

## Hölderlin-Jahrbuch



# HÖLDERLIN-JAHRBUCH

*Begründet von Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn*

*Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft herausgegeben von  
Sabine Doering, Michael Franz und Martin Vöhler*

*Vierzigster Band*

*2016-2017*

Wilhelm Fink

Redaktion: Hans Gerhard Steimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Satz und Layout: Hans Gerhard Steimer

Printed in Germany

ISBN 978-3-7705-6276-3

ISSN 0340-6849

# Inhalt

## *Das Homburger Folioheft: Hauptvorträge*

*Michael Franz*

„poëtische Ansicht der Geschichte“. Eine Einführung in das  
Homburger Folioheft . . . . . 9

*Gunter Martens*

Was ist und zu welchem Ende studiert man das Homburger  
Folioheft? Entstehung, Nutzung und Überlieferung der  
bedeutendsten Sammelhandschrift von Gedichten Hölderlins.  
Eine Spurensuche . . . . . 38

*Roland Reuß*

Ordnung, Chaos. Notizen zum Zusammenhang von Detail und  
Ganzem im Homburger Folioheft . . . . . 80

## *Berichte aus den Arbeitsgruppen und Foren*

*Wolfram Groddeck*

Die drei Elegien am Anfang des Homburger Folioheftes. Bericht  
aus der Arbeitsgruppe . . . . . 88

*Felix Christen*

Treue Schrift. Überlegungen zu Hölderlins Entwurf *Die Titanen* . . . . . 97

*Elena Polledri*

Hölderlins *Kolomb* . . . . . 115

*Gunter Martens*

Die Seiten 90-92 des Homburger Folioheftes. Bericht über die  
Gruppenarbeit . . . . . 142

*Marta Vero, Florian Neuner, Moritz Strohschneider, Yuzhong  
Chen, Erik Schilling, Timo Stahlkopf, Jörg Robert und Martin  
Vöhler*

Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher . . . . . 150

*Abhandlungen und Dokumentationen**Frieder von Ammon*Melodrama ohne Musik. Versuch, Hölderlins *Hero* zu verstehen 167*Jakob Helmut Deibl*Schwächung und Sprach-Werdung. Gottes-Frage in Hölderlins  
Hymne *Am Quell der Donau* . . . . . 190*Barbara Dölemeyer*

Johann Georg Hamel, Homburg und die Hölderlin-Handschriften 210

*Oliver Grütter*„Von den Wettern zerrissen“: Zu Hölderlins Ode *Heidelberg* und  
ihrer horazischen Mythopoetik . . . . . 221*Moritz Strohschneider*Die Elegie als Palimpsest? Überlegungen zum textuellen Status  
einiger Umarbeitungen in Friedrich Hölderlins Homburger  
Folioheft . . . . . 233*Gjert Vestrheim*Der Maler-Vergleich in Hölderlins *Andenken* . . . . . 252*Miszelle**Michael Franz*

Strömfeld . . . . . 262

*Rezensionen**Anacleto Ferrer*Friedrich Hölderlin: Poesía última. Edición bilingüe. Traducción  
y estudio preliminar de Marcelo G. Burello y Léonce W. Lupette 269*Bernadette Malinowski*Hannah Vandegrift Eldridge: *Lyric Orientations. Hölderlin, Rilke,  
and the Poetics of Community* . . . . . 272

*Albert Meier*

Christine Rühling: Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion  
und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin . . . . . 277

*Pirmin Stekeler-Weithofer*

God bless you. Zu Dieter Henrichs *Sein oder Nichts*.  
*Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin* . . . . . 281

*Moritz Strohschneider*

Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin,  
hrsg. von Éva Kocziszky . . . . . 290

*M. Loreto Vilar*

Friedrich Hölderlin: Antología. Versiones y probaturas de Joan  
Vinyoli, edición de Tobias Christ y Anacleto Ferrer . . . . . 293

*Gerald Wildgruber*

Joshua Billings: Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and  
German Philosophy . . . . . 295

*Nachruf**Sabine Doering*

Peter Härtling 1933–2017 . . . . . 302

*Die 35. Jahrestagung vom 19. bis 22. Mai 2016  
in Bad Homburg vor der Höhe*

*Sabine Doering*

Ansprache der Präsidentin zur Eröffnung der 35. Jahrestagung  
am Freitag, den 20. Mai 2016, in Bad Homburg vor der Höhe . . . 306

*Sabine Doering*

Bericht der Präsidentin über die Mitgliederversammlung  
am Samstag, den 21. Mai 2016, in Bad Homburg vor der Höhe . . . 312

Programm der 35. Jahrestagung vom 19. bis 22. Mai 2016  
in Bad Homburg vor der Höhe . . . . . 317

*Zur Hölderlin-Gesellschaft und zum Hölderlin-Jahrbuch*

Die Hölderlin-Gesellschaft . . . . .	321
Redaktion des Hölderlin-Jahrbuchs und Internetseite . . . . .	324
Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs und der Herausgeber	325

*Anhang*

Farbtafeln . . . . .	327
Gunter Martens, Erläuterungen zur Umschrift von HF 91 . . . . .	333

*Michael Franz*

## „poëtische Ansicht der Geschichte“

Eine Einführung in das Homburger Folioheft

Ein Überblick über die Stoffe, die im Homburger Folioheft dichterisch behandelt werden, kann als Einführung in weitere Erörterungen der Thematik dienlich sein. Eine Synopsis wäre wünschenswert. Aber der Gegenstand, um den es geht, widersetzt sich einem solchen Wunsch. Denn das handschriftliche Konvolut, das den Namen ‚Homburger Folioheft‘ erhalten hat, ist kein Werk, das als solches eine überblickbare Ordnung aufweisen müsste. Es ist auch keine Ansammlung von Werken, die je für sich abgeschlossen wären und darüber hinaus vielleicht auch noch einem roten Faden folgten. Deshalb ist es richtig und wichtig, dass das besondere Verhältnis von Ordnung und Chaos, das sich in dieser ‚Sammelhandschrift‘ darbietet, auf hervorgehobene Weise eigens bedacht wird.<sup>1</sup> Und eine große Hilfe wird es sein, wenn die Entstehungsgeschichte des Konvoluts mit editionswissenschaftlichen Mitteln ausgiebig und gründlich vor Augen geführt werden wird.<sup>2</sup>

I

Wenn das Homburger Folioheft<sup>3</sup> also kein Werk ist, was ist es dann? Wir können uns mit einem Vergleich behelfen: es ist so etwas wie eine ‚Werkstatt‘<sup>4</sup>, ein ‚Atelier‘ des Dichters. Diese Metapher impliziert zugleich, dass

<sup>1</sup> Vgl. den Beitrag von Roland Reuß in diesem Band, S. 80-87.

<sup>2</sup> Vgl. den Beitrag von Gunter Martens in diesem Band, S. 38-79.

<sup>3</sup> In der Folge bei Stellenangaben abgekürzt als HF + Seitenzahl; das Kürzel Hs. steht hingegen für ‚Handschrift‘, ergänzt durch die Nummer in: Katalog der Hölderlin-Handschriften. Auf Grund der Vorarbeiten von Irene Koschlig-Wiem bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kellertat, Stuttgart 1961.

<sup>4</sup> Als „Werkstätte“ bezeichnet es schon Dietrich Uffhausen in: Friedrich Hölderlin. ‚Bevestigter Gesang‘. Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806, hrsg. und eingeleitet von Dietrich Uffhausen, Stuttgart 1989, XIV.

das Inventar in dieser Werkstatt nicht homogen ist und sich nicht einer das Ganze planenden und konstruierenden Absicht verdankt. Künstler pflegen nicht so ordentlich zu sein, wie es sich die Archivare wünschen. Was nun aber trotzdem nicht ausschließt, dass hier und da kompositorische Absicht nicht nur zu vermuten, sondern klar zu erkennen ist.

Das gilt vor allem für die ersten 32 Seiten des Konvoluts, also immerhin ein Drittel des gesamten Umfangs der Handschrift. Auf ihnen finden zuerst drei Elegien ihren Platz, nämlich *Heimkunft*, *Brod und Wein* sowie *Stuttgart*. Unmittelbar daran schließen sich an die schon weit gediehenen, aber noch nicht vollständig ausgearbeiteten Gesänge *Der Einzige*, *Patmos* und *Die Titanen*. Hier liegen also zwei Triaden von Gedichten vor und das lässt auf eine absichtsvolle Komposition schließen. Die Dreierheit ist als poetologisches Kompositionsprinzip bei Hölderlin geläufig, am bekanntesten dürfte die Dreierheit der sogenannten „Töne“ (naiv – heroisch – idealisch) sein, mittels derer Hölderlin in seinen poetologischen Aufsätzen, die er während seines ersten Homburger Aufenthalts (von 1798 bis 1800) in Angriff genommen hat, sich seiner poetischen Verfahrensweise vergewissern wollte. Aber auch bei anderen Konstruktionen seiner Poetologie entwickelt Hölderlin verschiedene Aspekte der Dichtung jeweils als Dreierheiten.<sup>5</sup>

Dieses triadische Konstruktionsprinzip lässt sich einerseits auf das Baugesetz der pindarischen Oden zurückführen, die jeweils aus drei Einheiten – nämlich Strophe, Antistrophe und Epode – zusammengesetzt sind.<sup>6</sup> Aber auch als philosophisches Gliederungsprinzip ist die Triadik – vor

<sup>5</sup> Die Formulierung „poëtische Dreierigkeit“ stammt aus dem Briefentwurf, vmtl. an Friedrich Emerich, Frühjahr 1800: Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA VI, 389, und Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 2, 861.

<sup>6</sup> Vgl. Albrecht Seifert: Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption, (Münchner Germanistische Beiträge 32) München 1982; ders.: Die Rheinhymne und ihr Pindarisches Modell. Struktur und Konzeption von Pythien 3 in Hölderlins Aneignung. In: HJb 23, 1982-1983, 79-133; ders.: ‚Die Asyle‘. Überlegungen zu einer Interpretation des Hölderlinschen Pindarfragments. In: Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806), hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, (Neuzeit und Gegenwart: Philosophische Studien 5) Bonn 1988, 173-178; sowie ders.: Hölderlin und Pindar, hrsg. von Anke Bennholdt-Thomsen, (Schriftenreihe der Hölderlin-Gesellschaft 22) Eggingen 1998.

allem in den neuplatonischen Systemen der Spätantike und der Renaissance – für Hölderlin von großer Bedeutung.<sup>7</sup> Hier werden die aus der platonisch-pythagoreischen Zahlenmetaphysik stammenden Prinzipien von Einheit, Zweiheit und aus Zweiheit und Einheit zusammengesetzter Dreiheit auf eine dynamische Weise gedeutet als In-sich-bleiben (*moné*), Hervorgang (*próhodos*) und Wiederkehr (*epistrophé*). Hölderlin hat diese dynamische Ontologie des Neuplatonismus schon spätestens seit den ersten Entwürfen zu Vorreden des *Hyperion* (Ende 1795, Anfang 1796) als grundlegendes Schema eines Prozesses verstanden, durch den der ‚Geist‘ sich selbst erschafft.

Es wäre müßig, diese pindarische oder platonisch-neuplatonische Triadik auf die beiden Gedichttriaden am Beginn des Homburger Foliohefts in konkreter Weise anwenden zu wollen. Denn das triadische Prinzip – das zeigen die theoretischen Entwürfe Hölderlins – lässt sich auf immer wieder neue Art und Weise zur Gliederung von systematischen Beziehungen verwenden. Aber klar ist immerhin, dass hier ein Grundmuster des Hölderlinschen Denkens hervorscheint.

Nur lässt uns dieses Ordnungsschema im Stich, wenn wir den weiteren Textverlauf des Homburger Foliohefts betrachten. Das zeigt sich sogleich, wenn wir uns die Gesamtheit der Überschriften vor Augen halten, die auf den 92 Seiten des Konvoluts zu stehen kommen. Hier ist eine Liste dieser Überschriften:

<i>Heimkunft an die Verwandten.</i>	1-4
<i>Brod und Wein. An Heinze.</i>	5-10
<i>Stutgard. An Siegfried Schmidt.</i>	11-15
<i>Der Einzige.</i>	15-19
<i>Patmos.</i>	19-28
<i>Die Titanen.</i>	28-32
[3 leere Seiten]	33-35

<sup>7</sup> Vgl. Michael Franz: ‚Platons frommer Garten‘. Hölderlins Platon-Lektüre von Tübingen bis Jena. In: HJb 28, 1992-1993, 111-127; zusammenfassend und ergänzend: ders.: Tübinger Platonismus. Die gemeinsamen philosophischen Anfangsgründe von Hölderlin, Schelling und Hegel, Tübingen 2012; sowie Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen und Basel 1993, und: ‚Heiliger Plato‘. Platonismus in der Goethezeit. In: ders.: Hölderlin-Studien, hrsg. von Sabine Doering und Valérie Lawitschka, Tübingen und Eggingen 2014, 159-209.

[Sonst nemlich, Vater Zevs]	36-37
<i>Heimath.</i>	38-41
[1 leere Seite]	42
[Ihr sichergebauten Alpen!]	43-51
[1 leere Seite]	52
[Wie Vögel langsam ziehn]	53
[1 leere Seite]	54
<i>Die Entscheidung.</i>	55
[1 leere Seite]	56
<i>Dem Fürsten.</i>	57-58
<i>Germanien.</i>	59-63
[Madonnen-Gedicht]	63-66
[Süß ists,]	67-72
<i>Das Nächste Beste.</i>	73-76
<i>Kolomb.</i>	77-79
[1 leere Seite]	80
[Fortsetzung Kolomb.]	81, 82
<i>Luther.</i>	83-84
[2 leere Seiten]	85-86
[Denn gute Dinge sind drei.]	87
[auf dem Gotthard ...]	88
[der Vatikan,]	89
<i>Mnemosyne.</i>	90-92

Zur Orientierung sind hier die obersten Zeilen solcher Seiten notiert, aber eingerückt, die nicht auf Anhieb irgendeiner Überschrift zugeordnet werden können. Darüber lässt sich im Einzelnen streiten, aber es gehört nicht in eine Einführung. Ersichtlich ist jedenfalls, dass es insgesamt 14 Überschriften gibt (hier kursiv). Eine triadische Ordnung ist (außerhalb der beiden Eingangstriaden) nicht zu erkennen. Was natürlich nicht heißt, dass solche ordnenden Rekonstruktionen nicht möglich wären. Dass sie möglich sind, kann schon aus der Tatsache erschlossen werden, dass sie immer wieder versucht wurden und bis heute versucht werden.<sup>8</sup> Aber das ist Sache der Editionswissenschaft.

<sup>8</sup> In Ansätzen z.B. bei D. E. Sattler in: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier FHA 7 und 8, Frankfurt a.M./Basel 2000, z.B. 537 und passim, sowie in: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente

Ohnehin ist eine Titelüberschrift noch keine Garantie für ein dazu gehöriges Gedicht. So bleibt bei der große Erwartungen weckenden Überschrift *Die Entscheidung* (HF 55), die fast in der Mitte des Hefts steht, ein Gedicht auf der Restseite und den zuvor und danach unbeschrieben bleibenden Seiten offenbar aus. Die zwei oder drei Seiten rund um die Überschrift werden nicht beschriftet, vielmehr erscheint zwei Seiten danach schon die nächste Überschrift *Dem Fürsten* (HF 57). Nun könnte man das zwar für einen Widmungsuntertitel halten, wie er von der *Patmos*-Reinschrift bekannt ist, die *Dem Landgrafen von Homburg* gewidmet ist. Aber dann müsste es doch sehr verwundern, dass der Widmungsuntertitel *Dem Fürsten* von dem Gedicht-Haupttitel *Die Entscheidung* durch zwei leere Seiten getrennt ist. Auch bei anderen Überschriften wie z.B. *Heimath* (HF 38) beginnen die darauf folgenden Seiten keineswegs mit schon halbfertigen Strophen, sondern mit sehr vereinzelt Zeilen, deren Zusammenhang allenfalls lose zu nennen ist, auch wenn ein solcher von einem guten Interpreten vielleicht auch gut erraten werden mag.

Umgekehrt kommt hinzu, dass im Homburger Folioheft ein deutlich als eigenes Gedicht unterscheidbarer Text, der zudem noch in einem anderen Textzeugen, also außerhalb des Foliohefts, eine nahtlos anschließende Fortsetzung zu besitzen scheint, gerade eben keine Überschrift aufweist, nämlich das ‚Madonna‘-Gedicht. Eine Überschrift wie *An die Madonna* oder eine Bezeichnung wie *Madonnen-Hymne* kann leicht aus dem behandelten Stoff des Gedichts, in dem die Mutter des „göttliche[n] Knabe[n]“ (HF 64: 35) Jesus mehrfach ausdrücklich als „Madonna“ (Hs. 336/2: 1 und HF 63: 19) und auch als „Himmlische“ (HF 64: 9) angeredet wird, erschlossen und vorläufig gerechtfertigt werden.

Wie dem auch sei, die Überschriften geben nur unzureichenden Aufschluss über die Anzahl und die Thematik der Gedichte, die auf den Seiten des Homburger Foliohefts entworfen worden sind. Dazu sind weite Teile des überlieferten Texts des Konvoluts zu skizzenhaft. Überhaupt macht das Heft in seinem mittleren Teil den Eindruck eines Skizzenbuchs nach Art der Vorzeichnungen einzelner Details, wie sie von großen bildenden Künstlern wie Raffael, Dürer u. a. erhalten geblieben sind.

in zeitlicher Folge, Bremer Ausgabe, hrsg. von D. E. Sattler, 12 Bde., München 2004; hier Bd. 9, 237, und 10, 7, sowie passim.

Wenden wir uns daher von der Form zum Inhalt der überlieferten Texte. Vielleicht ist auf diesem Weg eher eine Synopse, eine Zusammenschau möglich. Es gibt eine Passage in einem der ganz wenigen Briefe Hölderlins, die aus dem Zeitraum der Entstehung des Homburger Foliohefts überliefert sind, in der er auf seine derzeitigen Beschäftigungen eingeht. Der Brief ist vom 12. März 1804 datiert und an Leo von Seckendorf adressiert.<sup>9</sup> Hölderlin möchte den Freund zur Subskription des Bandes *Malerische Ansichten des Rheins* einladen, den sein Verleger Friedrich Wilmans gerade angekündigt hat. Die Stelle lautet:

*Die Fabel, poëtische Ansicht der Geschichte, und Architektonik des Himmels beschäftigt mich gegenwärtig vorzüglich, besonders das Nationelle, sofern es von dem Griechischen verschieden ist.*

*Die verschiedenen Schiksaale der Heroen, Ritter und Fürsten, wie sie dem Schiksaal dienen, oder zweifelhafter sich in diesem verhalten, hab ich im Allgemeinen gefaßt.*

[...]

*Ich glaube Dir noch vieles mittheilen zu können. Das Studium des Vaterlandes, seiner Verhältnisse und Stände ist unendlich und verjüngt.* (MA 2, 928 f.)

Diese Zusammenfassung der Gegenstände, die Hölderlin um diese Zeit im Frühjahr 1804 beschäftigt, ist um das Thema der Geschichte konzentriert. Aber Geschichte nun nicht im abstrakten Sinne einer ‚Geschichtsphilosophie‘. Stattdessen hebt Hölderlin hervor, dass es ihm um eine „poëtische Ansicht der Geschichte“ gehe. Das Stichwort, zu dem der Ausdruck „poëtische Ansicht der Geschichte“ beigesetzt ist, erläutert näher, was gemeint ist: die „Fabel“. Mit „Fabel“ ist hier nicht auf jene Gattung von Lehrgedichten Bezug genommen, in der seit den klassischen Mustern der Antike (‚Aesop‘) kluge Tiere einfältigeren Menschen bestimmte Lehren

<sup>9</sup> Eine ausführliche Beschäftigung mit diesem Brief bietet Gerhard Kurz: Winkel und Quadrat. Zu Hölderlins später Poetik und Geschichtsphilosophie. In: Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme, hrsg. von Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka und Jürgen Wertheimer, Tübingen 1995, 280-299; neuerdings auch: Elena Polledri: Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804 als poetisches Programm. In: *Studia theodisca, Hölderliniana* II, 2016, 145-178.

vermitteln. Schon in der Antike und erneut dann in der Aufklärungspoetik, beispielsweise in der Gottscheds<sup>10</sup>, wird die jeweilige Handlung eines Epos oder einer Tragödie ‚Fabel‘ genannt. So hat sich auch der Sprachgebrauch eingeübt, der Mythen im Allgemeinen ‚Fabeln‘ nannte, bevor das latinisierte griechische Wort ‚Mythus‘ von dem Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne als wissenschaftlicher Fachterminus eingeführt wurde.<sup>11</sup>

Hölderlin knüpft aber hier *auch* an jener Unterscheidung an, die in der Geschichtswissenschaft seit jeher getroffen wird: dort stehen einander gegenüber die *historia*, die ihr Wissen durch Quellenkritik rechtfertigt, und die *fabula*, die Ereignisse nacherzählt, deren ‚Historizität‘ vielleicht zweifelhaft ist<sup>12</sup>, die aber gerade durch die dichterische Verarbeitung Einsichten vermitteln kann, die aus der historischen Aufzählung der Fakten nicht so ohne weiteres gewonnen werden. „Fabel“ meint hier daher so etwas wie ‚Legende‘. Die Legende enthält einen historischen Kern und bildet sich zumeist um eine historische (oder für historisch gehaltene) Person.

3

Damit ist ein Stichwort geliefert, das nun einem erneuten Blick ins Homburger Folioheft eine Richtung geben kann. Es ist nämlich auffallend, dass in Hölderlins Werk seit Mitte des Jahres 1800 Namen historischer Personen in erstaunlicher Häufigkeit auftauchen.

*Historische Personen der christlichen Ära in den Gedichten seit Mitte 1800*<sup>13</sup>

1) *Afrikaner*, der  
Augustinus, Bischof von Hippo in

*Der Einzige* (Hs. 474)

<sup>10</sup> Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...], Leipzig 41751, insbesondere „Des ersten Theils IV. Hauptstück: Von den drey Gattungen der poetischen Nachahmung und insonderheit von der Fabel.“

<sup>11</sup> Vgl. den Artikel ‚Mythos‘ von Fritz Graf in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 8, Stuttgart/Weimar 2000, 633-650; 635.

<sup>12</sup> Vgl. Peter G. Bietenholz: *Historia and Fabula. Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, (Brill’s Studies in Intellectual History 59) Leiden u.a. 1994.

<sup>13</sup> Über die bisherige Forschungsarbeit zu diesen historischen Personen kann man sich ori-

- Nordafrika († 430), oder: Iulius Africanus († ca. 240; s. u. Anm. 34).
- 2) *Alencastro* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
Portugiesische Adelsfamilie (16./17. Jh.)
- 3) *Amalasantha* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
Ostgotische Königin († 535)
- 4) *Anson* HF 77  
George, britischer Weltumsegler (1740-44)<sup>14</sup>
- 5) *Barbarossa* HF 13, 72, 77  
Friedrich I., römischer Kaiser (1155-1190)
- 6) *Barde*, der *Der Einzige* (Hs. 474)  
von Beißner (StA II, 761), der Nr. 1 mit Augustin identifiziert, als Anspielung auf Klopstock gedeutet
- 7) *Bougainville* HF 77  
Louis Antoine de, französischer Weltumsegler (1766-69)
- 8) *Bouillon* HF 77  
Gottfried von, Heerführer im 1. Kreuzzug († 1100)
- 9) *Cäcilia* HF 90  
Christliche Märtyrerin († 230)
- 10) *Christoph (Kristoph)* HF 13, 69 (?)  
Herzog von Württemberg (1550-1568)

entieren in der einschlägigen Sekundärliteratur: Friedrich Beißner (vgl. unten Anm. 20), Michael Franz (‚Vaterländische Helden‘ im Spätwerk Hölderlins. In: HJb 18, 1973-1974, 133-148, sowie: Drei Miszellen. In: HJb 25, 1986-1987, 255-260), Adolf Beck (Miszellen. Fragen zu einigen Texten in Beißners Abteilung ‚Pläne und Bruchstücke‘. In: HJb 21, 1978-1979, 225-245), Dietrich Uffhausen (vgl. unten Anm. 20) und den Kommentaren der Ausgaben StA, MA (dort auch besonders *Kommentiertes Namenverzeichnis* in Bd. 3) und Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1992-1994.

<sup>14</sup> Doppelte Jahreszahlen geben Reise- bzw. Regierungszeiten an.

- 11) *Christus (Jesus)* HF 22, 25, 30  
 Jesus von Nazareth († ca. 30),  
 posthum Gegenstand des christli-  
 chen Glaubens
- 12) *Cölestin* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
 Cölestin III., römischer Papst,  
 († 1198)
- 13) *Doria* HF 77  
 Andrea, genuesischer Doge  
 († 1560)
- 14) *Eugen* HF 72  
 Prinz von Savoyen, kaiserlicher  
 Feldherr († 1736)
- 15) *Flibustier* HF 77  
 Karibische Freibeuter (17. Jh.)
- 16) *Friedrich (II.)* HF 64  
 Preußischer König (1740-1786)
- 17) *Friedrich mit der gebißnen Wange* HF 72  
 Landgraf von Thüringen († 1322)
- 18) *Gama* HF 77  
 Vasco da, portugiesischer Seefah-  
 rer († 1524)
- 19) *Heinrich (IV.)* HF 77, *Patmos* (Hs. 310)  
 Römischer Kaiser (1056-1105)
- 20) *Inozentius* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
 Innozentius III., römischer Papst  
 († 1216)
- 21) *Johannes („Täufer“)* HF 65, 89, *Patmos* (Hs. 310)  
 Jüdischer Asket († ca. 29)
- 22) *Johannes* HF 22, *Patmos* (Hs. 310)  
 Jünger Jesu und Verfasser der un-  
 ter seinem Namen tradierten neu-  
 testamentlichen Schriften (1. Jh.)
- 23) *Joseph (II.)* HF 64  
 Römischer Kaiser (1764-1790)
- 24) *Kolomb* HF 77, 78, 81  
 Christoph, aus Genua stammen-  
 der Seefahrer in kastilischen  
 Diensten († 1506)

- 25) *Konrad* HF 77  
Sohn Heinrichs IV. († 1101)
- 26) *Konradin* HF 13, 72, 77  
Enkel Barbarossas, Herzog von Schwaben († 1268)
- 27) *Luther* HF 83  
Martin, christlicher Reformator († 1543)
- 28) *Madonna* HF 63, Hs. 336  
Maria, Mutter Jesu (1. Jh.)
- 29) *Mahomed* HF 77  
Begründer des Islam († 632)
- 30) *Peter der Große* HF 77  
Russischer Zar und Kaiser (1722-1725)
- 31) *Petrus* („der Verläugnende“) *Patmos* (Hs. 310)  
Jünger Jesu und Verfasser der unter seinem Namen überlieferten neutestamentlichen Briefe (1. Jh.)
- 32) *Rinald(o)* HF 77  
Teilnehmer des 1. Kreuzzugs (11. Jh.)
- 33) *Sigea* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
Aloisia, spanische Humanistin († 1560)
- 34) *Scotus* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
Entweder Johannes Scotus (Philosoph, † 877) oder Duns Scotus (Theologe, † 1308) oder Michael Scotus (Naturforscher, † ca. 1235)
- 35) *Strömfeld* ‚Merkzettel‘ (Hs. 392)  
Schwedisches Adelsgeschlecht (s. meine gleichnamige Miszelle in diesem Band, S. 262-268)
- 36) *Tempelherren* HF 77  
Der Templerorden (1118-1312)
- 37) *Ugolino* HF 72  
Oberhaupt der Pisanischen Republik († 1289)

38) *Ulrich**Der Winkel von Habrdt* (nur Druck)Herzog von Württemberg (1498-  
1519 und 1534-1550)

Es handelt sich um insgesamt 38 Personen oder Personengruppen.<sup>15</sup> Nicht aufgenommen in diese Liste wurden nur die Freunde und Bekannten Hölderlins, die in einem seiner Gedichte angeredet werden oder denen ein Gedicht gewidmet ist<sup>16</sup>, sowie Dichter und Schriftsteller wie Tasso, (Ewald von) Kleist, Klopstock, Rabener und Rousseau<sup>17</sup>. Außerdem beschränkt sich die Liste auf die Geschichte der christlichen Zeitrechnung. Das wird sich später rechtfertigen lassen. Und nun zum Vergleich: in den Gedichten Hölderlins aus den fünfzehn Jahren von 1785 bis 1800 kommen gerade einmal sechzehn historische Gestalten aus dieser Ära vor.<sup>18</sup> Man sieht also, dass die historischen Themen nun, nach 1800, eine unvergleichlich höhere Relevanz haben für den Dichter.<sup>19</sup>

Betrachten wir nun die Stellen, an denen diese historischen Personen genannt werden. Sieben dieser Namen stehen auf jenem merkwürdigen „Merkzettel“, den Hölderlin höchstwahrscheinlich in Homburg beschriftet hat. Dieser Merkzettel, der ursprünglich als Rechnung einer Waschfrau

<sup>15</sup> Personengruppen werden in dieser Liste nur dann aufgeführt, wenn ihre Existenz historisch eingrenzbar ist, daher nicht die im ‚Warthäuser Fragment‘ von *Der Einzige* (Hs. 474) erwähnten „Pilgrime“, die es zu allen Zeiten und in vielen Religionen gab und gibt, aber sehr wohl die „Tempelherren“, deren Orden von 1118 bis 1312 existierte, oder die „Flibustier“, die eine historische Erscheinung des 17. und 18. Jahrhunderts waren.

<sup>16</sup> Georg Christian Landauer (*Das Gasthaus*: MA 1, 308), Isaac von Sinclair (*Der Rhein*: MA 1, 342), Carl Philipp Conz (*Am Quell der Donau*: MA 1, 353), Wilhelm Ludwig Storr (*Die Wanderung*: MA 3, 188), Siegfried Schmidt (*Stutgard*: MA 1, 310) und Wilhelm Heinse (*Der Weingott / Brod und Wein*: MA 1, 314 und 372 f.); ferner Friedrich V. von Hessen-Homburg (*Patmos*: MA 1, 447).

<sup>17</sup> Tasso: MA 1, 481; Kleist: MA 3, 163; Klopstock: MA 1, 354; Rabener: HF 64 (MA 1, 408); Rousseau: MA 1, 267, 346.

<sup>18</sup> Die Namen: Auguste (von Hessen-Homburg), Napoleon Bonaparte, Carl (von Württemberg), Christus, Eugenius (von Savoyen), Francisca (von Hohenheim), Walter Fürst, Gustav Adolf (von Schweden), Hermann (der Cherusker), Johannes Kep(p)ler, Christoph Kolumb, Martin Luther, Maria (Mutter Jesu), Pasquale Paoli, Wilhelm Tell und Johann Tilly; die Orte ihres Vorkommens in Hölderlins Gedichten sind leicht über das *Kommementierte Namenverzeichnis* der MA zu finden.

<sup>19</sup> Ein Vergleich mit den mythologischen Personen(gruppen) ist aufschlussreich: während vor 1800 etwa 71 Namen genannt werden, sind es nach 1800 nur noch 61. Hier scheint sich also eine umgekehrte Tendenz abzuzeichnen.

für den Herrn „Bübeletücarius“ angelegt worden war,<sup>20</sup> enthält eine Reihe von geographischen und Personennamen, die Hölderlin sich – wahrscheinlich aus einem Lexikon – herausgeschrieben hat.<sup>21</sup> Man kann vermuten, dass er sich die Namen als Stoff zu Gedichten notiert hat. Aber einen irgendwie gearteten Zusammenhang ergeben sie nicht.

Weitere vier der historischen Figuren der Liste werden in späteren Versionen von zwei im Homburger Folioheft begonnenen Gedichten (nämlich *Der Einzige* und *Patmos*) erwähnt. Und schließlich taucht ein Name in einem 1804 gedruckten Gedicht auf, von dem keine Handschrift sich erhalten hat („Ulrich“ in *Der Winkel von Hahrtdt*). Alle anderen 26 Personen(gruppen) werden im Homburger Folioheft notiert.

Man kann aus diesem Befund den Schluss rechtfertigen, dass die Geschichte, in Sonderheit die abendländische, nachchristliche Geschichte ein besonderes Schwerpunktthema von Hölderlins Dichtung seit Mitte 1800 ist. Berücksichtigt man nun aber auch noch, dass die Texte im Homburger Folioheft insgesamt etwa die Hälfte des dichterischen Werks nach 1800 ausmachen, dann springt in die Augen, dass die Themen der „poëtischen Ansicht der Geschichte“ sich ganz stark, ja, fast ausschließlich auf das Homburger Folioheft konzentrieren. Mit anderen Worten: die briefliche Äußerung Hölderlins im Seckendorf-Brief vom März 1804 beschreibt ziemlich genau die Arbeiten, die er zu dieser Zeit im Homburger Folioheft unter den Händen hat.

<sup>20</sup> Vgl. die Erstveröffentlichung durch Friedrich Beißner: Ein Merktzettel aus der späten Zeit. In: HJb 1947, 10-14. Beißner glaubte, in der Orthographie der Waschfrau „unverkennbar schwäbische Mundart“ entdecken zu können und schloss daher „die Möglichkeit aus, daß Hölderlins Aufzeichnungen aus der Zeit noch des zweiten Homburger Aufenthalts (1804-1806) stammen. Sie sind also erst in Tübingen entstanden“ (11). Die angegebenen Beispiele („Wasch“ und „Strenpf“) sind jedoch allgemein süddeutsch und könnten auch im Hessischen so lauten; darüber hinaus ist mehrfach belegt, dass Hölderlins Wäsche in Tübingen von der Familie Zimmer gewaschen wurde, vgl. Michael Franz: Tende Strömfeld Simonetta. In: *Le pauvre Holterling* Nr. 4/5, Frankfurt a.M. 1980, 5-7; 6; dem hat sich Dietrich Uffhausen angeschlossen: Ein neuer Zugang zur Spätdichtung Hölderlins. Lexikalisches Material in der poetischen Verfahrensweise. In: HJb 22, 1980-1981, 311-332; 320 mit Anm. 15.

<sup>21</sup> Vgl. Uffhausen (Anm. 20), 314.

4

Einige Beispiele für solche „poëtische Ansicht der Geschichte“ sollen nun exemplarisch behandelt werden.

Ich beginne mit den „Landesheroën“, die Hölderlin offenbar am Herzen liegen. In der Elegie *Stutgard* heißt es schon in der ersten Fassung nach der Erwähnung von „Leiden der Liebe“:

*Andres erwacht! Ich muß die Landesheroën ihm nennen,  
Barbarossa! dich auch, gütiger Kristoph, und dich,  
Conradin! wie du fielst, so fallen Starke, [...] (MA 1, 312)*

Der ‚gütige Kristoph‘ ist jener bedeutendste und einzig unumstrittene Herzog der württembergischen Geschichte, dem das Land eine Reformation verdankt, die nicht nur – wie bei seinem Vater Ulrich – aus strategischen und militärischen Überlegungen erwachsen war, sondern auf eine grundlegende Erneuerung des gesamten Verwaltungs- und vor allem des Bildungssystems gerichtet war. Ihm verdankt das Herzogtum Württemberg die Große Kirchenordnung von 1559, die im Wesentlichen noch zu Hölderlins Zeiten Gültigkeit besaß. Aber Christoph war nur Herzog von Württemberg und damit eines Teils dessen, was Hölderlin hier mit ‚Land‘ meint. Wie die Hervorhebung der beiden Staufer Friedrich Barbarossa und Conradin deutlich macht, möchte Hölderlin sich auf das mittelalterliche Herzogtum ‚Schwaben‘ beziehen, das nun weit mehr umfasste als das relativ kleine Württemberg.

Das wird auch an anderer Stelle deutlich, nämlich in dem vermutlich 1801 entstandenen Gedicht *Die Wanderung*, das mit den folgenden Versen beginnt:

*Glückseelig Suevien, meine Mutter,  
Auch du, der glänzenderen, der Schwester  
Lombarda drüben gleich,  
Von hundert Bächen durchflossen! (MA 1, 336)*

Dieses ‚glückseelige‘ Schwaben reichte territorial von Augsburg bis hinunter zum Bistum Chur in der Südostschweiz und zeitweise in die Lombardei

(Chiavenna und Bormio) hinein, umfasste ferner einen großen Teil des Elsasses, die spätere Markgrafschaft von Baden, das Bistum Konstanz und eben das vergleichsweise kleine Württemberg.<sup>22</sup> Zu den großschwäbischen Begehrlichkeiten der mittelalterlichen Könige aus dem staufischen Hause gehörte allerdings auch der Anspruch auf das Königreich der Lombardei. Und so ist es nicht bloß eine geographische Ähnlichkeit der beiden Regionen, die Hölderlin sogleich die Anrufung der „Lombarda“ eingibt. Vielmehr spielt er mit dieser Hervorhebung der Lombardei auf diese mittelalterlichen Aspirationen an, denen der größte Teil der politischen Unternehmungen Barbarossas galten.

Diese ‚Verwandtschaft‘ Schwabens mit der Lombardei gehört im Übrigen zur Rhetorik der schwäbischen Geschichtsschreibung mindestens seit den berühmten *Annales Suevici* des Tübinger Humanisten Martin Crusius aus dem Jahr 1596. Ich zitiere aus der Überschrift des Zehnten Buchs des Ersten Teils dieses als *Schwäbische Chronick* von Johann Jacob Moser im Jahr 1733 ins Deutsche übersetzten Werks:

Nun wollen wir erzählen, was sich mit denen Schwaben vom Jahr Christi 600. an zugetragen hat, wiewol wir dabey die Geschichte derer Langobarden, als eines alten Schwäbischen Volcks [...] nicht übergehen werden.<sup>23</sup>

Die in diesem Text umstandslos vorgenommene Subsumierung der Langobarden unter die Schwaben mag auf sich beruhen.<sup>24</sup> Hier kommt es nur darauf an, in Erinnerung zu rufen, was Hölderlin aus seiner Lektüre gewiss bekannt war.

Der wie auch immer geartete Zusammenhang zwischen dem südwestdeutschen Schwaben und der oberitalienischen Lombardei dürfte freilich im Geschichtsbild Hölderlins nicht nur eine historische Reminiszenz der Vergangenheit gewesen sein. Die realpolitische Einsicht vieler südwestdeutscher Republikaner, dass eine Änderung der Regierungsform auf gewaltsamem Wege und auf *ein* Territorium beschränkt nicht möglich sein

<sup>22</sup> Siehe die Karte im Anhang dieses Bandes, unpaginierte S. 329.

<sup>23</sup> Martin Crusii [...] Schwäbische Chronick, [...] Aus dem Lateinischen erstmals übersetzt, und mit einer Continuation vom Jahr 1596. biß 1733. auch einem Vollständigen Register versehen. [...] Angefertigt von Johann Jacob Moser, [...] Franckfurt 1733, 223.

<sup>24</sup> Sie geht möglicherweise auf Tacitus, *Germania*, cap. 40, zurück.

werde, sowie die Gründung von Tochterrepubliken in einigen Frankreich benachbarten Ländern – so in Holland, Oberitalien und der Schweiz – hatten zu Plänen geführt, die eine ‚schwäbische Republik‘ ins Auge fassen wollten.<sup>25</sup> Zwar stellte sich bald heraus, dass auch das nur Träume waren. Aber der politisch-historischen Fantasie waren nun Flügel gewachsen, die auch den Weg über die Alpen hinüber und herüber für die „Söhne der Alpen“ (*Patmos*, v. 7, MA I, 447) möglich zu machen schienen.

Diese politisch-historischen Fantasien blieben aber nicht auf die republikanisch gesinnten Bildungsbürger beschränkt. Auch der soeben zum Kurfürsten avancierte württembergische Herrscher Friedrich II. ließ es sich nicht nehmen, am 12. August 1803 den Hohenstaufen zu besichtigen. In der damals führenden württembergischen Tageszeitung, die sich ebenfalls *Schwäbische Chronik* nannte, konnte man unter dem 28. August 1803 einen enthusiastischen Bericht lesen, aus dem ich auszugsweise zitiere:

Unter dem Zujuchzen der hiesigen Vorsteher, Bürger und Schul-Kinder fuhren *HöchstDieselben* [also „Se. ChurFürstliche Durchlaucht“] durch die errichtete EhrenPforte auf der schön angelegten und mit Schranken und TannenBäumchen gezierten Strasse, auf den durch die VorZeit, und nun durch GeschichtSchreiber, Dichter und Maler allbekanntten Berg *HohenStauffen*. [...] Ueberall sah man Innschriften auf die AltSchwäbische Geschichte anspielend, die um so treffender waren, als das Andenken eines unsterblichen Friedrichs durch *Se. ChurFürstliche Durchlaucht Friedrich den Zweiten* an diesem Tag erneuert wurde. [...] Nach anderthalb Stunden reisten *Se. ChurFürstliche Durchlaucht* vergnügt, vorzüglich über die unvergleichliche Aussicht des Bergs, zurück, nachdem *HöchstDieselbe* noch vorher das in hiesiger Kirche gemalte Bildniß Kaisers Friedrich Barbarossa kurz beaugenscheinigt hatten. [...] <sup>26</sup>

<sup>25</sup> Die ältere Literatur dazu ist mit Vorsicht zu genießen. Vgl. aber meine Turmvorträge: Hölderlin und der ‚politische Jammer‘ I und II. In: Hölderlin: Literatur und Politik, hrsg. von Valérie Lawitschka, (Turmvorträge 7, 2008-2011) Tübingen und Eggingen 2012, 9-38 und 39-67. Ferner: ‚eine schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche‘. Hölderlins Aussicht auf die Politik in seiner Zeit. In: Unterwegs zu Hölderlin. Studien zu Werk und Poetik, hrsg. von Sabine Doering und Johann Kreuzer, Oldenburg 2015, 5-26.

<sup>26</sup> *Schwäbische Chronik*, 28. 8. 1803, S. 397. Das geschilderte Ereignis gab wohl auch den Beweggrund ab für die folgende Veröffentlichung: *Hohenstauffen, oder Ursprung und Geschichte der Schwäbischen Herzoge und Kaiser aus diesem Hause, samt den Schicksalen der Burg und einer Berg- und Orts-Beschreibung. Ein Lesebuch für biedere Schwaben, Sachsen und Franken* von J. F. Ammermüller, Pfarrer zu Hohenstauffen. Mit Kupfern und einer genealogischen Tabelle, Stuttgart 1805 (141 S.). Das Werk war „Dem Durchlauch-

Man kann durchaus annehmen, dass Hölderlin diese Nachricht bekannt war. Auch wenn ihm der panegyrische Ton des Berichterstatters vielleicht missliebig war, so wird er sich zu der politischen Symbolik des kurfürstlichen Besuchs doch irgendwie verhalten haben. Im Homburger Folioheft taucht der Name Barbarossas nach der Erwähnung in der Elegie *Stutgard* noch zweimal auf. Einmal auf der Seite 72, hier aber nur – wie in der Elegie *Stutgard* – im Verein mit dem letzten Staufer Konradin. Auf S. 77 jedoch mit der seltsamen Apostrophierung „Barbarossa, als freier Geist“. Diese Charakterisierung passt nicht so recht auf den Kreuzfahrer Barbarossa, der zwar immerhin – wie nur wenige mittelalterliche Kaiser – lesen und schreiben, sogar lateinische Gedichte verstehen konnte, aber doch nicht wegen einer besonders freiheitlichen Denkart berühmt wurde. Ganz im Gegensatz zu seinem Enkel Friedrich II<sup>27</sup>, dem in der Geschichtsschreibung gegen Ende des 18. Jh. ausdrücklich eine „aufgeklärte Denkungsart, die ihn von seinem Jahrhundert auszeichnete“ attestiert wurde.<sup>28</sup> Ich habe

rigsten Churfürsten und Herrn, Herrn Friedrich dem Zweyten“ gewidmet, „Dem Wiederhersteller des alten Schwäbischen Glanzes“.

<sup>27</sup> Friedrich Nietzsche nannte Friedrich II. „jene[n] große[n] Freigeist, das Genie unter den deutschen Kaisern“ (Der Antichrist [1895], Abschn. 60, in: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe Berlin/New York 1999, Bd. 6, 250).

<sup>28</sup> [Anonymus, i. e. Carl Wilhelm Ferdinand von Funck:] Geschichte Kaiser Friedrichs des Zweiten, Züllichau und Freystadt 1792, 41; vgl. auch schon in der *Vorerinnerung* des Autors: „Der Grad der Aufklärung, den er erreicht hatte, hob ihn so hoch über die mit ihm lebenden Menschen empor, daß nur Wenige ihn begreifen, Wenige seinen Planen folgen konnten.“ (ebd., 2<sup>f</sup>-2<sup>v</sup>). Selbst in der italienischen Geschichtsschreibung bahnte sich im 18. Jahrhundert eine Neubewertung des staufischen Kaisers an und zwar „durch Pietro Giannone, der für die Unabhängigkeit des Staates von der Kirche kämpfte. In seiner *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723) stellte Giannone Friedrich und Manfred [sc. Friedrichs Sohn] als Schöpfer eines modernen, von jeder kirchlichen Bevormundung freien Modellstaats dar“, so Hubert Houben: Kaiser Friedrich II. (1194-1250). Herrscher, Mensch und Mythos, Stuttgart 2008, 208. Eine deutsche Übersetzung des Werkes von Giannone stammt von Hölderlins Onkel, Otto von Lohenschiold: Peters Giannone bürgerliche Geschichte des Königreichs Neapel nach der letzten ansehnlich vermehrten und verbesserten italiänischen Ausgabe ins Deutsche übersetzt und mit neuen Anmerkungen vermehret von Otto Christian von Lohenschiold [...]. Zweyter Theil Enthaltend den Zustand und die Verfassung des Königreichs unter den Normännern und den Kaisern aus dem schwäbischen Hause, bis auf die Regierung der Könige aus dem Hause Anjou, Ulm, Frankfurth und Leipzig 1762, dort insbesondere die Kap. XVI-XVIII.

deshalb vor vielen Jahren in meiner ersten Veröffentlichung<sup>29</sup> die Vermutung geäußert, Hölderlin könne hier Barbarossa mit seinem Enkel Friedrich II. vermischt haben – wie es ja auch in der bekannten Sage vom Kaiser Friedrich im Kyffhäuser geschehen ist. In Anbetracht der Tatsache, dass vom Kyffhäuser<sup>30</sup> aber weit und breit nichts zu sehen ist in Hölderlins Dichtung, kann diese Vermutung nicht ganz befriedigen. Vielleicht lässt sich diese eigenartige Kennzeichnung Barbarossas eher als ein Gegenbild zur oben zitierten, aktuellen Propaganda im Dienste des württembergischen Despoten Friedrich II. lesen.

Das Verhältnis Hölderlins zu seinem ‚Churfürsten‘, wie es in den Notizen der Seiten 57 und 58 des Homburger Foliohefts angedeutet ist, bleibt freilich ein wenig zweideutig, weshalb die an Politischem überhaupt interessierte Hölderlin-Forschung sich zu diesem Problem nur sehr zurückhaltend geäußert hat.<sup>31</sup>

„Geschichte / Der Helden“ scheint aber bei Hölderlin, und zwar im Homburger Folioheft, auch ein nicht nur lokalpatriotisch motiviertes Interesse hervorgerufen zu haben. In den Entwürfen zu *Der Einzige* steht auf der schwierigen Seite 17 ganz oben rechts eine Notiz, die erst in einer späteren Reinschrift eine vollständige Form erhält. Da heißt es in der noch unfertigen Form des Foliohefts:

*Und Kriegsgetön unterhält[,] die Fahne des Kreuz  
Und Pilgrime gehn.  
Geschik, die Sonne Christi, geheilet von dem, und Geschichte  
Der Helden*

Soviel ist klar und kann auch durch die spätere Reinschrift (Hs. 474) bestätigt werden: hier ist von den Kreuzzügen die Rede, die in ihrer Ambivalenz als militärische (um nicht zu sagen: imperialistische) Operationen und

<sup>29</sup> Vgl. meinen in Anm. 13 genannten Aufsatz ‚Vaterländische Helden‘, 136-138.

<sup>30</sup> Vgl. zu diesem deutschnationalen Mythos vgl. Marcus Thomsen: ‚Ein feuriger Herr des Anfangs ...‘ Kaiser Friedrich II. in der Auffassung der Nachwelt, (Kieler Historische Studien 42) Ostfildern 2005, und Camilla G. Kaul: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert, (Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte 41/1) Textband, Köln, Weimar, Wien 2007.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. Reinhard Zbikowski: ‚Und der Fürst‘. Accessus zu einem Thema des späten Hölderlin. In: Jamme/Pöggeler (Anm. 6), 211-251.

zugleich als Pilgerfahrten gesehen werden. Es ist Gott, den das „Kriegsgetön unterhält“, wie eine spätere Version des Gesangs deutlich macht. Das Verb ‚unterhalten‘ hat hier wohl nicht die heute spontan assoziierte Bedeutung von ‚zerstreuen‘, sondern eher im Gegenteil: ‚die Aufmerksamkeit aufrecht erhalten‘. In diesem Sinne ist das „Kriegsgetön“ der Kreuzritter für Gott unterhaltsam.

Die Kreuzritter – Hölderlin nennt sie hier im Folioheft auch an anderer Stelle „die Tempelherren die gefahren / Nach Jerusalem“ (*Kolomb*, HF 77), bzw. spricht in einer späteren Handschrift zu *Patmos* von der „Fahrt der Edelleute nach / Jerusalem“ (Hs. 310) – werden aber vom Dichter nur zögernd mit dem Titel „Helden“ geehrt. Auf der Seite 17 des Foliohefts (im Entwurf zu *Der Einzige*) beginnt links unten ein Bedenken, das man – ohne einen Text edieren zu wollen – thematisch so paraphrasieren könnte: „Schade wär es, dürfte von solchen Nicht sagen unser einer, daß es Heroën sind.“

Gemeint werden sein, wie wiederum das spätere Fragment einer Reinschrift (Hs. 474) deutlich macht, solche Männer wie die „väterliche[n] Fürsten“, also die *Ersten* des ‚schwäbischen Geschlechts‘ (für Hölderlin: die Staufer). Deren „Geschik“ ist zwar „Ruhmloser“ als das anderer „weltliche[r] Männer“, aber Barbarossa, der ‚schwäbische Kaiser‘, nahm am Ende das Kreuz und starb auf halbem Wege nach Jerusalem.

Die christliche Ära hat begonnen, wenn – und das wird erst in der späteren Schicht von *Brod und Wein* im Folioheft ausgesprochen – wie in der Legende von Paulus und der Großen Diana von Ephesus „Aergerniß aber ist Tempel und Bild zu Ephesus“ (HF 8 unten).

Das Christentum in der Person des Apostels Paulus steht gegen die Religion als politisch organisierte Institution und gegen die Macht der Bilder auf dem Markt. Zur Erinnerung: Der Goldschmied Demetrius, der am Devotionalienhandel des Tempels der Diana in Ephesus „großen Zugang“ hatte, entfacht eine Massendemonstration gegen den jüdischen Prediger und seine Gefährten, weil sie „den Tempel der großen Göttin Diana“ „für nichts achten und so „ihre Majestät untergraben“. <sup>32</sup> Also Anstoß nehmen an dem, was in der griechisch-ostmediterranen Koiné als kultureller Konsens zu Stande und im ganzen Römischen Reich zum Tragen gekommen

<sup>32</sup> Apostelgeschichte Kap. 19,23-40.

war. Der „Grammateus“ der Stadt (wohl ein kommunaler Beamter, Luther übersetzt mit „Cantzler“) beschwichtigt die aufgebrachte Menge mit der Feststellung, niemand könne leugnen, dass die Stadt Ephesus „eine Pfliegerin der grossen Göttin Diana“ sei; Paulus und seine Freunde seien aber weder Tempelräuber noch Gotteslästerer. Im Übrigen gebe es Gerichte, die das klären könnten. Ein europäischer Kompromiß in der Hauptstadt der Provinz Asien. Der, wie man weiß, nicht lange halten wird.

„Christliche Geschichte“ ist gleichwohl von anderer Art als die der antiken Griechen. Insofern muss auch der Zeitpunkt, von dem diese „christliche Geschichte“ an berechnet wird, eine Rolle spielen in den Bedenken des Dichters. Die Zeitrechnung nach Christi Geburt, resp. *anno Domini*, wird zwar in unseren Texten nirgendwo explizit erwähnt (wohl aber ihr Vorgänger, der Julianische Kalender, in dem Auftreten von „Julius“, „welcher Calender / Gemachet“, HF 89), markiert aber einen mindestens zu respektierenden Versuch, den „orbis der Alten“ (*Kolomb*, HF 77), die Welt der Antike, hinter sich zu lassen und etwas Neues zu setzen. Und doch bleibt die christliche Geschichte noch sehr lange auf das Herrschaftsgebiet des Römischen Reichs begrenzt. Aber nicht nur das weiß unser Dichter.

Im Laufe der Arbeit an unserem Heft wird von dem schreibenden und denkenden Dichter eine Ansicht der Geschichte entwickelt (und zum Teil in nur teilweise erhaltenen Manuskripten aufgeschrieben), die mit Christus eine neue Ära, ein neues Zeitalter beginnen lassen will.<sup>33</sup> War Christus in *Brod und Wein* und selbst noch in den Entwürfen zur post-elegischen Triade des Homburger Foliohefts und weiter hinten im Heft (in *Der Einzige* und in *Germania*) als das „Ende“ (vgl. *Der Einzige*, HF 17) der antiken Götterepiphany verstanden, so wird er nun zu einem Anfang. Das kann man in einem Entwurf zu *Patmos* außerhalb des Homburger Foliohefts lesen:

<sup>33</sup> Die Blüte der griechischen Kunst ist schon für den jungen Hölderlin fraglos mit der Zeit Alexanders des Großen erreicht, „ehe sie [sc. die griechische Kunst] unter den Ptolemäern und weiterhin zur Nachahmung heruntersank und nach und nach erstarb“ (MA 2, 27). Im Homburger Folioheft stehen die Verse: „Nemlich sie wollten stiften / Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber / Das Vaterländische von ihnen / Versäumet und erbärmlich gieng / Das Griechenland, das schönste, zu Grunde.“ (HF 84) Diese These Hölderlins vom Ende der griechischen Kunst im und durch den heute sogenannten ‚Hellenismus‘ mag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht ohne Vorgänger sein.

*Begreifen müssen*

*Diß wir zuvor. Wie Morgenluft sind nemlich die Nahmen*

*Seit Christus. (Hs. 310/3)*

Diese „Morgenluft“ ist natürlich die des Morgenlands, also des (nahen) Orients. Jesus von Nazareth war bekanntlich ein Untertan der Römischen Provinz Syria und Hölderlin lässt ihn ja auch an anderer Stelle das Gespräch mit der samaritanischen Frau „unter syrischer Palme“ finden. Aber sie ist nicht nur eine ‚geographische‘ und vielleicht auch geopolitische und geo-kulturelle Luft, sondern auch auf zeitlicher Ebene eine Morgenluft, nämlich eine, die den Tag *beginnen* lässt. Die „Nahmen“ seit Christi Geburt sind die Berühmtheiten einer neuen, einer frischen, einer anderen Zeit-Ära.

Das wiederum ist nicht nur eine chronographische Konvention<sup>34</sup>, sondern eine Art, die Zeitschwellen, die Übergänge in der Geschichte zu ‚begreifen‘. Bekanntlich sind solche Übergänge nicht ohne Gefahren. Darum fährt der eben zitierte Text über die „Nahmen / Seit Christus“ fort, indem es von diesen Namen heißt:

*Werden Träume. Fallen, wie Irrtum*

*Auf das Herz und tödtend, wenn nicht einer*

*Erwäget, was sie sind und begreift.*

Von solchen tödlichen Irrtümern ist die christliche Geschichte voll. In *Patmos* wird der Kaiser Heinrich IV. (1050-1106) zum Paradigma für solches Irren und Leiden. Der Bußgang in Canossa – das will erwogen und begriffen werden. Die Träume, die aus den Namen sich bilden, sind vielleicht Fieberträume, jedenfalls krisenhafte, d.h. eine „Entscheidung“ herbeiführende Trübungen des Bewusstseins, die entweder zur Heilung oder zu einer Überhitzung des Gemüts führen, also „tödtend“ werden.

Nun scheint es aber für Hölderlin in dieser neuen Zeit, die mit der Ge-

<sup>34</sup> Die Zeitrechnung ‚anno Domini‘ bzw. ‚nach Christi Geburt‘ geht auf den ersten christlichen Chronographen Iulius Africanus (ca. 170-240 n. Chr.) zurück. Er könnte mit dem ‚Afrikaner‘ gemeint sein, dessen „Schrift“ Hölderlin in einer späteren Handschrift von *Der Einzige* (Hs. 474, MA 1, 459) erwähnt.

burt Christi beginnt<sup>35</sup>, eine abermalige Epochenschwelle zu geben. Darauf deuten die beiden – wieder durch Personen gekennzeichneten – Gedichtpläne, die im letzten Drittel des Foliohefts auf einander folgen: *Kolomb* und *Luther*. Allerdings steht unter dieser letzteren Überschrift auf der ganzen Seite kein weiteres Wort und auch die Rückseite des Blatts bleibt frei. Dagegen findet sich auf der Titelseite von *Kolomb* (HF 77) ein Prosakommentar des Dichters, der einen der rechtsbündig notierten Namen erläutert, welchen, ist nicht recht klar: „Muster eines Zeitveränderers / Reformators“.

Ein „Zeitveränderer“ (*immutator seculi*) war schon in der mittelalterlichen Geschichte der staufische Kaiser Friedrich II. genannt worden.<sup>36</sup> Das Muster eines Reformators war aber für einen im protestantischen Bildungssystem Erzeugenen in erster Linie Martin Luther, er ist gewissermaßen der prototypische Reformator. Dennoch ist es nicht auszuschließen, dass die Wendung „Muster eines Zeitveränderers / Reformators“ im Textentstehungszusammenhang der Seite 77 auf den dort zuletzt erwähnten Peter den Großen sich beziehen könnte. Als Kommentar zu einem Gedicht mit dem Titelhelden *Kolomb* muss sie aber auch auf diesen italienischen Seefahrer im Dienste der kastilischen Krone anwendbar sein. Darauf deutet dann der Zusatz zu den auf der linken Spalte der Seite aufgezählten Seehelden: „Entdeckungsreisen / als Versuche den hesperischen / *orbis*, im Gegensatz gegen den / *orbis* der Alten zu bestimmen.“

In der Tat, 15 Jahrhunderte nach der Geburt Christi sind die Entdeckung der Neuen Welt (Amerikas) und die Loslösung eines Teils der Christen von der Römischen Kirche in Teilen Europas, aber eben hauptsächlich im deutschsprachigen Bereich, weltgeschichtliche Ereignisse von ungeheurer Tragweite. Diese Folgewirkungen zu ‚erwägen‘ und ‚begreifen‘ ist die Arbeit, die sich der Dichter Hölderlin im Homburger Folioheft vornimmt.

<sup>35</sup> Die christliche Zeitrechnung ist für Hölderlin nicht selbstverständlich, wie der Umstand zeigt, dass er in dem eben schon einmal zitierten studentischen Specimen die schon damals überholte Datierung nach dem Modus ‚Jahr der Welt x‘ mehrfach gebraucht (MA 2, 13, 14, 15, 19). Das mag freilich auf eine seiner Quellen zurückgehen. Mit „Hölderlins Kalender“ beschäftigt sich das gleichnamige Buch von Alexander Honold, allerdings zugespitzt auf die Thematik von „Astronomie und Revolution“: Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005.

<sup>36</sup> Bruno Gloger: Kaiser, Gott und Teufel. Friedrich II. von Hohenstaufen in Geschichte und Sage, Berlin (DDR) <sup>8</sup>1982, 154.

Aber das führt auf die Erkenntnis: seit dem, also seit Christus, ist „Unabsehlich [...] die Fabel“, wie es in einem der späteren Manuskripte zu *Patmos* heißt (Hs. 310/3). Dieser Überfluss des Stoffs (der Fabel) über das Fassungsvermögen des Dichters ist nicht nur quantitativ, sondern er betrifft auch die qualitative Eigenheit des Stoffs, die eben zwar „im Allgemeinen gefaßt“ sein mag (wie der Seckendorf-Brief formulierte), aber dessen ‚Spezialitäten‘ (Namen und Orte) noch nicht ein für allemal festgelegt sind. Ich habe das Wort ‚Spezialitäten‘ für die individuellen Ereignisse und Schauplätze der schwäbischen und deutschen Heldentaten hier gewählt, weil es von Gustav Schwab bei der Durchsicht von Hölderlins Papieren (anlässlich der Elegie *Der Gang aufs Land*) gebraucht wurde, um das Vorkommen lokaler Ortsnamen zu kennzeichnen.<sup>37</sup> Solche Spezialitäten sind freilich essentiell für die Art zu dichten, die Hölderlin in unserem Folioheft erprobt.<sup>38</sup> Deshalb wird „Des Tübingens“ und der Stuttgarter „Weinstag“ gedacht (HF 44), ist von „Friedrich mit der gebißnen Wange“<sup>39</sup> die Rede (HF 72) und von der „Wiese von Charente“ (HF 73).

## 5

Die „poetische Ansicht der Geschichte“, die Hölderlin im Homburger Fo-

<sup>37</sup> Vgl. FHA 6, 277 (Hs.) und 276 (Transkription); Schwabs Kommentar am oberen Seitenrand: „Es kommen *spezialitæten* drin vor zb. der Name Stuttgart“.

<sup>38</sup> Der alte Streit zwischen Jochen Schmidt und Lawrence J. Ryan, ob solche ‚Spezialitäten‘ charakteristisch sind für das elegische Werk Hölderlins (Ryan: Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, Stuttgart 1960, 232), oder nicht (Schmidt: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung, Berlin 1968, 21), scheint mir überholt. Neue Perspektiven hat hingegen eröffnet der Aufsatz von Anke Bennholdt-Thomsen, Das topographische Verfahren bei Hölderlin und in der Lyrik nach 1945, in: Kurz, Lawitschka, Wertheimer (wie Anm. 9), 300-322.

<sup>39</sup> Auch er war ein beliebter Gegenstand der zeitgenössischen historischen Romanliteratur, so etwa bei Friedrich Christian Schlenkert, dessen vierbändiger ‚dialogisierter‘ Roman *Friedrich mit der gebißnen Wange* (Leipzig 1785-1788) zur Lektüreerfahrung gehörte, die der junge Kleist mit seiner Tante teilte (vgl. den Brief an Auguste Helene von Massow, Frankfurt am Main den 13.[-18.] März 1793, in: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. IV/1 Briefe 1: März 1793 – April 1801, hrsg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß, Basel und Frankfurt a. M. 1996, 7-23; 12).

lioheft entwirft, betrifft aber nicht nur die Menschengeschichte, sondern ebenso die Naturgeschichte. Bzw. jetzt erst, im Spätwerk, bekommt auch die Natur eine Geschichte. Zuvor ist sie – angelehnt an ihre lateinische Etymologie, die sie mit ‚nasci‘ = ‚geboren werden, entstehen‘ zusammenbringt (, *An eine Rose*‘ MA 1, 143) – zwar schon die „schaffende“ (MA 1, 144, v. 24) und „stillebildend“ (MA 1, 277, v. 10); sie „erzieht“ (MA 1, 262, v. 12) und wirkt daher auch als „Allesverwandelnde“ (MA 1, 257, v. 18). Aber ihr Wechsel war saisonal und periodisch, nicht kontingent und in plötzlichem Umsturz.

Wenn sie nun aber auch unter einem naturhistorischen Gesichtspunkt betrachtet wird, dann enthält sie auch gewissermaßen Widerfahrnisse und Ereignisse, die ihre Gestalt geprägt haben. Diese Sicht der Natur beginnt – wie vieles, was im Homburger Folioheft begegnet – in den Überarbeitungen der Elegie *Der Wanderer*, wo gleich zu Beginn die Verse eingefügt werden:

*wie damals, da das Gebirg hier  
Spaltend mit Stralen der Gott Höhen und Tiefen gebaut.* (MA 1, 305)

Das göttliche Bauen geschieht, wie der Dichter sehen lässt, unter Umständen sehr gewaltsam. Von solchen Ereignissen ist – freilich in mythologischer oder mythologisierender Sprechweise – auch im Homburger Folioheft immer wieder die Rede. Auffallend ist das Motiv des göttlichen Bauens besonders an zwei Stellen: auf Seite 47 beginnt ein neuer Textabschnitt des Konvoluts, der aber sicher nicht so etwas ist wie ein ‚Gedichtanfang‘, wie schon aus dem zweiten Wort hervorgeht:

*Wenn aber die Himmlischen haben  
Gebaut, still ist es  
Auf Erden, und wohlgestalt stehn  
Die betroffenen Berge. Gezeichnet  
Sind ihre Stirnen.*

Was folgt, ist eine längere Anspielung auf antike Mythen, die aber offensichtlich zur Deutung einer transalpinen Landschaft verwertet werden soll. Das Meisterstück dieses himmlischen Bauens sind nun einmal, hier

wie über den gesamten Text des Hefts verstreut, die „sichergebauten Alpen“ (HF 43). Dennoch gibt es an der anderen Stelle, die ich meine, zwar das gleiche Bild, aber einen geschichtlichen Bezug, der auf die Griechen weist, an deren „Meeresküsten“ es geschehen ist, dass „zu baun / Anfan-gen die Himmlischen“ (HF 68).

Dass dabei freilich der „Weingott“ (HF 68: 50) eine Rolle spielt, macht den Vergleich mit der transalpinen Verbreitung des Weinbaus naheliegend.

Die naturgeschichtliche Deutung der Gebirgszüge und Flussläufe, die nun auf Schritt und Tritt im Homburger Folioheft zu lesen ist, führt zwar Akteure (z. B. „Der Reiniger Herkules“ HF 49: 34) auf, deren metaphorische oder allegorische Indienstnahme von der beginnenden Paläontologie in ihrem Drang nach Wissenschaftlichkeit nicht oder nur am Rande (siehe die dort entstandenen Bezeichnungen verschiedener erdgeschichtlicher Erklärungsparadigmen als „Neptunismus“, „Plutonismus“<sup>40</sup>) akzeptiert worden wäre. Meistens jedoch bleiben Hölderlins „Gewaltige Mächte“, die „über der Erde wandeln“ (HF 37), anonym<sup>41</sup> oder in Kollektivnamen („die Himmlischen“) anonymisiert. Die poetische Ansicht der Naturgeschichte schafft neue mythische Erzählungen, aber „es fehlen heilige Nahmen“ (HF 4: 34; MA 1, 322).

Dabei greift sie nun auch legendenartige Erzählungen auf, die schon im „Volks Mund“ (HF 13: 5) sind. Ein prägnantes Beispiel für die Verbindung von erdgeschichtlichem und historischem Diskurs ist das gleichzeitig mit der Arbeit am Folioheft entstandene kurze Gedicht *Der Winkel von Hahrdt*<sup>42</sup>. Dort an diesem „übrigen Orte“ befindet sich eine Felsspalte – Zeichen einer erdgeschichtlichen „Einwirkung“<sup>43</sup> der „Himmlischen“ –, in der sich – der historischen Sage nach – der flüchtige Herzog Ulrich vor seinen Verfolgern retten konnte. ‚Übrig‘ heißt der Ort, weil er den göttlichen Eingriff *überlebt* hat und dadurch ‚bereit‘ war für ein menschliches „Schiksaal“.

<sup>40</sup> Vgl. Anke Bennholdt-Thomsen / Alfredo Guzzoni: *Analecta Hölderliana. Zur Hermetik des Spätwerks*, Würzburg 1999, 162 mit Anm. 289.

<sup>41</sup> „Umsonst nicht hat / Seitwärts gebogen Einer von Bergen der Jugend / Das Gebirge“ (HF 74: 36, 38, 40).

<sup>42</sup> MA 1, 446.

<sup>43</sup> Vgl. die Notiz in dem Entwurf *Von der Fabel der Alten*: „Natur, in der Einwirkung Geschichte“ (MA 2, 115).

## 6

Die Geschichte der Natur und die Geschichte der Menschen, und so also auch die Geschichte von „Natur und Menschen“ in ihrer „Wechselwirkung“ lässt sich nur, wie Hölderlin ein paar Jahre zuvor schon geschrieben hatte, „im Untergange oder im Moment, oder genetischer im werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt dar[stellen]“ (MA 2, 72). Die Katastrophe ist das paradigmatische Ereignis dieser Sicht, weil sie Ende und Anfang zugleich sein kann. Die Katastrophen des „ewig menschenfeindlichen Naturgang[s]“ (MA 2, 373 f.) sind wie das ‚Leiden und Irren‘ der Menschengeschichte die Augenblicke, in denen sich „die Welt aller Welten“, das ‚Welthafte‘ sozusagen, *in concreto* darstellt. Die Katastrophe ist zugleich das Irreguläre, Unvorhersehbare, das nur in einer „idealischen Auflösung“, also *ex post*, ‚begriffen und erwogen‘ werden kann, bzw. nur in dichterischer ‚Bewältigung‘ (‚idealischer Behandlung‘) dargestellt werden kann.

„Und Vergangenes ist, und Künftiges fürstlich den Sängern,“ hieß es am Ende der ersten Strophentriade von *Stutgard* (HF 13: 9 f.). Von der Vergangenheit führt ein Weg in die Zukunft nur über die Gegenwart. Dieser Rückgang aus der Vergangenheit in die Gegenwart heißt Erinnerung. Er ist als Vorgang ein Rückgang in die Gegenwart (‚Vergegenwärtigung‘), genauso gefährlich und verfehlbar wie die Rückkehr aus der Fremde, die der Schiffer und der Wanderer (dies beides Embleme des Dichters) vor sich haben. Die beiden Entwurfskomplexe, die auf den letzten Seiten der paginierten Anordnung des Homburger Foliohefts zu stehen kommen, beschäftigen sich folgerichtig mit der Rückkehr des Dichters aus der Fremde in dem Bild einer zoologischen Besonderheit, dem saisonalen Vogelzug (*Das Nächste Beste*<sup>44</sup>), und mit dem Totengedenken (*Mnemosyne*). Der elegische Grundton, den die Reinschriften, mit denen das Homburger

<sup>44</sup> Vgl. dazu Dieter Burdorf: Hölderlins späte Gedichtfragmente: ‚Unendlicher Deutung voll‘, Stuttgart/Weimar 1993, und Helmut Mottel: ‚Apoll envers terre‘. Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe, Würzburg 1998.

Folioheft begonnen wurde, zelebrieren, bestimmt so am Ende wieder das Konzert der dichterischen Stimmen des Texts.

\*

Der Überblick über die Stoffe des Homburger Foliohefts konnte nur ein kurzer Überflug werden. Zu sehen waren gleichwohl einige Gipfel der Textlandschaft. Gipfel im Raum wie die Alpen und ihre Abhänge auf beiden Seiten hinunter nach Suevien und Lombarda. Und „Gipfel der Zeit“ wie die Kreuzzüge und die Entdeckungsfahrten. Die Täler, durch die ein Leser gewissermaßen zu Fuß einen Weg sich bahnen muss, warten noch auf ihre Besucher, denen freilich die Beobachtung Hölderlins (MA 1, 480) leitend werden mag:

*Süß ists, dann unter hohen Schatten von Bäumen  
Und Hügeln zu wohnen, sonnig, wo der Weg ist  
Gepflastert zur Kirche. Reisenden aber, wem,  
Aus Lebensliebe, messend immerhin,  
Die Füße gehorchen, blühn  
Schöner die Wege, wo das Land*

[Die Handschrift bricht ab, es fehlt ein Verb.]

*Exkurs: „Architektonik des Himmels“*

Der Ausdruck „Architektonik des Himmels“ im Brief an Seckendorf vom 12. März 1804 verdient genauere Betrachtung. Es mag sein, dass der Dichter das griechische Fremdwort „Architektonik“ hier gleichbedeutend mit dem geläufigeren Begriff „Architektur“ (der eine lateinische Endung aufweist) verwendet. Aber: das Wort „Architektonik“ erfährt im philosophischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine gewisse Prominenz durch den Sprachgebrauch in den Schriften des elsässischen Mathematikers und Philosophen Johann Heinrich Lambert (1728-1777). In seiner *Anlage zur Architectonic* (1771) entwickelt er eine „Grundlehre“ für das „Gebäude der menschlichen Erkenntniß“, die den gängigen

Fundamentallehren der Ontologie als *metaphysica generalis* nach Wolffischem Muster dadurch überlegen sein soll, dass sie sich auf die *Herkunft* der allgemeinsten und einfachen Begriffe bezieht und sie nicht als in der Welt vorgefundene und den Sachen anhaftende aufgreift.<sup>45</sup> Dies ist ein erster, aber entscheidender Schritt in Richtung auf die Kantische Transzendentalphilosophie. Das wusste Kant zu würdigen und hat den Begriff der „Architektonik“ daher in der abschließenden *Methodenlehre* seiner *Kritik der reinen Vernunft* als entscheidendes Kriterium der „systematischen Einheit“ von Wissenschaft namhaft gemacht.<sup>46</sup>

Überträgt man diesen Begriff von ‚Systematizität‘ vom ‚Gebäude der menschlichen Erkenntniß‘ auf das ‚Himmelsgebäude‘, wie es der Hölderlinsche Kontext erfordert, so führt er auf eine Beschäftigung mit der systematischen Ordnung des Himmels, als welche sich vorderhand nur die Astronomie anbietet. Nun hat Hölderlin sich bekanntlich im Winter 1791/1792 nach eigenem Bekunden ausführlicher mit der Astronomie beschäftigen wollen.<sup>47</sup> Ein Zeugnis solcher Beschäftigung ist auch schon die Ode *Kepler* (1789)<sup>48</sup>. In der ‚materia‘ des Homburger Foliohefts und den in etwa gleichzeitigen Texten findet sich jedoch kein Hinweis auf astronomische Themen und Motive, wenn man einmal von der gelegentlichen Erwähnung von Sonne und Gestirn absieht. Auch ein Interesse an der abstrakten ‚Systematizität‘ des Weltalls kann man Hölderlins Dichtung nach 1800 nicht unterstellen. Er ist ja kein Wissenschaftler oder Philosoph, sondern ein Dichter. Für ihn ist die Vorstellung von einem ‚Aufbau‘ – und das scheint der semantische Kern des Wortes Architektonik zu sein – auf eine ‚Welt‘ bezogen, die sichtbar vor Augen liegt, und die der Dichter „im

<sup>45</sup> J. H. Lambert: Anlage zur Architectonic, oder Theorie des Einfachen und des Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntniß, Riga 1771, Erster Band, Vorrede, XXVIII, gibt freilich an, er habe den Terminus „Architectonic“ aus Baumgartens Metaphysik entnommen, wo er allerdings nur beiläufig als Synonym für „metaphysica universalis“, bzw. „philosophia prima“ erwähnt wird (§ 4).

<sup>46</sup> Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, B 861: „Nicht technisch, wegen der Ähnlichkeit des Mannigfaltigen, oder des zufälligen Gebrauchs der Erkenntnis in concreto zu allerlei beliebigen äußeren Zwecken, sondern architektonisch, um der Verwandtschaft willen und der Ableitung von einem einigen obersten und inneren Zwecke, der das Ganze allererst möglich macht, kann dasjenige entspringen, was wir Wissenschaft nennen“.

<sup>47</sup> MA 2, 475 f.

<sup>48</sup> MA 1, 71 f.

verringerten Maasstab“ (MA 2, 376) oder mittels anderer Transformationsregeln darstellt.

Bei Hölderlins Formulierung „Architektonik des Himmels“ ist freilich – außer der genauen Bedeutung des Wortes „Architektonik“ – auch noch eine zweite Frage zu klären. Benennt der Genitiv „des Himmels“ das Objekt eines solchen Aufbaus (das, was aufgebaut wird) oder sein Subjekt (das, was aufbaut)? Wird der Himmel hier gebaut (Passiv) oder baut der Himmel hier (Aktiv)?

Diese Frage zu entscheiden könnten die oben kurz besprochenen Stellen im Homburger Folioheft, die das Bauen der Himmlischen betreffen, hilfreich sein. Da ist von der Zeit oder den Zeiten die Rede, „Wenn [...] die Himmlischen haben / Gebaut“ (HF 47) oder „wenn zu baun / Anfangen die Himmlischen“ (HF 68). Gewiss, hier ist von den „Himmlischen“ die Rede, nicht vom Himmel. Das scheint mir aber nur eine formelle Variante zu sein. Die „Himmlischen“ sind – wie die Kontexte, in dem sie innerhalb des Homburger Foliohefts vorkommen, zeigen – nicht nur unspezifische göttliche Wesen, sondern *auch* die ‚himmlischen Kräfte‘, die wir heute lieber ‚kosmisch‘ nennen würden, weil sie nicht nur auf die Erde wirken. Vielleicht würde Hölderlin auch unterscheiden wollen zwischen den ‚tektonischen‘ Kräften, die ihm durch die unter der Erde – nicht immer sicher – gefangen gehaltenen Kräfte der Titanen symbolisiert werden, und auf der anderen Seite den ‚himmlischen Kräften‘ im engeren Sinn, als Wind und Wetter, Blitz und Flut.

Beide zusammen (die oberen und die unteren „Himmlischen“) – so wäre meine These – ‚bauen‘ die Oberfläche der Erde. Im Prinzip tun sie das auch gegenwärtig, aber bemerken können wir es erst dann, wenn sich der geologische Gestaltungsprozeß, der normalerweise in erdgeschichtlicher Langsamkeit, also in himmlischen (‚astronomischen‘) Zeiträumen vor sich geht, durch außerordentliche Vorkommnisse (Erdbeben, Vulkanausbrüche, Stürme) katastrophisch beschleunigt.

Einen letzten Hinweis auf die Bedeutsamkeit des Architektonik-Begriffs im 18. Jahrhundert enthält ein kleiner Artikel in Zedlers *Universal-Lexicon*, den ich hier abschließend wiedergebe:

*Architectonica Universalis* ist eine Wissenschaft, welche von denen *principiis generalioribus* der *Eurithmie* und *Symmetrie* jedweder zusammen gesetzten

Dinge handelt. Ein nicht geringer Theil dieser Wissenschaft ist die Lehre von der Schönheit überhaupt, welche *Crousaz* in seinem *Traite [sic] du Beau*, und *Io. Math. Hasius* in *Dissert. priori de pulchritudine Architectonica Sect. I.* einiger massen ausführet. Man hat bis itzo noch keine ausführliche und *scientificè* abgehandelte Schrifft von dieser Wissenschaft, sondern sie gehöret noch unter die *pia desideria*.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732-1754, Bd. 2, Sp. 1235, s. v. Architectonica universalis.

*Gunter Martens*

## Was ist und zu welchem Ende studiert man das Homburger Folioheft?

Entstehung, Nutzung und Überlieferung der bedeutendsten  
Sammelhandschrift von Gedichten Hölderlins. Eine Spurensuche<sup>1</sup>

### 1 Zielsetzung

Gestalt und die Geschichte des Homburger Folioheftes vorzustellen, war die Aufgabe, die ich im Rahmen des Generalthemas der Jahrestagung 2016 der Hölderlin-Gesellschaft übernommen hatte. Und ich habe für den Titel meines Vortrages eine Anleihe bei Hölderlins Vorbild und Mentor Friedrich Schiller gemacht und meine Ausführungen überschrieben: *Was ist und zu welchem Ende studiert man das Homburger Folioheft*; nicht Betrachtungen über das Wesen der ‚Universalgeschichte‘, wie es Schiller in seiner Dissertation verspricht, sollen mit diesem Titel angekündigt werden, aber immerhin eine Annäherung an eine Schrift, deren Anlage nicht nur von ihrem Autor Hölderlin mit einem erheblichen Universalanspruch verbunden wurde, sondern die für uns heute – seit Hellingrath – als „Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinischen Werkes“, als sein „eigentliche[s]

<sup>1</sup> Die nachfolgende Untersuchung wurde am 20. Mai 2016 auf der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft vorgetragen und in der Folgezeit mehrfach ergänzt und korrigiert. Ohne die großzügige Unterstützung der Institutionen, die originale Handschriften Hölderlins verwahren – zuvörderst des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek (WLB), der Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs (DLA) in Marbach, des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt – wäre die Arbeit nicht zustande gekommen. Hilfe und Anregung erhielt ich von vielen Seiten, so vom Hölderlin-Arbeitskreis in Heidelberg, der sich zur Vorbereitung der Jahresversammlung zusammengefunden hatte; mein Dank gilt zudem dem Redaktor des Hölderlin-Jahrbuchs: Er hat mich im Zuge der Druckvorbereitung auf zahlreiche Fehler und auf Zusammenhänge aufmerksam gemacht, die ich bei der Herstellung der Druckvorlage übersehen hatte. Vor allem danke ich meiner Frau, Dr. Annemarie Post-Martens, die diese Arbeit in allen Phasen mit vielfachen Anregungen und stets förderlicher Kritik begleitet hat.

Vermächtnis“ gilt.<sup>2</sup> Aber das ist nun nicht so sehr mein Thema – wenn auch von meinen Untersuchungen nicht ganz auszuklammern –, sondern zunächst einmal werde ich einige Fakten und Überlegungen zu Entstehung und Überlieferung des Homburger Folioheftes vorstellen. Ich bin dazu auf die ‚Spurensuche‘ gegangen, um angesichts der Fülle von Legenden, die sich um die Entstehung und Zielsetzung dieses Werkes ranken, einzelne belegbare Fakten aufzuspüren, Daten, die etwas darüber verraten, aus welcher Situation heraus und mit welchen Erwartungen unser Dichter diese Sammelhandschrift angelegt hatte, und auf welchen Wegen sie auf uns gekommen ist.

## 2 Das überlieferte Material

Zunächst einmal: das Homburger Folioheft – in der Gestalt, wie es, als Depositum der Stadtbibliothek Bad Homburg, gegenwärtig in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart verwahrt wird – ist kein ‚Heft‘, sondern ein Konvolut von 23 losen Doppelblättern. Die Sammelhandschrift ist von der Homburger Stadtbibliothek in einen Umschlag mit der Aufschrift „Mappe F“ (Bild 1) eingelegt worden; nach dem Ort der heutigen Eigentümerin hat das ‚Heft‘ im Folioformat denn auch seinen Namen<sup>3</sup> erhalten – und nicht etwa, wie man meinen könnte, von der Stätte, an der es Hölderlin beschriftet hatte. Von den heute überlieferten 23 Dop-

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert v. Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pigenot, 6 Bde., München/Leipzig (ab 1922 Berlin) 1913-1923; Bd. 4, XI. In den nachfolgenden Darlegungen werden folgende Editionen der Werke Hölderlins, jeweils mit Angabe der Band- und Seitenzahl, abgekürzt nachgewiesen: *Hell*: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke*, hrsg. von N. v. Hellingrath (s. oben in dieser Anm.). *StA*: Hölderlin. *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985. *FHA*: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a. M./Basel 1975-2008. *MA*: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993. *TLL*: Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche*. *Edizione tradotta e commentata* [mit kritischer Revision der deutschen Texte], hrsg. von Luigi Reitani, Milano 2001.

<sup>3</sup> In der Stadtbibliothek führte es zunächst die schlichte Bezeichnung „Heft I“; den Namen ‚Homburger Folioheft‘ trägt es – wenn ich es richtig sehe – erst seit Hellingraths Ausgabe der *Sämtlichen Werke*.

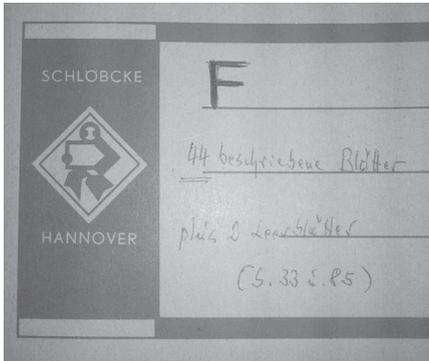


Bild 1: „Mappe F“ – Aufkleber auf der Mappe des Homburger Teilnachlasses mit dem Original der Homburger Folioheftes.

werde darauf später noch zurückkommen. Der 23. Bogen mit den Seiten 89 bis 92 ist mit den übrigen Blättern unverbunden als gesondertes Doppelblatt überliefert. Durch die Niederschrift eines Gedichtfragmentes, dessen Niederschrift auf S. 89 mit der Zeile „Hier sind wir [Textlücke] in der Einsamkeit“ beginnt,<sup>4</sup> und auf S. 88 fortgesetzt wird, ist die Zugehörigkeit dieses angefügten Blattes zu dem Konvolut der ineinandergelegten Blätter ausgewiesen.

Das Papier, das Hölderlin für die Anlage seiner Sammelhandschrift nutzte, ist für die Bestimmung des Entstehungshintergrundes des Homburger Folioheftes von erheblicher Bedeutung. Die Folioblätter im Format 39 x 24 cm (mit leichten Variationen der Größe, die damals nicht unüblich waren) mit dem Wasserzeichen „Gekröntes Posthornwappen mit anhängender Glocke“ und dem Schriftzug „C & I Honig“ im unteren Teil des Blattes<sup>5</sup> stammen aus der Papiermühle von Cornelius und Jakob

pelblättern hat der Dichter 22 in der Weise ineinander gelegt, dass der unterste, die übrigen Blätter umhüllende Bogen in der linken Hälfte die Seiten 1 und 2, in der rechten Hälfte die Seiten 87 und 88 enthält, der darauf folgende zweite Bogen die Seiten 3 und 4 sowie 85 und 86 usf. und schließlich der 22. Bogen in der Mittel-lage die Seiten 43 und 44 sowie 45 und 46. Diese 22 Bögen waren tatsächlich – zumindest zeitweise – durch eine Heftung miteinander fest verbunden gewesen – ich

<sup>4</sup> Von Beißner in der StA II, 252 f., unter dem Titel *Der Vatikan* abgedruckt, Sattler (FHA 8, 869) hat das Fragment als eine Vorstufe dem Gesang *Griechenland* zugeordnet.

<sup>5</sup> Katalog der Hölderlin-Handschriften. Auf Grund der Vorarbeiten von Irene Koschlig-Wiem bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kellert, Stuttgart 1961 (im Folgenden abgekürzt zitiert: KHH), S. 148; in der Rückansicht des gesamten Bogens befindet sich das volle Wasserzeichen nur auf der rechten Hälfte (a) des Bogens, die linke Hälfte (b) zeigt allein den Schriftzug „C & I Honig“ (ebd.). – Hans Gerhard Steimer macht mich

Honig in Zaandijk in den Niederlanden – ein hochfeines Papier, das im 18. und 19. Jahrhundert von Dichtern und Künstlern bevorzugt benutzt wurde; wir finden es bei Goethe ebenso wie bei Musikern wie Johann Sebastian Bach, Beethoven, Weber und Mendelssohn. Für Hölderlin ist es, wie es zumindest der Katalog der Hölderlin-Handschriften ausweist, die meistgebrauchte Papiersorte. Dabei lassen sich zwei zeitliche Schwerpunkte der Verwendung ausmachen, zum einen in den Jahren 1795 bis 1800 nicht weniger als 65 Doppelblätter – in der Mehrzahl Briefe, ab 1797 dann vermehrt auch Gedichte, im Quart- und – seltener – im Oktavformat. Das Folioformat des holländischen Papiers hat Hölderlin – und das scheint mir signifikant – erst ab 1801 verwendet. Für den Zeitraum bis 1805 sind es immerhin 48 Doppelblätter und acht Einzelblätter, die im Nachlass des Dichters auf uns gekommen sind. Hinzukommen auch in dieser Periode zahlreiche Blätter dieser Papiersorte – ausschließlich Briefe – im Quartformat. Bedenkt man, dass insbesondere aus dieser Zeit viele seiner Handschriften als verschollen gelten müssen und Hölderlin für Gedichtreinschriften außerhalb des Homburger Folioheftes (und vermutlich auch für die Druckvorlage der 1804 erscheinenden Übersetzung der Sophokleischen Tragödien<sup>6</sup>) das Posthornpapier nutzte, kommt man auf eine beträchtliche Anzahl von Bögen dieser Papiersorte, die Hölderlin in dieser Zeit erworben haben muss.

Um diese auffallende Häufung des holländischen Papiers der Firma von Cornelius und Jakob Honig in den Jahren 1801 bis 1805 zu erklären, sei hier ein kurzer Blick auf die biographischen Daten der nachfrankfurter Zeit eingeschaltet. Nach dem Entschluss, seine Hofmeisterstelle im Hause der Gontards aufzugeben, verlässt Hölderlin Ende September 1798 Frank-

nachträglich darauf aufmerksam, dass die Beschreibung des Wasserzeichens in KHH nicht korrekt ist; es handelt sich nicht um eine „Glocke“ unterhalb des Posthornwappens, sondern um einen Bienenkorb als emblematische Umschreibung des Firmennamens „Honig“. – Bei der Untersuchung der Wasserzeichen im Homburger Folioheft stellte sich heraus, dass alle vier möglichen Positionen des Wasserzeichens in der Folge der Foliobögen unregelmäßig wechseln; das lässt darauf schließen, dass Hölderlin die einzelnen Bögen nicht in der ursprünglichen Lage der Blätter, wie sie vom Handel vorgehalten wurden, zusammenlegte.

<sup>6</sup> Dafür sprechen die Doppelblätter H 329 und H 330 mit Übersetzungen aus Sophokles' Tragödien und auch die beiden Doppel- bzw. Einzelblätter H 413 und H 423 mit den *Pin-dar-Fragmenten* (Blattzählung hier und im Folgenden stets nach KHH).

furt und folgt einer Einladung seines Freundes Sinclair nach Homburg vor der Höhe. Um dem Schmerz der Trennung von seiner Geliebten Susette Gontard zu begegnen, wendet er sich verstärkt der literarischen Tätigkeit zu; neben einer großen Anzahl neuer Gedichte steht die Ausführung des bereits in Frankfurt geplanten *Empedokles*-Trauerspiels auf dem Programm. Anfang Juni 1799 eröffnet er seinem Freund Neuffer in Stuttgart das Projekt eines eigenen Journals: „Ich habe im Sinne, eine poëtische Monatschrift herauszugeben. [...] Die ersten Stücke werden von mir erhalten ein Trauerspiel [...] und Gedichte, lyrische und elegische [...] sowie Aufsätze [...] über das Wesen, und die verschiedenen Arten der Dichtkunst.“<sup>7</sup> Zur Vorbereitung und Sammlung der eigenen Journal-Beiträge nutzt er ab Dezember 1799 das sogenannte ‚Stuttgarter Foliobuch‘, ein dickleibiges Notizbuch im Folioformat mit ursprünglich 192 Seiten<sup>8</sup> in 24 Lagen, ein Geschenk der Prinzessin Auguste von Homburg, wie D. E. Sattler vermutet<sup>9</sup>. Hölderlin trägt zunächst eine Neubearbeitung des *Empedokles*-Stoffes sowie die Entwürfe mehrerer poetologischer Aufsätze ein, die allesamt Fragment geblieben sind. Auffallend ist nun, dass alle diese Arbeiten – buchstäblich – in den Hintergrund treten; Hölderlin löst die (professionell ausgeführte) Fadenheftung des Foliobuches auf und legt Anfang 1801 – nach D. E. Sattlers überzeugender Rekonstruktion<sup>10</sup> – die bislang unbeschriebenen hintersten acht Lagen (mit jeweils vier Doppelblättern) sowie drei Einzelblätter nach vorn in das Schreibheft. Auf diesen leeren Blättern – ergänzt durch weitere unbeschriebene Blätter des Foliobuches – beginnt er Gedichte einzutragen, die er bislang auf verstreuten Handschriften festgehalten hatte. Den Anfang dieser Gedichtfolge bildet eine Widmungsode an die Prinzessin Amalie von Homburg<sup>11</sup>, gefolgt von der – bereits in Schillers *Horen* veröffentlichten – Elegie *Der Wanderer* in einer grundlegenden Neubearbeitung und von den ebenfalls dort publizierten Versen des Gedichtes *Die Eichbäume*. Im Anschluss an diese ersten

<sup>7</sup> MA 2, 764-766.

<sup>8</sup> Überliefert sind 168 Seiten.

<sup>9</sup> FHA 20, 177.

<sup>10</sup> FHA 20, 177 und 245; zur Rekonstruktion der früheren Position der Blätter das *Diagramm* in FHA Suppl. II, S. 20 des Begleitheftes.

<sup>11</sup> „Aus stillem Hauße senden die Götter oft [...]“, S. 1a (Seitenzählung der Originalhandschrift in der WLB).

drei Gedichte sind es sodann fast ausschließlich Oden, die er an dieser Stelle niederschreibt, teils in Reinschriften, die er nahezu alle noch einmal später überarbeitet, teils aber auch Neuentwürfe. Die umgestellten Lagen des Stuttgarter Foliobuches werden somit zum Sammelbecken der Hölderlinschen Odendichtung, dienen ihm nunmehr als „Werkstatt“, um hier einen Begriff aufzugreifen, den Wolfram Groddeck für einen vergleichbaren Befund für die Neubearbeitungen der drei Elegien im Homburger Folioheft vorgeschlagen hat.<sup>12</sup> Bis in das Jahr 1804 hinein begleitet auf diese Weise das Geschenk der Homburger Prinzessin Auguste die dichterische Tätigkeit Hölderlins, wird somit zum Pendant des großenteils gleichzeitig geführten Homburger Folioheftes.

### 3 Vorbereitungen für die 1801/02 geplante Ausgabe der Gedichte Hölderlins im Cotta-Verlag

Was war nun der Anlass, das zunächst für das *Empedokles*-Projekt und für poetologische Aufsätze vorgesehene Schreibbuch für die Odendichtung umzuwidmen? Ein Vermerk, den Hölderlin nachträglich unter dem Titel des zuvor schon angesprochenen Gedichtes *Die Eichbäume* notiert, vermag hier weiterzuhelfen: Wir lesen nämlich hier unterhalb der Überschrift den Satz „als Proëmium zu gebrauchen.“<sup>13</sup> Doch wozu sollte es als einleitendes Gedicht dienen? Sattlers Vermutung eines „Zusammenhang[s] mit der geplanten Gedichtsammlung bei Cotta“<sup>14</sup> scheint mir den richtigen Weg zu einer Antwort zu weisen, wenn auch Hölderlin zu diesem Zeitpunkt ein solches Projekt nicht von Cotta, sondern von Friedrich Steinkopf erwartete, der ursprünglich als Verleger für die Zeitschrift *Iduna* vorgesehen war. Schon aus der Korrespondenz Hölderlins aus den Wochen

<sup>12</sup> W. Groddeck in *Gesprächen des Heidelberger Arbeitskreises* (s. o. Anm. 1). Zu einem vergleichbaren Befund kommt auch Dietrich Uffhausen, wenn er das Homburger Folioheft als eine „Werkstätte“ für die „meist großräumig angelegte[n] Gedichtkomplexe“ des Foliohefts bezeichnet. (Friedrich Hölderlin. ‚Bevestigter Gesang‘. Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806, hrsg. und eingeleitet von Dietrich Uffhausen, Stuttgart 1989, XIV).

<sup>13</sup> FHA Suppl. II, S. 4a (Seitenzählung der Originalhandschrift in der WLB).

<sup>14</sup> FHA 3, 39.

um die Wende von 18. zum 19. Jahrhundert lässt sich ersehen, wie der Gedanke einer eigenen Gedichtsammlung beim Dichter Platz greift. Das *Iduna*-Projekt war Ende 1799 zunehmend ins Stocken geraten; vorgesehene prominente Beiträger, auf deren Mitwirkung am geplanten Journal der Verleger besonderen Wert legte<sup>15</sup>, winkten ab oder antworteten auf Hölderlins Anfrage erst gar nicht. Und Steinkopf selbst, der Stuttgarter Verleger, wird unsicher, ob es denn lohne, Hölderlins Vorhaben noch weiter zu verfolgen. Bereits am 18. September 1799, als sich zum ersten Mal ein Scheitern abzeichnete, schreibt er an Hölderlin: „Wenn aber alle Umstände das Zustandekommen des Journals hindern sollten, so nehme er seinen [d.h. Hölderlins] zweiten Vorschlag mit Vergnügen an, besondre Bändchen mit H's eigenen Produkten zu verlegen.“<sup>16</sup> Und der Verleger wünscht sich vom Dichter eine baldige „Hieherkunft“<sup>17</sup> nach Stuttgart, um das Vorhaben unter Dach und Fach zu bringen. Damit sind die Weichen für ein neues Projekt gestellt, das sehr bald an die Stelle der Monatsschrift *Iduna* treten sollte.

Und Hölderlin kommt tatsächlich – am 20. Juni 1800 – nach Stuttgart, allerdings scheint dort eine Vereinbarung mit Steinkopf über das Projekt einer Werkausgabe in Einzelbänden nicht zustande zu kommen. Bei seinem schon in Frankfurt gewonnenen Freund Christian Landauer, wo er für mehr als sechs Monate sein Quartier bezieht, findet er, nach allen Enttäuschungen und Bitternissen der vergangenen Jahre, neuen Lebensmut. „Der Umgang mit Dir und den übrigen Freunden hat mir einen reellen Gewinn gegeben [...]. Ich habe bei Euch erst eine rechte Ruhe gelernt, mit der man sich auf den Grund der Seele bei Menschen verläßt“, schreibt er im Februar 1801 aus Hauptwil seinem Stuttgarter Freund, „diß [ist] seit drei Jahren der erste Frühling [...], den ich mit freier Seele und frischen

<sup>15</sup> „Bei den Mitarbeitern wäre [...] auf den Namen, insofern sie sich einen verdienter Weise erworben haben, zu sehen. Ein *Herder*, *Schiller*, *Göthe*, v. *Humboldt*, *Thümmel*, *Fichte*, *Schelling* wären in jeder Hinsicht wünschenswerth [...]“ (Steinkopf an Hölderlin vom 13. Juni 1799, MA 2, 773).

<sup>16</sup> Zitiert nach dem durch Schlesier überlieferten Regest (Gustav Schlesier: *Hölderlin-Aufzeichnungen*, hrsg. von Hans Gerhard Steimer, Weimar 2002, 101).

<sup>17</sup> Nach Schlesiers Regest eines Briefes von Steinkopf an Hölderlin vom 12. Januar 1800: „Er habe *Landauer* [...] gebeten, die Materie auf dessen von ihnen allen gewünscht[e] Hieherkunft zu richten“ (ebd.).

Sinnen genieße.“<sup>18</sup> Ein „reelle[r] Gewinn“ ist für ihn der Freundeskreis Landauers mit all den „Celebritäten“<sup>19</sup> der Gesellschaft, dem er sich begeistert anschließt. Und es war dort nun nicht Steinkopf, der eine Lösung seiner Probleme verspricht, sondern die Bekanntschaft mit Ludwig Ferdinand Huber, der mit seiner – derzeit ebenfalls weitbekannteren – Frau Therese bereits seit 1798 in der Württembergischen Hauptstadt lebte. Huber, schon seit Jahren freier Mitarbeiter Cottas, war gerade vom Tübinger Verleger mit der Redaktion der in Stuttgart erscheinenden *Allgemeinen Zeitung* betraut worden – zusätzlich zu der schon bestehenden Herausgabe verschiedener Journale. So lag es denn für Hölderlin nahe, in dieser für ihn günstigen Situation eine neue Verbindung mit dem Verlag seines *Hyperion*-Romans anzuknüpfen.<sup>20</sup> Als Hölderlin Anfang Januar 1801 zu seiner neuen Hofmeisterstelle in Hauptwil aufbricht, begleiten ihn bis Tübingen seine Stuttgarter Freunde.<sup>21</sup> Zu ihnen dürfte zweifellos auch Huber gehört haben, der ohnehin regelmäßig den persönlichen Kontakt mit seinem Arbeitgeber Cotta suchen musste. So ist anzunehmen, dass bei dieser Gelegenheit im direkten Gespräch mit dem Tübinger Verleger der Plan der Herausgabe einer eigenen Gedichtsammlung verabredet wurde. Die offizielle Bestätigung ließ denn auch nicht lange auf sich warten. Am 6. August 1801, wenige Wochen nach Hölderlins Rückkehr aus der Schweiz, schreibt ihm Huber nach Nürtingen, dass „Cotta den Verlag sei-

<sup>18</sup> MA 2, 893-895.

<sup>19</sup> Gustav Schlesier berichtet aus einem Gespräch, das er 1845 mit dem Sohn Gustav Landauer über dessen Vater Georg Christian L. führte: „Sein Vater sei mit all den damaligen lit. Celebritäten befreundet gewesen, mit *Neuffer* [...], mit *Haug*, mit ~~Matthisson~~, *Conz etc.*“ (Schlesier [Anm. 16], 153, die Streichung so bei Schlesier).

<sup>20</sup> Die Bekanntschaft mit Ludwig Ferdinand Huber und seiner Frau Therese wurde nicht zuletzt gefördert durch Hölderlins mehrfach belegten Besuch im ‚Kränzle‘, einem im damaligen Stuttgart beliebten Treffpunkt für einheimische und auswärtige Schriftsteller, Künstler, Beamte, Gelehrte und Kaufleute. Neben Cotta und dem Ehepaar Huber gehörten der ‚Samstag-Gesellschaft‘ auch zahlreiche alte Freunde Hölderlins an, u. a. Karl Philipp Conz, Friedrich Haug, Friedrich Matthisson. Über die Treffen im ‚Kränzle‘ berichtet Therese Huber mehrfach in Briefen an ihre Tochter Therese aus den Jahren 1800-1803. Von den Beziehungen zur Familie Huber zeugen zudem die Pläne der Familie, Hölderlin als Hauslehrer für ihre Tochter zu engagieren. (Vgl. dazu Michael Franz’ *Miszelle* in HJb 38, 2012-2013, 254 f.).

<sup>21</sup> Regest eines Briefes Hölderlins an die „Seinigen“ vom Januar 1801: „Bis Tübingen wurde er von seinen Freunden geleitet.“ (Schlesier [Anm. 16], 72 f.).

ner Gedichte auf Ostern 1802. gern übernehmen [...] wolle.“ Er bitte für eine Veröffentlichung im *Damenkalender* um „baldigste Übersendg [...] irgend ein[es] Lieblingsgedicht[es] [...]. Dies würde zu vorläufiger Empfehlung der Sache dienen.“<sup>22</sup>

Für Hölderlin kam die durch Huber übermittelte Bitte Cottas nicht unvorbereitet. Er hatte, wie wir schon sahen, bereits längerfristig mit einem solchen Vorhaben gerechnet. Darauf verweist nicht nur der bereits zitierte Vermerk „als Proëmium zu gebrauchen“ zum Gedicht *Die Eichbäume*, sondern vor allem auch die literarische Produktivität, die zu Beginn seines Stuttgarter Aufenthaltes im Sommer 1800 eingesetzt hatte: Er begann früher geschriebene Oden grundlegend zu bearbeiten, schrieb eine Fülle neuer Gedichte – Elegien und Versuche in freirhythmischen Formen – und legte auf Doppelblättern säuberliche Reinschriften an. Seiner Mutter schreibt er in den Julitagen 1800, er habe sich „entschlossen, [...] einen Schreibtisch [...] zu bestellen, den er dringend benötige, „weil [er] auf dem kleinen Tischchen nicht wohl mit [s]einen Papieren in Ordnung bleiben“ könne.<sup>23</sup> Im selben Brief an seine Mutter bedankt er sich für einen „Bücherkasten“, der „ganz nach Wunsche ausgefallen“ sei. In diesem „Bücherkasten“ dürfte denn auch die beträchtliche Anzahl jener in Holland gefertigten Foliobögen ihren Platz gefunden haben, die er sich vermutlich in diesen Wochen seines Stuttgarter Aufenthaltes zugelegt hatte.

So konnte er denn Hubers Auftrag umgehend erfüllen: Als „Lieblingsgedicht“ wählte er vermutlich sogleich die am Anfang des Stuttgarter Foliobuches eingetragene Neufassung der Elegie *Der Wanderer* aus. Schon unterhalb der Datumsangabe „1801 Aug[ust] 19“<sup>24</sup> trug Cotta das ‚Probedgedicht‘ in sein Honorarbuch ein, allerdings nicht im *Damenkalender*, wie im Brief Hubers zu lesen war, sollte es erscheinen, sondern in der gleichfalls von Huber herausgegebenen Vierteljahrsschrift *Flora*, jener „von Freunden und Freundinnen des schönen Geschlechts“ herausgegebe-

<sup>22</sup> L. Huber an Hölderlin vom 6. August 1801, zitiert nach dem Regest Gustav Schlesiers (Anm. 16), 96.

<sup>23</sup> StA VI, 395.

<sup>24</sup> Wenn sich auch das Datum 19. August 1801 zunächst nur auf die Eintragung des Gedichtbuches bezieht, so dürfte die – nachträglich erfolgte – Eintragung des Probedgedichts mit der genauen Angabe „8 S[eiten]“ nicht viel später erfolgt sein; denn der Umbruch für das 3. Quartalsheft der *Flora* erfolgte spätestens in den ersten Septembertagen 1801.

nen und „Teutschlands Töchtern geweiht[en] Quartalsschrift“, und zwar bereits im 3. Quartal des Jahrgangs 1801.

H[er]r M[agister] Hoelderlin

[...]

1801 Aug 19 Honorar für s[eine] Gedichte, 1 A[lter] L[ouis]dor p Bogen,

u. 1 d[it]o nach Absaz v. 500 Ex.

8 S. Flora (1801). 3<sup>s</sup> Q[uartal] ProbeGedichte

16 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> – – 2. 4<sup>s</sup> d[it]o<sup>25</sup>

Wir können dieser Eintragung nun entnehmen, dass das Gedicht in der Zeitschrift acht Seiten umfassen soll. Das zumindest besagen die abgekürzten Eintragungen in der zweiten Zeile unterhalb der Datumsangabe. Hölderlins prompte Sendung eines ‚Lieblingsgedichts‘ hat den Verleger offensichtlich bewogen, in seinem ‚Honorarbuch‘ auch schon das Vorhaben selbst, nämlich einen Band mit Hölderlins Gedichten herauszubringen, zu bestätigen. Denn unter demselben Datum 19. August 1801 findet sich dort nicht nur der geplante Druck des ‚Probegedichts‘ (auf den Begriff des Probegedichts komme ich gleich noch zurück), sondern – vorangehend – bereits auch das Projekt des geplanten Gedichtbuches mit genauer Angabe der Honorierung angekündigt.

Bernhard Fischer, der vormalige Leiter des Cotta-Archivs in Marbach (und heutige Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar) erläutert: Mit Cottas Eintragung in sein ‚Honorarbuch‘ ist das Projekt für den Verlag „ackordiert“, d. h. also: in die Verlagsplanung endgültig aufgenommen, „bloße Angebote finden in die Rechnungsunterlagen [Cottas] keinen Eingang“. <sup>26</sup> Diese Deutung des Eintrags in das ‚Honorarbuch‘ finden wenige Monate später eine nachhaltige Bestätigung im ‚Druckauftragsbuch‘ Cottas: <sup>27</sup>

<sup>25</sup> Ausschnitt aus Cottas Honorarbuch, in: Das Cotta'sche ‚Verlagsbuch 1787-1806‘ [hrsg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach], transkribiert und erl. von Bernhard Fischer unter Mitarb. von Eva Oßwald und Birgit Slenzka, Marbach/Neckar 2010, Abschnitt 71a (als PDF-Datei zugänglich im Internet unter <https://www.dla-marbach.de/fileadmin/redaktion/Archiv/Cotta-Archiv/Downloads/cotta-verlagsbuch.pdf>).

<sup>26</sup> Ich danke Bernhard Fischer für die hilfreichen Erläuterungen, die er mir in einem Brief zur Verfügung stellte.

<sup>27</sup> Die schematisierte Darstellung des Eintrags in das ‚Druckauftragsbuch‘ verdanke ich dem

	Auflage, Format	Papier	Volendung	Druker	Kosten	Bedingungen
Hölderlins Gedichte	1 000 Aufl Schbp <del>500 Dkp</del> 500	Flora Postp	Michaelis 1802			honorar f 9 – nach Absatz v 500 f 9 do

Die Daten aus dem ‚Honorarbuch‘ werden mit diesem Eintrag des Cottaschen ‚Druckauftragsbuchs‘ nun genauer spezifiziert: Die Auflage von 1 000 Exemplaren soll in „Postp[apier]“<sup>28</sup>, wie es für die Zeitschrift *Flora* verwendet wurde, ausgeführt werden, und der Druck wurde – wohl auf Bitten des Dichters – nunmehr auf den Termin „Michaelis 1802“ verschoben. Dieser nicht eigens datierte Eintrag in das ‚Druckauftragsbuch‘ erfolgte, wie aus den vorangehenden wie auch nachfolgenden Aufzeichnungen hervorgeht, „Ende 1801 oder Anfang 1802“, wie schon Adolf Beck in Band VII 2 der StA vermerkt.<sup>29</sup>

Doch was hat Cotta dazu geführt, den Druckauftrag bereits zu diesem Zeitpunkt so exakt festzulegen? Es musste bislang nicht dokumentierte weitere Kontakte zwischen Hölderlin und dem Verlag gegeben haben – Bitten des Verlegers, weitere Materialien zur Planung der Gedichtsammlung vorzulegen, so etwa ein Exposé zum Inhalt der Ausgabe<sup>30</sup> und auch weitere Textbeispiele. Sehen wir noch einmal in Cottas ‚Honorarbuch‘, so finden wir dort zum Abschluss des bereits zitierten Eintrags eine Zeile, die wir in unserer Erläuterung bislang übergangen haben und die unsere

gegenwärtigen Leiter des Cotta-Archivs (DLA), Herrn Helmuth Mojem, der damit die Wiedergabe in StA VII 2, 189, korrigiert.

<sup>28</sup> Zunächst waren offenbar – weitere? – 500 Exemplare „D[ru]c[k]p[apier]“ vorgesehen, was später wieder gestrichen wurde.

<sup>29</sup> StA VII 2, 189.

<sup>30</sup> Karl Philipp Conz erinnert sich in seinem Brief vom 10./12. Mai 1821 an Justinus Kerner, Cotta „wollte [...] früher schon [...] eine Sammlung von [Gedichten Hölderlins] herausgeben, und hat, glaube ich, schon damals ein Verzeichniß dessen, was sollte gedruckt werden erhalten.“ (FHA 9, 283) – Hölderlin hatte mit seinem früheren Freund und Lehrer Conz während seines Stuttgarter Aufenthaltes im zweiten Halbjahr 1800 wieder Kontakt aufgenommen. Er traf ihn mehrfach bei Landauer und auch wohl im ‚Kränzle‘, wo es auch zu einer Begegnung von Conz mit Huber oder auch mit Cotta gekommen sein dürfte. (Vgl. dazu oben S. 45 mit Anm. 19 und 20.).

Annahme bestätigt (ich füge zum besseren Verständnis die vorhergehende Zeile hinzu):

8 S. Flora (1801). 3<sup>s</sup> Q[uartal] ProbeGedichte  
 16<sup>¾</sup> – –            2. 4<sup>s</sup>                            do<sup>31</sup>

Der Dichter hatte offensichtlich dem Verlag nach dem 19. August 1801, dem Zeitpunkt der ‚Ackordierung‘ des Projektes in der zweiten Zeile des Eintrags, noch weitere Sendungen zugestellt, die neben einem ersten „ProbeGedicht[]“ (Zeile 3), das offensichtlich mit dem von Huber erbetenen „Lieblingsgedicht“ identisch ist, weitere ‚Probegedichte‘ (Zeile 4: „d[it]o“), und zwar mindestens vier, nämlich jene Texte, die nun tatsächlich, wie aus dem Eintrag mit einer sehr genauen Angabe des Seitenumfangs (16<sup>¾</sup> Seiten) hervorgeht, in der Zeitschrift *Flora*, und zwar im vierten Quartal des Jahrgangs 1802, erschienen sind: die Gedichte *Heimkunft*, *Dichterberuf*, *Stimme des Volks* und *Die Wanderung*, also: eine Elegie, zwei Oden, und – nicht zuletzt – ein Beispiel jener freirhythmischen ‚Gesangsart‘, um deren Entwicklung sich Hölderlin seit seinem ‚Ausflug‘ nach Hauptwil verstärkt bemüht hatte. Und – was man dem in Band VII 2 der Stuttgarter Ausgabe wiedergegebenen Ausschnitt des ‚Honorarbuches‘ nicht entnehmen konnte –: die letzten beiden Zeilen des Eintrags sind, wie aus der duktischen Ausführung des Eintrags eindeutig zu ersehen ist, nicht schon mit den vorhergehenden Zeilen vom 19. August eingetragen, sondern nachträglich eingefügt worden.<sup>32</sup> Die Autopsie dieser Eintragung im DLA lässt sogar den weitergehenden Schluss zu, dass die Niederschrift der beiden Zeilen nicht in einem Zuge erfolgte: die letzte Zeile weicht von der vorhergehenden deutlich in Schriftgröße und Strichstärke ab. Das bedeutet, dass mit großer Wahrscheinlichkeit *nach* dem 19. August 1801, dem Datum der grundsätzlichen ‚Ackordierung‘ der geplanten Gedichtausgabe, mindestens zwei weitere Sendungen Hölderlins beim Verleger eingegangen sein mussten, die zur Drucklegung zunächst der Elegie *Der Wanderer* im

<sup>31</sup> Die abgekürzten Angaben bedeuten: „[Umfang:] 16<sup>¾</sup> [Seiten] – [Erscheinungsjahr: 180]2. 4. [Quartal] do [= dito, d. h. in der Quartalsschrift *Flora*]“.

<sup>32</sup> Ich danke Bernhard Fischer, dem vormaligen Leiter des Cotta-Archivs, dass er mich auf dieses – der im Internet abrufbaren Datei (Anm. 25) nicht entnehmbaren – Ausführungsdetail des Eintrags aufmerksam gemacht hat.

dritten Heft des Jahrgangs 1801 der *Flora*, sodann der weiteren vier Gedichte im vierten Heft des nachfolgenden Jahrgangs der Zeitschrift führten. Und noch eines erscheint mir wichtig: Die letzte Zeile des Eintrags musste dann nach der Drucklegung des vierten Quartals der *Flora* erfolgt sein, denn sonst wäre eine so genaue Seitenangabe, wie sie im ‚Druckauftragsbuch‘ erfolgte, nicht möglich gewesen. Das bedeutet, dass bis zum Herbst 1802 zumindest für Cotta die Vereinbarung über die Herausgabe einer Gedichtsammlung Hölderlins noch Bestand hatte.

Zu den erschließbaren nachfolgenden Gedichtsendungen Hölderlins an den Verlag gehörten vermutlich neben dem Verzeichnis der in die Ausgabe aufzunehmenden Texte<sup>33</sup> weitere Gedichte, auf deren Vorabdruck in einer seiner Zeitschriften Cotta – vermutlich aus Umfangsgründen – zunächst verzichtet hatte: so mit einiger Sicherheit das Gedicht in Hexametern *Der Archipelagus*, das dann noch nachträglich 1804 im „3. Stück“ der ebenfalls von Huber herausgegebenen und von Cotta verlegten *Vierteljährlichen Unterhaltungen* erschienen ist. Und neben dem hymnischen Gesang *Die Wanderung* mag der Dichter auch als weiteres Beispiel dieser Gattung das Gedicht *Der Rhein* beigegeben haben, das sich im Nachlass zusammen mit *Die Wanderung* auf einer – doch wohl ebenfalls im Herbst 1801 gefertigten – Reinschrift auf dem in Holland von der Papiermühle „C & I Honig“ hergestellten Papier erhalten hat.<sup>34</sup>

Der stark angegriffene Gesundheitszustand Hölderlins macht es unwahrscheinlich, dass Hölderlin in der Lage gewesen ist, noch *nach* seiner Rückkehr aus Frankreich an Cotta rechtzeitig Druckvorlagen für jene vier „ProbeGedichte“ zu schicken, die ja spätestens Anfang Oktober 1802 in

<sup>33</sup> Vgl. dazu Anm. 30.

<sup>34</sup> Wenn man noch die in dieser Zeit vollendete Hymne *Friedensfeier* hinzunimmt, ergäbe sich zusammen mit *Die Wanderung* und *Der Rhein* eine weitere Triade von Gedichten, die Hölderlin möglicherweise zu diesem Zeitpunkt für die bei Cotta erscheinende Gedichtsammlung vorgesehen hatte; eine schon für Cotta zunächst vorgesehene Reinschrift der zwei oder drei Gedichte hätte dann eine Eintragung in das Homburger Folioheft erübrigt. H 3 14 und H 3 15 mit – später überarbeiteten – Reinschriften von *Die Wanderung* und *Der Rhein* sind im Übrigen auf demselben Papier (mit dem oben beschriebenen Wasserzeichen) geschrieben, das Hölderlin auch für das Homburger Folioheft benutzte. Ein Zusammenhang der Sammelhandschrift H 3 14/15 mit dem Folioheft mag zudem durch die Seitenzählung angedeutet sein, die, wie diejenige im Homburger Folioheft, von Carl C. T. Litzmann stammt (vgl. dazu die Ausführungen auf S. 75 f.).

den Satz für das vierte Quartalsheft der *Flora* gingen. Das schon spräche gegen die These Sattlers, Hölderlin habe „die monumentale und sorgfältig komponierte Gruppe im Spätsommer 1802, anstelle der jahrzuvor verabredeten, aber nicht zustande gekommenen Sammlung seiner Gedichte, zum Druck befördert“<sup>35</sup>. Zudem dürfte die mehrfach bezeugte mühevollle Arbeit an der Vollendung der Übersetzung der *Trauerspiele des Sophokles* in den Monaten Juli bis September 1802 kaum genügend Freiraum geboten haben, um Druckvorlagen für ein neues gesondertes Projekt fertigzustellen.<sup>36</sup> Alle diese Indizien sprechen dafür, dass der Dichter die Druckvorlagen für die vier Gedichte noch *vor* der Abreise nach Bordeaux zusammen mit anderen Unterlagen an den Verlag geschickt hatte.

Und eine kurze Bemerkung sei noch an dieser Stelle nachgetragen: Dass die im ‚Honorarbuch‘ angeführten fünf Gedichte als „ProbeGedichte“ bezeichnet werden, verweist ein weiteres Mal darauf, wie ernst Cotta zu diesem Zeitpunkt die Planung der Gedichtausgabe genommen hatte: Denn „Probegedichte“, d.h. also Vorabdrucke aus einer im Verlag vorgesehenen Publikation, wurden von Cotta grundsätzlich nicht eigens honoriert; entsprechend bleibt die diesbezügliche Spalte im Honorarbuch ohne Eintrag.<sup>37</sup>

#### 4 Die Anlage des Homburger Folioheftes im Zuge der Vorbereitung der geplanten Gedichtausgabe

Wenn ich in meinen Ausführungen so ausführlich auf die geplante Ausgabe der Gedichte Hölderlins eingegangen bin, so darum, weil – wie ich meine – die Anlage des Homburger Folioheftes von jenem Vorhaben, das den Dichter selbst noch in den Jahren nach seiner Entlassung aus dem Autenriethschen Klinikum beschäftigte<sup>38</sup>, nicht zu trennen ist: Die umfangreiche Sammelhandschrift sollte, so ist anzunehmen, zunächst der Vorbereitung

<sup>35</sup> FHA Suppl. III, Beiheft, 15.

<sup>36</sup> Vgl. dazu im Einzelnen die nachfolgenden Ausführungen auf S. 56 f.

<sup>37</sup> Auch diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Fischer.

<sup>38</sup> Karl Philipp Conz berichtet in einem Brief an August Mahlmann vom 8. September 1809 über den kranken Hölderlin: „Seiner Geistesverwirrung ungeachtet hat er immer noch die Grille, daß er von einer eigenen Ausgabe seiner Werke spricht [...]“ (FHA 9, 269).

dieses ambitionierten Vorhabens dienen, war vermutlich zunächst sogar – mit den sorgfältigen Reinschriften auf den ersten 15 Seiten – als Druckvorlage für eine gesonderte Abteilung der Veröffentlichung seiner Lyrik gedacht und wurde erst in dem Augenblick, wo die Eintragungen Entwurfscharakter annahmen und Hölderlin auch in den bereits ausgeführten Niederschriften Änderungen für notwendig erachtete, zu einer ‚Werkstatt‘ für diese Gruppe der Elegien und Hymnen seines Œuvres, wie denn schon zuvor das Stuttgarter Foliobuch zur Vorbereitungs- und Arbeitsstätte für den Bereich der Oden.

#### 4.1 Zur Datierung der ersten Eintragungen in das Homburger Folioheft

Der genaue Zeitpunkt der Anlage des Homburger Folioheftes ist in der Forschung allerdings strittig; Hellingrath erachtet den „Herbst 1801“ als ihm plausibel erscheinenden, wenn auch unter Vorbehalt genannten Datierungsansatz und begründet diese Annahme mit dem Zusammentreffen vieler „kleine[r] Merkmale der Handschriften, die nichts beweisen, nicht eigentlich fassbar sind und doch die Vermutung richtig leiten können.“<sup>39</sup> Sattler hingegen hält – wie vor ihm schon Beißner – den „Herbst 1802“ als ihm gesichert erscheinende Datierung und er beruft sich zum einen darauf, dass die Niederschrift der Elegie *Heimkunft* im Homburger Folioheft den Druck in der Quartalsschrift *Flora* voraussetze<sup>40</sup>, zum anderen auf den dem Landgrafen von Homburg gewidmeten Gesang *Patmos*, der nicht

<sup>39</sup> Hell 4, 2. Aufl., 272.

<sup>40</sup> So auch Beißner in StA II, 622. Zur Niederschrift der Elegie im Homburger Folioheft (= H<sup>3</sup>) vermerkt er: „Reinschrift der endgültigen Fassung, später als J [= der Druck in *Flora*] (vgl. dazu die Lesarten zu v. 18, 43, 72, 73)“. – Ein genauer Vergleich der Fassungen „H<sup>2</sup>“, „J“ und „H<sup>3</sup>“ (nach Beißners Bezeichnung) zeigt, dass das Argument des ‚Lesarten‘-Vergleichs alles andere als triftig ist; es legt eine lineare Textgenese zu Grunde, die für Hölderlins Gedichte nicht zutreffend sein muss, ganz abgesehen davon, dass von Beißner nicht berücksichtigte Varianten ebenso eine umgekehrte Folge der Textzeugen „J“ und „H<sup>3</sup>“ stützen, dass also der Druck in der Quartalsschrift *Flora* die Reinschrift im Homburger Folioheft voraussetzt. – Auch Uffhausen übernimmt zur Begründung seiner Datierung der Anlage des Homburger Folioheftes auf den „Spätherbst 1802“ Beißners ‚textkritisches Argument‘, dass die Niederschrift der Elegie *Heimkunft* den Druck in der *Flora* voraussetze. (Hölderlin, ‚Bewestigter Gesang‘ [Anm. 12], XIV).

vor dem November 1802 in das Homburger Folioheft eingetragen sein konnte.<sup>41</sup> Das erste Argument wird schon durch die Tatsache entkräftet, dass Hölderlin das vierte Quartalsheft der *Flora* im Jahrgang 1802 nicht schon – wie Sattler annimmt – nach seiner Rückkehr aus Regensburg im Oktober 1802 vorgefunden haben konnte; denn, nach Auskunft des gegenwärtigen Leiters des Cotta-Archivs (DLA), Helmuth Mojem, wurde die Vierteljahrsschrift regelmäßig frühestens am Ende eines Quartals, zumeist jedoch erst zu Beginn des Folgemonats ausgeliefert.<sup>42</sup> Der Dichter musste jedoch die erst an fünfter Stelle auf S. 19-28 des Homburger Folioheftes erfolgte Niederschrift des Gesangs *Patmos*, wie seine Mutter in ihrem Brief an Sinclair vom 20. Dezember 1802 wortreich versichert<sup>43</sup>, schon im November 1802 begonnen haben; zugleich bezeugt sie, dass ihr Sohn – bei seinem stark angegriffenen Gesundheitszustand – alle Mühe hatte, das Gedicht rechtzeitig zum vorgesehenen Übergabetermin, dem 55. Geburtstag des Landgrafen am 30. Januar 1803, fertigzustellen. Das zweite Argument kann zwar nicht mit derselben Sicherheit widerlegt werden; aber allein schon der Umstand, dass Hölderlin – nach den expliziten Widmungen der zuvor eingetragenen drei Elegien – zu *Patmos* keine Widmung einträgt, sondern nur einen entsprechenden Leerraum in der Handschrift (HF 19) freilässt (Bild 2), gibt zu denken; denn die bereits im ersten überlieferten Entwurfsfragment<sup>44</sup> zu lesende Anrede

*Und wenn die Himmlische[n] izt,  
Wie ich es meine,[ ] mich lieben[,]  
Wie viel mehr dich?  
Denn Eines weiß ich von dir,  
Daß nemlich [hier bricht das Fragment ab]*

könnte, um hier nur ein Beispiel zu nennen, auch der Prinzessin Auguste

<sup>41</sup> FHA Suppl. III, Beiheft, 14 f.

<sup>42</sup> Der Erscheinungstermin Anfang Januar 1803 wird bestätigt durch den Briefwechsel zwischen Pfeffel, dem ständigen Mitarbeiter des Verlegers, und Cotta selbst: Noch am 23. Dezember 1802 fragt Pfeffel seinen Dienstherrn, wann denn das vierte Quartalsheft der *Flora* erscheine; Mitte Januar bestätigt er sodann den Eingang des Heftes. – Ich danke Herrn Mojem ganz herzlich für seine klärenden Recherchen im Cotta-Archiv.

<sup>43</sup> MA 3, 609-612.

<sup>44</sup> FHA 7, 222.

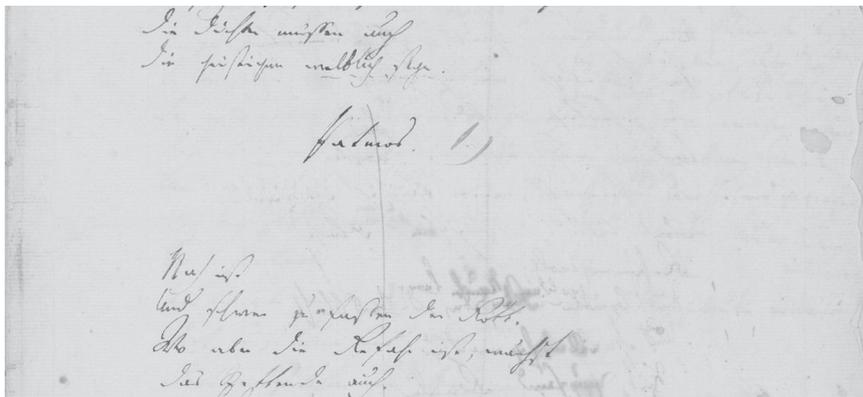


Bild 2: Ausschnitt aus HF 19. Nach dem (vorläufigen) Abschluss der Niederschrift von *Der Einzige* setzt Hölderlin, einen größeren Freiraum belassend, zunächst mit den Versen „Wo aber die Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch [...]“ mit der Eintragung eines neuen Gedichtes ein. Tintenfarbe und Schreibduktus legen nahe, dass die Verse 1 und 2 („Nah ist / Und schwer zu fassen der Gott.“) erst nachträglich hinzugefügt werden. Mit deutlich dunklerer Tinte und wiederum anderem Schreibduktus scheint der Dichter den Titel „Patmos.“ erst nachträglich hinzugefügt zu haben. Da er aber auch zu diesem Zeitpunkt offenbar noch keine Entscheidung für eine Widmung des Gedichtes getroffen hatte, belässt er für eine spätere Eintragung nach dem Titel ein Spatium von ein bis zwei Zeilen.

gegoten haben, der Hölderlin dann knapp zwei Jahre später die Übersetzung der *Trauerspiele des Sophokles* widmete, oder auch, wie Roland Reuß im Heidelberger Gesprächskreis<sup>45</sup> vorschlägt, der Gestalt Jesu, die in der Fassung des Folioheftes wenige Verse später direkt genannt wird. Im Übrigen stützt der oben zitierte frühere Entwurf von *Patmos* auf dem Blatt H 311 eher die Annahme einer Datierung der Anlage des Homburger Folioheftes vor Hölderlins Reise nach Frankreich. Denn das Papier mit demselben Wasserzeichen, das Hölderlin für den *Patmos*-Entwurf (H 311) benutzt, verwendet er sowohl für eine (vorläufige) Reinschrift der Hymne *Der Rhein* (H 335) wie auch für einen Entwurf des Gesangs *Der Mutter*

<sup>45</sup> Vgl. Anm. 1.

Erde (H 328)<sup>46</sup>; die Entstehung beider Gedichte fällt mit großer Sicherheit in das Jahr 1801, und in dieselbe Zeit dürfte somit auch die Niederschrift des überlieferten Entwurfs zu *Patmos* anzusetzen sein.

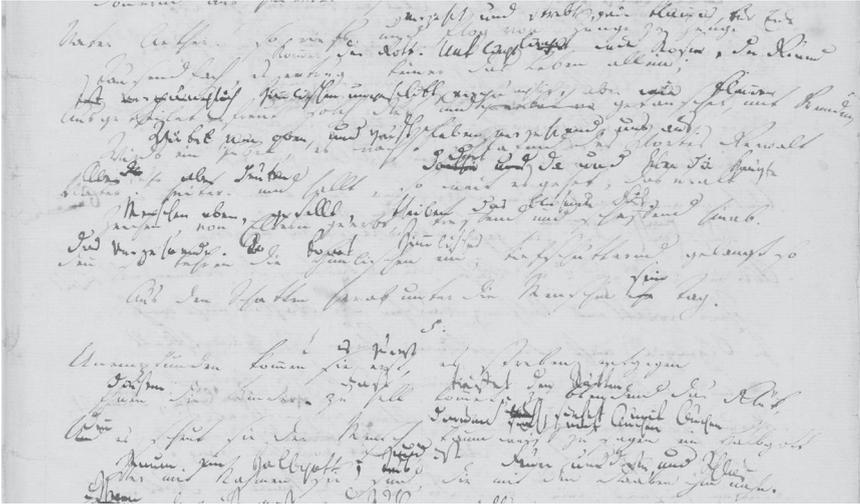


Bild 3: Ausschnitt aus HF 7. Wechsel des Schriftdukts und der Tintenfarbe nach der Niederschrift der vierten Strophe von *Brod und Wein*.

Wenn somit die Anlage des Homburger Folioheftes mit einiger Sicherheit auf den Herbst 1801 datiert werden kann, so bleibt doch die Frage of-

<sup>46</sup> Sattler datiert die Niederschrift des Entwurfs von *Der Mutter Erde* „vmtl. Ende Januar 1801“ in Hauptwil (FHA 20, 247). Allerdings ist seine Angabe „ohne Wz.“ nicht korrekt: auf der einen Hälfte des Doppelblattes H 328 ist das Wasserzeichen Nr. 64 (nach der Zählung in KHH, S. 151) deutlich zu erkennen, auf der anderen Hälfte fehlt es. In KHH, S. 99, ist offensichtlich die Angabe eines Wasserzeichens vergessen worden. Das mag dazu geführt haben, dass Sattler – wie im Übrigen auch Beißner (StA II, 681) – das Papier als ‚ohne Wasserzeichen‘ beschreibt. Ein Wasserzeichen (wenn auch ohne nähere Beschreibung) stellt jedoch bereits Ernst Georg Steinmetz auf H 328 fest (Hölderlin und Homburg, hrsg. von Horst Böning, Bad Homburg v. d. H. 1950, 65; den Hinweis verdanke ich H. G. Steimer). – Das Papier für den Entwurf von *Der Mutter Erde* mit dem Wz. 64 stimmt im Übrigen auch in den Maßen und in der Papierbeschaffenheit mit dem Papier von Entwürfen zu den Gedichten *Der Rhein* und *Patmos* überein.

fen, an welcher Stelle denn Hölderlin seine Eintragungen in das Homburger Folioheft Ende 1801 unterbrochen hat und die Niederschrift nach der Rückkehr aus Frankreich wieder aufnimmt. Einen ersten Anhaltspunkt könnten graphische Merkmale der Niederschrift der Elegie *Brod und Wein* zwischen der vierten und fünften Strophe (Bild 3) geben: Die Zeilenführung und die Nutzung einer dunkleren Tinte in den nachfolgenden Versen zeigen eindeutig einen Neuansatz in der Beschriftung an.<sup>47</sup> An dieser Stelle könnte also Hölderlin das Homburger Folioheft beiseite gelegt haben, um die Eintragungen nach seiner Rückkehr wieder aufzunehmen. Plausibler wäre zweifellos, wie noch zu zeigen sein wird, eine spätere Unterbrechung, wenn auch vom Schriftbild nicht mit gleicher Deutlichkeit ausgewiesen. Andererseits steht in diesem Ausnahmefall ein genauer Terminus ante quem der Wiederaufnahme fest: Die letzten Bearbeitungen des hymnischen Gesangs *Patmos*, die noch in die am 13. Januar 1803 versandte Widmungshandschrift eingehen, fallen mit hoher Wahrscheinlichkeit in die ersten Tage des Jahres 1803. Doch: Hatte Hölderlin in seiner mehrfach bezeugten schlechten Verfassung in den ersten Monaten *nach* seinem Eintreffen in Nürtingen (Anfang Juli 1802) die nötige Kraft, um seine Arbeit am Homburger Folioheft fortzusetzen oder ist doch eine Beschriftung bis hin zu dem Entwurf der Hymne *Die Titanen* noch *vor* dem Antritt seiner Reise nach Frankreich anzunehmen? Eine gewisse Besserung seines Zustandes schien zwar durch seine Reise nach Regensburg Ende September 1802 eingetreten zu sein, doch die Mutter berichtet in dem oben bereits zitierten Brief an Sinclair vom 20. Dezember 1802, unter welchen Schwierigkeiten Hölderlin die Redaktion von *Patmos* zum Abschluss gebracht hatte: Er benötigte für dieses Geschäft wohl mehr als zwei Monate. Sein Halbbruder Carl Gock bezeugt für die Monate nach seiner Heimkehr:

<sup>47</sup> Damit zusammenhängend trägt Hölderlin in den vorausgehenden Strophen (und vermutlich auch in der Elegie *Heimkunft*) die zunächst weggelassene Nummerierung der Strophen nach. Anlass konnte das Erscheinen der Elegie *Menons Klagen um Diotima* (im *Musen-Almanach für das Jahr 1802*) im Spätherbst 1801 gewesen sein. Dessen Herausgeber Bernhard Vermehren hatte – wohl in Verkennung der Handschrift des Dichters – übersehen, dass die Elegie in Strophen gegliedert war, hatte die Strophenabschnitte offensichtlich als Teile eines Gedichtzyklus gedeutet und damit den Gedichtszusammenhang mehrfach zerrissen. Aber auch der Wiedergabe der Elegie *Der Wanderer* im dritten Quartalsheft 1801 der Zeitschrift *Flora* (erschieden Ende September/Anfang Oktober 1801) war *ohne* Strophenzählung die Gliederung des Gedichtes nicht eindeutig zu entnehmen.

„[...] weil er sich vielleicht zu eigen[er] Schöpfu[ng] noch nicht fähig fühlt, [wendete er sich dem Gegenstand der] Übersetzung von Sophokle[s] Trauerspiel[en]“ zu.<sup>48</sup> So ist denn die Wahrscheinlichkeit, dass Hölderlin außer der Fertigstellung einer für die Dedikation angemessenen Fassung der Hymne *Patmos* noch weitere Gedichte im zweiten Halbjahr 1802 in das Homburger Folioheft eingetragen hat, denkbar gering.

#### 4.2 Die erste Heftung des Handschriftenkonvoluts

Um nun in der Frage der internen Chronologie der Beschriftung dieser Sammelhandschrift weitere Klärung zu erreichen, lohnt es sich, noch ein-

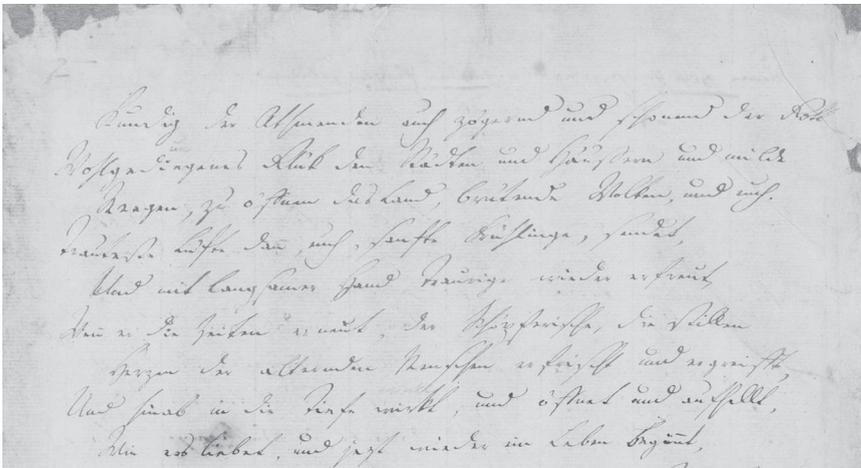


Bild 4: Ausschnitt aus HF 2. Die Beschriftung der Seite erfolgt ohne Beeinträchtigung durch eine Heftung des Bogens; die Zeilenführung der Grundschrift verläuft in gerader Linie bis zum rechten Seitenrand.

<sup>48</sup> Carl Gock: Konzept [...] zum *LebensAbriß*. In: FHA 9, 372. – Dass Hölderlin in den Monaten nach seiner Rückkehr aus Frankreich zunächst vor allem seine Übersetzung der *Trauerspiele des Sophokles* fertigzustellen suchte, wird dadurch bestätigt, dass er Ende Oktober 1802 – wenige Tage nach seiner Rückkehr aus Regensburg – Fritz Horn seine Übersetzungen zugesandt hatte. (Vgl. dazu den Brief Horns an Sinclair vom November 1802, MA 3, 609, und die Erläuterung dazu.)

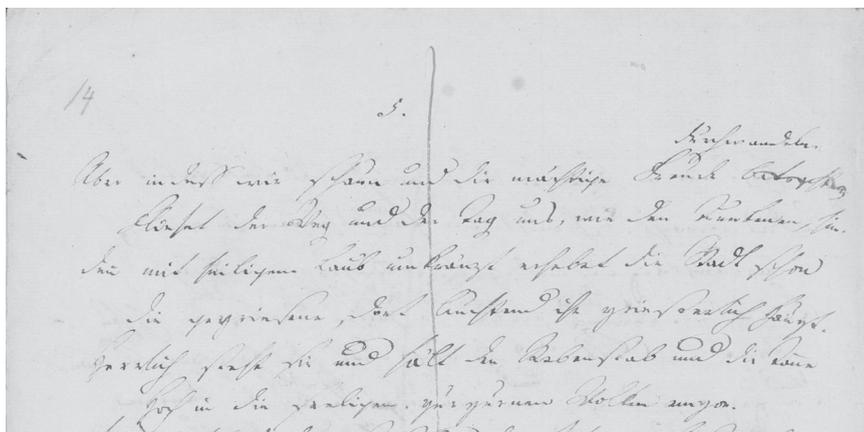


Bild 5: Ausschnitt aus HF 14. Die Zeilenführung wird durch die Heftung des Bogens stark beeinträchtigt; die Beschriftung lässt einen ca. 1 cm breiten Falzrand frei, schon vorher weichen die Verse am rechten Rand nach unten aus.

mal auf die anfangs kurz angesprochene Frage der Heftung der 22 ineinander gelegten Doppelblätter zurückzukommen. Dass anfangs die Blätter noch nicht miteinander fest verbunden waren, zeigt die Zeilenführung auf den ersten sieben Seiten: Auf den Verso-Seiten – wie hier auf S. 2 (Bild 4) – erstrecken sich die Verse ungestört bis an den äußersten rechten Rand, selbst die langen Zeilen knicken am Bogenbruch nicht nach unten ab. Auf S. 14 (Bild 5) sieht es ganz anders aus: der rechte Falzrand wird freigelassen und bereits vor dem Versende weicht die Schrift in den Langzeilen nach unten aus. Das ist allein dadurch zu erklären, dass nunmehr die ‚starke Lage‘ der ineinander gelegten Bögen geheftet war.<sup>49</sup> Sattler vermutet, dass diese Arbeit von der Mutter Hölderlins oder auch von der Schwester ausgeführt wurde<sup>50</sup>; die noch heute sichtbaren sehr unregelmäßig verteilten Löcher der Heftung könnten diese Vermutung bestätigen.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Der Zeitpunkt der ersten Heftung des Homburger Foliohefts scheint mit dem oben erwähnten Tinten- und Duktus-Wechsel auf S. 7 zusammenzufallen.

<sup>50</sup> FHA Suppl. III, Beiheft, 25. Vgl. FHA 20, 403.

<sup>51</sup> Die Spuren der mehrfachen Heftung der Blätter des Homburger Foliohefts lassen sich durch die Anzahl, Lage und Ausführung der Heftungslöcher gut unterscheiden. Wir haben die unterschiedlichen Reihen der Heftungsspuren, die z.T. erheblich von den Bogenbrü-

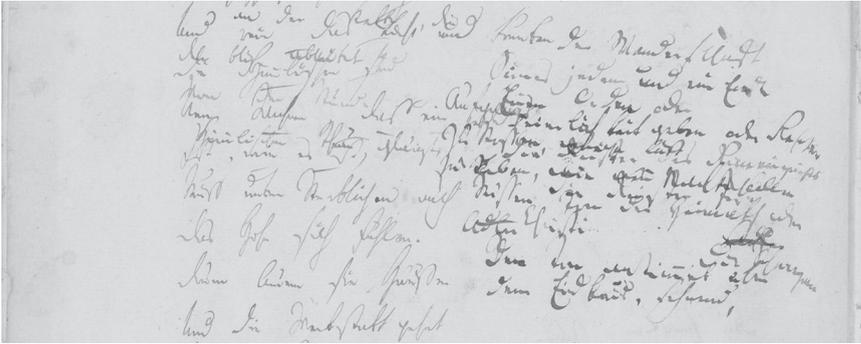


Bild 6: Ausschnitt aus HF 30. Die Textergänzung „der Wanderschaft [...] Erdkreis, sehndend,“ am rechten Rand der Seite erfolgt noch im gehefteten Zustand der Bögen; die Wörter am Ende der vierten und der drittletzten Zeile des Entwurfs („Geseze“ und „Schneegans“) knicken 1 cm vor dem Falzrand nach unten ab.

Man wird nicht fehlgehen, dass mindestens bis S. 30 die Blätter im *gehefteten* Zustand beschriftet wurden. Das gilt zunächst einmal für die – hier zweifelsfrei zu ermittelnde – Grundschrift der Eintragungen. Aber selbst einzelne spätere Überarbeitungen lassen die Beachtung des Falzrandes eindeutig erkennen. So auf S. 30 (Bild 6) der hart am rechten Rand der Seitenmitte notierte Entwurf zu *Die Titanen* von etwa 13 Zeilen, beginnend mit den Worten „der Wanderschaft“ und endend mit „dem Erdkreis, sehndend“<sup>52</sup>: Die am Falzrand abknickenden Worte „Geseze“ (Zeile 4 des Entwurfs) und „Schneegans“ (drittletzte Zeile) verweisen darauf, dass diese Textpartie im noch gehefteten Zustand der Bögen niedergeschrieben wurde. Dass jedoch dann die Heftung noch *vor* dem Abschluss der Arbeiten für die Widmungsfassung der Hymne *Patmos* wieder aufgelöst wurde, bezeugen letzte Überarbeitungen, die noch in die dem Landgrafen

chen abweichen, in den Originalen genau vermessen und Schablonen angefertigt. Ich werde in einem gesonderten Beitrag das Problem noch einmal aufgreifen und in diesem Zusammenhang die genauen Maße und Schemata der zusammengehörigen Reihen der Heftungslöcher nachreichen. – Vgl. auch die nachfolgenden Ausführungen S. 62, 69 und 78 und die Anm. 74, 79 und 92.

<sup>52</sup> In StA II, 334, als Bruchstücke 61 und 62 abgedruckt; Sattler ordnet diese Entwürfe dem Gesang *Der Einzige* zu (FHA 8, 791 und 795).

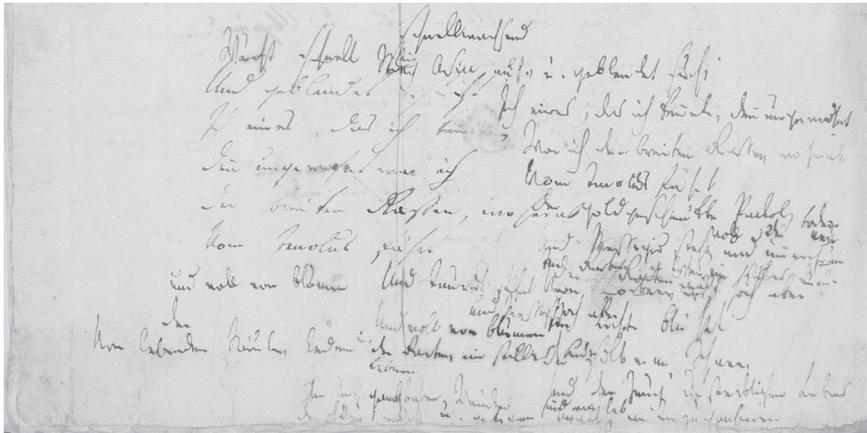


Bild 7: Ausschnitt aus HF 20: Die Textergänzung am rechten unteren Rand der Seite ragt in den rechten Falzrand der früheren Heftung hinein, wurde also nach Auflösung der Heftung niedergeschrieben.

überreichte Reinschrift des Gedichtes eingehen: Das lässt sich etwa dem Entwurf einer Textergänzung auf S. 20 entnehmen (Bild 7): Am unteren rechten Rand sehen wir einen etwa 15-zeiligen Entwurf, der ohne Beeinträchtigung der Zeilenführung in den rechten Falzrand hineinreicht; hier bestand keine Heftung mehr, die Blätter mussten nunmehr lose ineinander gelegen haben. Der Text wird dann am rechten Rand der Seite 21 in Reinschrift wiederholt und wurde in dieser Form in die Widmungsfassung aufgenommen. Das würde also bedeuten: Bereits *vor* den ersten Januartagen 1803 hatte Hölderlin die Fadenheftung wieder aufgelöst. Während der nachfolgenden Niederschriften im Folioheft wird eindeutig die Heftung nicht wieder hergestellt: Nach S. 30 findet sich im gesamten Konvolut der Sammelhandschrift keine Beschriftung, die auf eine derzeit noch bestehende Bogenheftung verweist; das bestätigen zahlreiche Korrekturen und Textergänzungen, die in den Falzrand hineinreichen, also auf losen Blättern erfolgten.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Dieser Befund der wieder aufgelösten Heftung, der nun in keiner Weise Sattlers reichlich gewagt erscheinende These einer mehrfachen Umfaltung des gesamten Blattkonvolutes zu bestätigen vermag, verweist aber immerhin auf die Möglichkeit, dass dem zunächst sehr viel umfangreicheren Konvolut einzelne Doppelblätter nachträglich entnommen wurden.

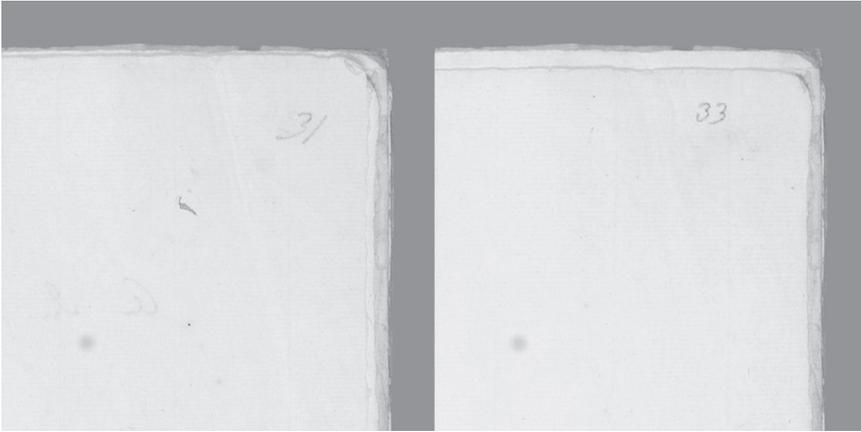


Bild 8: Ausschnitte aus HF 31 und 33: Die deutlich kleinere Seitenzählung „33“ weicht einer ausradierten, in der Kopie kaum erkennbaren Seitenzählung „16“ aus. Zum Vergleich in gleicher Vergrößerung die Seitenzahl der vorhergehenden rechten Seite 31.

Und nun eine weitere Etappe auf dem Weg unserer Spurensuche, die ich den Lesern nicht vorenthalten darf: Wenn man sich oben auf der ersten Seite des Doppelblattes mit den Seiten 33/34 und 55/56 die Seitenzählung genauer ansieht, so fällt dort (Bild 8) die nach oben versetzte und im Vergleich zu der Seitenzählung vorhergehender Seiten deutlich kleinere Seitenzahl 33<sup>54</sup> auf: Möglicherweise scheint sie einer ausradierten, kaum noch lesbaren älteren Zählung<sup>55</sup> auszuweichen. Und noch eine weitere Unregelmäßigkeit der uns vorliegenden Folge der Blätter fällt auf: auf allen vier Seiten des Bogens 33/34 // 55/56 – vor allem auf den Seiten 55 und 56 – finden sich Abklatsch-Spuren von einer Beschriftung, die auf den vorangehenden bzw. nachfolgenden Seiten (S. 32 und 35 bzw. 54 und 57)

<sup>54</sup> Auf diesen wichtigen Befund (und die nachfolgend beschriebenen Beobachtungen) machte mich meine Frau, Annemarie Post-Martens, bei der gemeinsamen Untersuchung der Originalhandschriften in der WLB aufmerksam.

<sup>55</sup> Evtl. „16“, deutlich sichtbar im Original sind jedoch die Radier-Spuren. – Die (sehr unsichere) Lesung „16“ könnte bedeuten, dass dieses Doppelblatt zunächst dem Konvolut Homburg „Mappe G“ zugeordnet war, dessen heute letztes Blatt die Blatzzählung 15 trägt (KHH, S. 95). Vgl. dazu auch die nachfolgenden Ausführungen.

keine Entsprechung finden. Dafür scheint sich nun folgende Erklärung anzubieten. *Vor* und vor allem *nach* dem Doppelblatt mit den Seiten 33/34 und 55/56 mussten ursprünglich weitere Blätter gelegen haben, die heute – an dieser Stelle – nicht überliefert sind. Nun gibt es ein untrügliches Indiz, mit dessen Hilfe diese ehemals dem Homburger Folioheft zugehörigen Blätter – zumindest teilweise – heute noch identifiziert werden können, nämlich die unregelmäßigen Heftungslöcher im Homburger Folioheft.<sup>56</sup> Und man braucht im Homburger Teilnachlass auch nicht lange zu suchen: Schon in dem Homburger Blattkonvolut „G“, das also unmittelbar der Mappe „F“ (mit dem Homburger Folioheft) folgt, wird man fündig: Zunächst einmal: Alle 15 Blätter der Mappe „G“ stehen in engem Zusammenhang mit Gedichten aus dem Homburger Folioheft. Sogleich das erste Blatt dieses Konvoluts, ein Einzelblatt, enthält eine mit v. 21 abbrechende Reinschrift von *Patmos*<sup>57</sup>, und auch auf den nachfolgenden drei ineinandergelegten Doppelblättern mit der Blattzählung 2 bis 7<sup>58</sup> findet sich dasselbe Gedicht – und zwar in einer vollständigen, später überarbeiteten Reinschrift. Und was nun das Entscheidende ist: Alle diese vier Blätter weisen die gleichen Heftungslöcher auf, wie wir sie für das Homburger Folioheft festgestellt hatten; sie waren also ursprünglich Teil der Sammelhandschrift, genauer: der – nach Auflösung der ursprünglichen Fadenheftung – in der Mittellage freiliegenden Blätter. Welcher Stelle der Blattlage sie entnommen wurden, ist heute freilich kaum noch zu entscheiden; dasselbe gilt nun auch für das Blatt des Homburger Folioheftes, das nach der gegenwärtig vorliegenden Anordnung die Seitenzahlen 33/34 und 55/56 trägt. Und ebenso wenig lässt sich sagen, ob die entnommenen und außerhalb vom Homburger Folioheft überlieferten Blätter noch innerhalb des ursprünglichen Zusammenhangs der Sammelhandschrift von Hölderlin beschrieben wurden oder erst nach der Herauslösung aus dem vormals gehefteten Konvolut. Auch eine genaue Aussage darüber, wie viele Blätter das Homburger Folioheft ursprünglich umfasste, wird heute kaum noch möglich sein. Es ist jedoch anzunehmen, dass Hölderlin sehr viel mehr Blätter der Mittellage entnommen hat als heute nachzuweisen ist, ganz

<sup>56</sup> Vgl. hierzu Anm. 51.

<sup>57</sup> KHH H 308.

<sup>58</sup> KHH H 309.

abgesehen davon, dass auch für dieses Konvolut mit vom Dichter eingelegten losen Einzel- und Doppelblättern zu rechnen ist, die heute verschollen oder an anderer Stelle überliefert sind.<sup>59</sup> Die Hypothese Sattlers, dass auch das Doppelblatt 89 bis 92 mit dem Gesang *Die Nymphe / Mnemosyne* – dort schon beschrieben oder auch noch unbeschrieben – ursprünglich aus der Mittellage stammt, dürfte jedoch zutreffen. Weitere Blattentnahmen aus der Mittellage sind naheliegend, aber wegen des oftmals schlechten Zustandes der überlieferten Blätter oder durch die anzunehmenden erheblichen Verluste von Manuskripten schwer nachzuweisen. Nur im Fall des in Marbach liegenden Einzelblattes H 368<sup>60</sup> mit der Niederschrift des Gesangs *Tinian* erlauben die Reste der ehemaligen Heftung eine zweifelsfreie Zuordnung zum Homburger Folioheft.<sup>61</sup>

#### 4.3 Abschließende Bemerkungen zur Chronologie der Beschriftung Hölderlins im Homburger Folioheft

Kommen wir nunmehr zurück zur Frage der Chronologie der Beschriftung Hölderlins, so lässt sich feststellen, dass die Niederschrift der Gedichte – zumindest in ihrer Grundschrift – im ersten Drittel des Homburger Folioheftes bis hin zum Ende des Fragment gebliebenen Gesangs *Die Titanen* noch vor der Auflösung der Fadenheftung erfolgte. Auch einzelne Überarbeitungen innerhalb der Seiten 1 bis 32 sind ebenfalls eindeutig dieser Phase der Beschriftung zuzuordnen, während andere, die in den Falz hineinragen (wie z.B. auf S. 8, 10 und – besonders deutlich – auf

<sup>59</sup> In anderen gehefteten Konvoluten des Hölderlinschen Nachlasses sind mehrfach sog. ‚Einlagen‘ überliefert. So etwa im Stuttgarter Folioalbum (H 6 in KHH) oder im Stuttgarter Quartbuch (H 47 in KHH); vgl. in KHH die entsprechenden Angaben.

<sup>60</sup> Auf der Rückseite von H 368 schlägt in Z. 13 das mit klecksender Feder geschriebene „Dor“ (Zeilenzählung und Lesung nach FHA 7, 397) auf der Vorderseite stark durch. Eine weitere Spur der durchschlagenden Tinte findet sich möglicherweise auf HF 52, was auf eine ursprüngliche Lage des Blattes zwischen S. 52 und 53 des Homburger Folioheftes sprechen würde. – Zur Überlieferung des Blattes H 368 vgl. Anm. 82.

<sup>61</sup> Ursprünglich Teil eines Doppelblattes, dessen anderer, heute nicht mehr überlieferter Teil unbeschrieben war. Den ursprünglichen Zustand des Foliobogens haben noch in ihren Hölderlinausgaben Hellingrath (Hell 4, 2. Aufl., 387) und Zinkernagel (handschriftlicher Nachlass im Hölderlin-Archiv der WLB Stuttgart) festgehalten. (Ich danke H. G. Steimer für den Hinweis.)

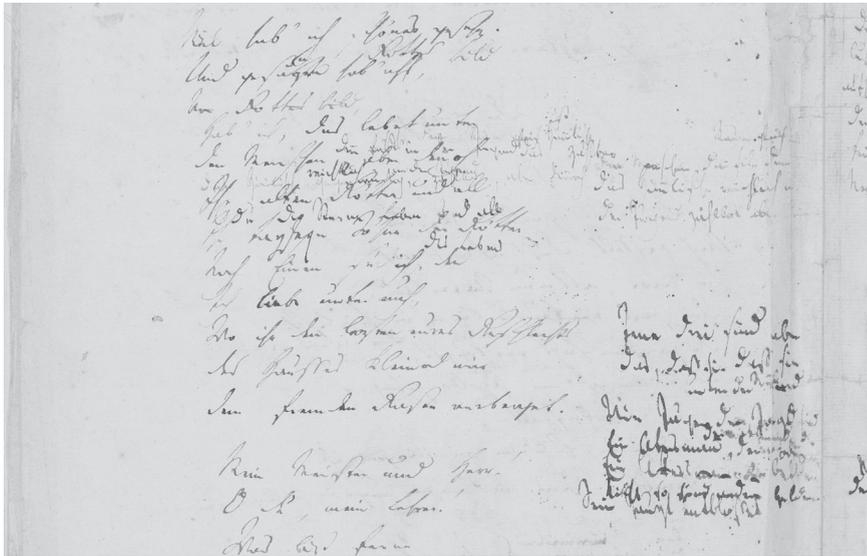


Bild 9: Ausschnitt aus HF 16/17. Die spätere Textergänzung wird ohne Abknicken der einzelnen Zeilen bis hart an den Bogenbruch geführt, was allein im nicht gehefteten Zustand der Bögen erfolgen konnte.

S. 16/17 (Bild 9), in späterer Zeit ausgeführt wurden. Zu der frühen Arbeitsphase, die – wie wir denn vermuten – noch in den Wochen *vor* dem Aufbruch zur Reise nach Bordeaux anzusetzen ist, gehören nun auch jene Gedichttitel, die Hölderlin in einer Vorplanung des Heftganzen über das gesamte Konvolut verteilt. Während noch der Titel *Patmos*. auf S. 19 – wie der abweichende Schriftduktus und die dunklere Tinte nahelegen – möglicherweise nachträglich eingefügt wurde, gibt es auf S. 28 (Bild 10) keine Zweifel, dass Hölderlin den oben auf der Seite niedergeschriebenen Titel *Die Titanen*. vorab eingetragen hatte und er nun, als die Niederschrift von *Patmos* mehr Platz als zuvor angenommen beanspruchte, die Überschrift des an *Patmos* anschließenden Gedichtes noch einmal in der Seitenmitte wiederholen musste. Mit dem Eintrag des Titels *Die Titanen*. an der ersten oberen Position der Seite 28 hat er dann weitere Gedichtüberschriften auf noch unbeschriebenen Blättern vortotiert: S. 59 *Germanien*., S. 77 *Kolomb*., S. 83 *Luther*. Schwer zu entscheiden ist, ob auch schon die im Duktus mehr oder weniger abweichenden Titel *Heimath*. (S. 38), *Die*



*Entscheidung.* (S. 55) und *Dem Fürsten.* (S. 57)<sup>62</sup> zu dieser früheren Beschriftungsphase gehören. Hier ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die gesamte später lose liegende Mittellage mit vielen unbeschriebenen gebliebenen Seiten zeitweise vom Dichter aus dem Konvolut herausgenommen, vielleicht sogar zunächst auch vom Foliobuch getrennt überliefert wurde.<sup>63</sup> Die übrige Beschriftung auf den Seiten 36 bis 89 sowie auch Bearbeitungen der schon zuvor fertiggestellten Texte fallen wohl hauptsächlich in die spätere Zeit des Nürtinger Aufenthalts Hölderlins ab Mitte Januar 1803 bis zum Juni 1804. Es muss künftigen graphologisch gestützten Untersuchungen überlassen bleiben, Texte und Textbruchstücke, die im Schriftbild und in der Nutzung unreiner, z.T. auch tintenloser Federn auf die verbleibenden zwei Jahre 1804 bis 1806 in Homburg verweisen, genauer zu datieren. Feste Anhaltspunkte für eine relative Chronologie und erst recht zweifelsfreie Datierungsansätze gibt es für diesen Teil des Homburger Foliohefts nur wenige.<sup>64</sup> Nur das Eine kann man mit einiger Gewissheit sagen: eine Weiterführung des Homburger Folioheftes während Hölderlins Aufenthalt im Autenriethschen Klinikum oder auch nach seiner Entlassung am 3. Mai 1807 dürfte schwer fallen nachzuweisen. Die

<sup>62</sup> In diese Reihe gehört denn auch der auf dem getrennt überlieferten Blatt 368 überlieferte Titel *Tinian*.

<sup>63</sup> Dafür spräche denn auch, dass in der Titelliste Carl Gocks (siehe die nachfolgenden Ausführungen auf S. 72) Überschriften aus diesem Teil der Sammelhandschrift fehlen. – Die Unsicherheit, welche Blätter in welcher Anordnung dem Homburger Folioheft zuzurechnen seien, mag begründen, dass während der Zeit, in dem das Heft noch im Besitz der Familie war, anders als bei anderen Konvoluten des Nachlasses, keine Paginierung der Sammelhandschrift erfolgte.

<sup>64</sup> Auf eine Ausnahme verweist Michael Franz auf S. 1 seines Booklets zur – die Jahresversammlung begleitenden – Ausstellung des Homburger Foliohefts: Auf HF 58 findet sich der Satz: „fast hatte / [...] / Der Tag von deinem Herzen / Mein Churfürst! mich / Hinweggeschwazt [...]“. Die Seite des Homburger Foliohefts mit der „Titulierung des württembergischen Herzogs als ‚mein Churfürst‘“ könne erst, so kommentiert M. Franz, nach der Erhebung „Friedrich[s] II von Württemberg [...] in den Kurfürstenstand [...] im Februar 1803 auf dem Regensburger Reichstag [...] geschrieben worden sein.“ – Einen Anhaltspunkt für die Datierung der Beschriftung des letzten Drittels des Homburger Foliohefts bieten möglicherweise Textübernahmen aus diesem Teil des Konvoluts für die neun *Gedichte*, die im Sommer 1804 (FHA 20, 354) in Wilmans' *Taschenbuch für das Jahr 1805* erschienen. Hölderlin hatte die Gedichttexte im Dezember 1803 für den Druck ausgewählt und druckfertig gemacht (vgl. die Briefe Hölderlins an Wilmans vom 8. Dezember und vom Ende desselben Monats 1803, MA 2, 925-927).

Hinterlassenschaften des Dichters nach seinem Abtransport nach Tübingen, seine Bücher, Handschriften und Briefe – mit Ausnahme vielleicht der Briefe seiner ‚Diotima‘<sup>65</sup> – sind nachträglich, vermutlich im November 1806, direkt der Mutter in Nürtingen überstellt worden.<sup>66</sup> Seitdem war das Homburger Folioheft dem Zugriff des Dichters entzogen.

### *5 Zur ursprünglichen inhaltlichen Konzeption des Homburger Folioheftes*

Die Eigenart der Beschriftung des Homburger Folioheftes, vor allem die Zahl der vorweg eingetragenen Gedichttitel, lassen erkennen, dass Hölderlin diese Sammelhandschrift mit einer dezidierten Konzeption angelegt hat. Ich hatte in meinen Ausführungen schon darauf hingewiesen, dass der Dichter offensichtlich zunächst einmal die Vorbereitung einer bestimmten Abteilung der für Cotta geplanten Gedichtsammlung im Auge hatte. Die Beschränkung auf die Gattungen der Elegien und die neu entwickelte hymnische Gesangsart gab erste Hinweise auf die Ausrichtung seiner Arbeit. Nun lässt sich Weiteres nachtragen, was auch in der Forschung bereits mehrfach gesehen wurde: Zum einen der triadische Grundaufbau als ein Strukturprinzip in den bereits weitgehend fortgeschrittenen Gedichteintragungen, der sich nicht nur in der Dreizahl der vorangestellten Elegien und in der nachfolgenden Triade der sogenannten ‚theosophischen‘ Gesänge manifestiert, sondern sich ebenfalls im strophischen Aufbau der einzelnen fertiggestellten Gedichte nachweisen lässt. Auch Uffhausens Hinweis auf die Gesetzmäßigkeit der ‚Pindarischen‘ Gesänge<sup>67</sup> trifft zweifellos ein grundlegendes Gestaltungselement der in der Sammelhandschrift überlieferten Texte. Entscheidendes über das, was Hölderlin mit der Zu-

<sup>65</sup> Vgl. dazu Sattler in FHA Suppl. III, Begleitheft S. 13.

<sup>66</sup> Das behauptet zumindest Uffhausen: „Am 8. November 1806 wurden die Homburger Hinterlassenschaften [...], darunter auch das Folioheft, durch Kammerrat Bausch der Mutter in Nürtingen überstellt“. (Hölderlin, ‚Bevestigter Gesang‘ [Anm. 12], XVI). Allerdings versäumt es Uffhausen, für diesen Vorgang einen Beleg anzugeben.

<sup>67</sup> Vgl. Uffhausen (Anm. 12), IX-XIII. – Uffhausen spricht, den 1982 vorgelegten Untersuchungen Albrecht Seiferts folgend, von der durch Pindar geprägten „Architektur [der] späten Gesänge“.

sammenstellung der hier versammelten Gedichte und Gedichtentwürfe intendierte, ist aber vor allem der Eröffnung des Homburger Folioheftes zu entnehmen, der Elegie *Heimkunft*: Das Gedicht kann geradezu als Programm dessen gelesen werden, was Hölderlin mit der Anlage des Homburger Folioheftes vorgesehen hatte. Es ist hier nun nicht der Ort, dieses Programm durch eine eingehende Analyse der Elegie im Einzelnen darzulegen, doch zumindest sei angemerkt, dass die in diesen Versen vermittelte Aufbruchstimmung, die, „zu lieb dem Vaterlande,“ einen neuen Tag ankündigt, und zwar durch einen Dichter, der „siehet und sucht liebende Nahmen für dich“,<sup>68</sup> zum tragenden Grundpfeiler der im Homburger Folioheft zu versammelnden ‚Gesänge‘ wird. Dieses Konzept einer neuen Gesangsart hat Hölderlin in seiner von vornherein als Gesamtwerk konzipierten Textsammlung nur zum Teil verwirklichen können; das, was der Dichter selbst nicht hat erreichen können, als Herausgeber vollenden zu wollen – sei es in der Gestalt eines ‚bevestigten Gesangs‘<sup>69</sup>, sei es als ein in sich abgeschlossenes Werk ‚hesperischer Gesänge‘<sup>70</sup> – dürfte an dem, was uns heute überliefert ist, vorbeigehen.

## 6 *Überlieferung und editorische Erschließung des Homburger Folioheftes nach 1806*

Werfen wir zum Schluss noch einen kurzen Blick auf das Schicksal dessen, was Hölderlin zu Beginn seiner Einweisung in das Tübinger Klinikum hinterlassen hat, auf die *Überlieferung* und editorische Erschließung des Homburger Folioheftes. Wir sehen zunächst einmal die Sammelhandschrift für einen längeren Zeitraum in den Händen der Mutter und der Schwester des Dichters. Dass die beiden Frauen an der Hinterlassenschaft ihres Sohnes und Bruders geradezu eifersüchtig festhalten, genau bedenkend, was aus ihr an die Öffentlichkeit dringen sollte, und die Fülle der verwahrten Papiere nur in Ausnahmefällen aus der Hand geben, kann für die Überlieferung als ein Glücksfall angesehen werden. Dabei ist die Fami-

<sup>68</sup> HF 2 f.

<sup>69</sup> Uffhausen (Anm. 12).

<sup>70</sup> FHA 20, 483-548.

lie in den ersten Jahren noch relativ großzügig gewesen. Als Karl Philipp Conz, der Lyriker und Repetent für klassische griechische Literatur am Tübinger Stift, zu dem Hölderlin schon in seinen Studienjahren ein freundschaftliches Vertrauensverhältnis gefasst hatte, bereits im September 1809 sich bemühte, bislang Ungedrucktes aus der Hinterlassenschaft des Dichters für eine Publikation vorzubereiten, erhielt er die volle Unterstützung von Mutter und Schwester. Sie überließen ihm ein ansehnliches Konvolut von Handschriften, das u. a. das Stuttgarter Foliobuch enthielt, möglicherweise aber auch das Homburger Folioheft. Conz gab diese „Papiere“ weiter an den Herausgeber der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* August Mahlmann, der sich zunächst an einem Abdruck der bislang unveröffentlichten Texte in seinem Journal durchaus interessiert zeigte. Als das Vorhaben dann doch scheiterte, gab Mahlmann die ihm überlassenen Handschriften nur unvollständig wieder zurück. Conz war „kompromittirt“<sup>71</sup>, als er die Bitte der Familie, das Überlassene wieder zurückzugeben, nur teilweise erfüllen konnte.<sup>72</sup> Diese misslichen Erfahrungen mögen Mutter und Schwester bewogen haben, weitere Maßnahmen zur Sicherung der hinterlassenen Papiere vorzunehmen: Eine zweite, wiederum laienhaft vorgenommene Heftung des Homburger Folioheftes<sup>73</sup>, die noch heute an den leicht aus der Bogenmitte versetzten Heftlöchern zu erkennen ist, könnte auf den Vorfall zurückgehen.<sup>74</sup>

Bei einem zweiten Anlauf, bislang Ungedrucktes aus der Hinterlassenschaft Hölderlins zu veröffentlichen, hatten es die Herausgeber schon schwerer, an die Handschriften ohne Beschränkung heranzukommen. Als Ludwig Uhland und Gustav Schwab Anfang der 1820er Jahre – eine Initiative des preußischen Leutnants Diest aufgreifend – daran gingen, eine erste Sammelausgabe der Gedichte Hölderlins vorzubereiten, wandten sie sich zunächst an Carl Gock, den Halbbruder des Dichters, der sich denn mit seiner Unterstützung des Projekts auch die Mitsprache an dem Vorhaben zu sichern suchte. Die war nun alles andere als selbstverständlich. Er selbst hatte nur wenige Gedichthandschriften seines Bruders in Verwahrung.

<sup>71</sup> FHA Suppl. II, Beiheft, 17.

<sup>72</sup> StA VII 2, 399 f. und 457 ff.

<sup>73</sup> Wiederum ohne Einbeziehung des Bogens mit den Seiten 89-92.

<sup>74</sup> Die zweite Heftung könnte aber auch bei seiner Durchsicht des Hölderlinschen Nachlasses in den Jahren 1822-1823 Carl Gock ausgeführt haben.

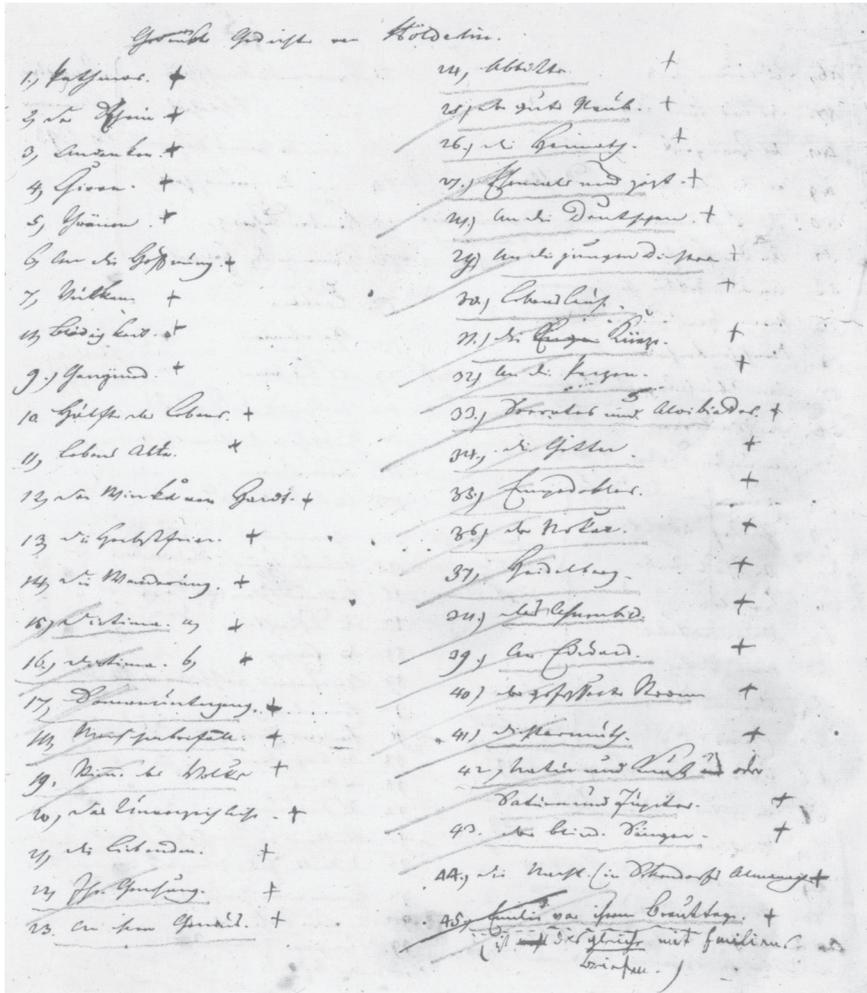


Bild 11: Gedichtliste von Carl Gock, Seite 1.

Die von ihm angelegte Liste von Gedichttiteln (Bild 11) enthielt daher zunächst nur bereits gedruckt Vorliegendes. Als die beiden Herausgeber dann auch Unveröffentlichtes aus dem Nachlass einbeziehen wollten, musste Carl Gock sie darum bitten, *ohne* seine Mithilfe sich selbst um die von Mutter und Schwester verwahrten Materialien zu bemühen. Nur mit Hilfe seines Patensohns Fritz Breunlin und des mit ihm befreundeten

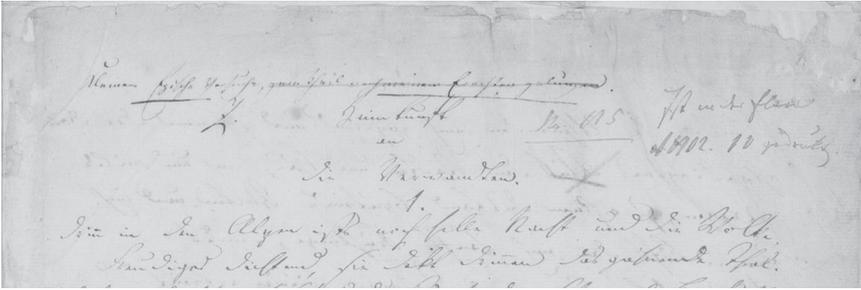


Bild 12: Ausschnitt aus HF 1. Die Gedichtnummer („Nr. 85“) und der Druckvermerk oben rechts stammen von Carl Gock.

Theologiestudenten Carl Ziller gelang es ihm dann später, sich Zugang zum Homburger Folioheft zu verschaffen. Aus dieser Zeit der Vorbereitung der 1826 dann bei Cotta erscheinenden Gedichtausgabe stammen von seiner Hand die zahlreichen Spuren auf den Blättern des Homburger Folioheftes: Zunächst einmal die Nummern bei jenen Gedichten, die nach Gocks Ansicht für die Aufnahme in die neue Ausgabe in Betracht kamen.<sup>75</sup> (Bild 12) Diese Nummern entstammen der oben bereits erwähnten Liste von mindestens 117 Gedichttiteln, die er selbst angelegt hatte, die aber nur unvollständig überliefert ist.<sup>76</sup> Sodann unterstreicht er zusätzlich einzelne Nummern oder auch Titel der ausgewählten Gedichte<sup>77</sup> und fügt – offensichtlich in einem späteren Arbeitsgang – Bemerkungen hinzu. Solche Notizen finden sich auch auf einzelnen anderen Handschriften des Dichters,<sup>78</sup> und dort spricht nun Gock bei Verweisen auf die uns beschäftigende

<sup>75</sup> Die Gedichtnummern erscheinen auf den Seiten 1 (Nr. 85 *Heimkunft*), 5 (Nr. 86 *Brod und Wein*), 11 (Nr. 95 *Stutgard*), 15 (Nr. 88 *Der Einzige*), 19 (Nr. 1 *Patmos*), 28 (Nr. 91 *Die Titanen*) und 59 (Nr. 84 *Germanien*).

<sup>76</sup> Während ein erster Teil der Liste mit 100 Titeln im Original überliefert ist, muss ihre Fortsetzung als verschollen gelten. Dieser Teil ist durch (von Gustav Schlesier abgeschriebene) Randnotizen auf einem Brief Justinus Kerners an Carl Gock wenigstens teilweise zu rekonstruieren. – Beide handschriftliche Zeugen sind in FHA 1, 52-57, mit Faksimile und Umschrift wiedergegeben.

<sup>77</sup> So u. a. auf den Seiten HF 11, 15, 28.

<sup>78</sup> So z. B. auf H 312, wo Gock auf Bl. 14r vermerkt „Siehe auch nach Nr. 85-86 im Heft“. Die beiden Nummern beziehen sich auf die Gedichtzählung der Titelliste; sie finden sich im Homburger Folioheft auf den Seiten 1 und 5 neben den Titeln *Heimkunft* und *Brod und Wein*. Auffallend ist dabei, dass Gock bei seinen Verweisen auf das Folioheft keine

Sammelhandschrift vom „Heft“ – allerdings ohne Nennung einer Seitenzahl. Daraus lässt sich schließen, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt das Homburger Folioheft wiederum in einem *gehefteten* Zustand vorgelegen haben dürfte.<sup>79</sup> Es scheint allerdings so, dass diese Heftung nicht die Bögen des Mittelteils mit erfasste, denn keiner der dort vorkommenden Gedichttitel – *Heimath* auf S. 38 und *Die Entscheidung* auf S. 55 – wird, wie sonst fast durchgehend von Gock praktiziert, mit rotbrauner Tinte unterstrichen oder mit einer Nummer versehen<sup>80</sup>; auch auf seiner Titelliste sind diese Überschriften nicht vermerkt. Möglicherweise war es erst Carl C. T. Litzmann, der, wie noch zu zeigen sein wird, in den 1880er Jahren eine Neuordnung des Homburger Teilnachlasses durchführte und im Zuge seiner Rekonstruktion gesondert überlieferte Bögen aus dem Mittelteil des Konvoluts in das Homburger Folioheft wieder einzufügen suchte, die er dann mit der Seitenzählung 33 bis 56 versah.

Aufgenommen in den Druck der Gedichtausgabe von 1826 wurde allerdings keine der im Folioheft vorgemerkten Gedichtfassungen. Und das ändert sich weder in der 1843 erscheinenden (durch einen Bericht über die *Lebensumstände des Dichters* erweiterten) zweiten Auflage des Gedichtbuchs noch in der zwei Jahre später ebenfalls von Cotta verlegten und nunmehr von Christoph Theodor Schwab herausgegebenen zweibändigen Ausgabe der *Sämmtlichen Werke*. Die Herausgeber waren gebunden an

Seitenzahlen nennt; ganz offensichtlich existierte zu diesem Zeitpunkt (1821/22) für das Homburger Folioheft noch keine Paginierung.

<sup>79</sup> Oder auch, dass es doch Carl Gock war, der die zweite Heftung erst durchführte (vgl. Anm. 74).

<sup>80</sup> Das gilt auch für den Titel *Die Nymphe / Mnemosyne* auf HF 91, was darauf hinweisen mag, dass der Bogen mit den Seiten 89-92 bis 1822 zumindest zeitweise gesondert von den übrigen Bögen des Homburger Foliohefts verwahrt wurde; allerdings findet sich der Titel in einer späteren Ergänzung der Gockschen Liste, die durch eine Abschrift Schlesiers überliefert ist (vgl. Anm. 76): „Der nächste Bote [Verschreibung für: *Das nächste Beste*]. / Luther. Der Vatikan. / Die Nymphe Mnemosyne.“ – mit dem Vermerk „*frgm.* [in 86.“, womit das Homburger Folioheft gemeint ist, in dem sich als „Nr. 86“ die Elegie *Brod und Wein* befindet. – Ob tatsächlich, wie Sattler behauptet, das gesonderte Doppelblatt HF 89-92 (mit der Niederschrift von *Die Nymphe / Mnemosyne*) zeitweise als ‚umhüllender‘ Bogen diente, ließ sich bei unseren Untersuchungen nicht nachweisen. Zumindest ist durch den Abklatsch der Bemerkung Carl Gocks (HF 1 oben rechts) auf HF 92 (oben links) dokumentiert, dass das Doppelblatt zumindest in der Zeit, als Carl Gock das Folioheft für die Vorbereitung der Gedicht-Ausgabe von 1826 benutzte, in einer anderen Position als der heute überlieferten verwahrt wurde.

den von allen Familienmitgliedern vertretenen Grundsatz, „das Unselbstständige der ersten und das sich im Nebel verlierende der letzten Periode“ aus der Auswahl der Texte auszuschließen.<sup>81</sup> Das angeblich ‚krankhaft Verworrene‘ sollte weiterhin nicht der Öffentlichkeit zur Kenntnis gegeben werden.

Hölderlins Neffe Fritz Breunlin war es vorbehalten, nach dem Tod seiner Mutter (1850) – die Großmutter (und Mutter Hölderlins) war schon zuvor im Jahre 1828 gestorben – die von der Familie verhängten Restriktionen zu lockern. Nach der Übernahme des Erbes seines „unvergeßlichen Onkels“ war er nun eher bereit, Fremden die Einsicht in die Hinterlassenschaften des Dichters zu gewähren. Und als 1856 der Homburger Strumpffabrikant und ehrenamtliche Stadtbibliothekar Johann Georg Hamel an ihn herantrat mit der Bitte, für eine Darstellung des zweimaligen Aufenthalts Hölderlins in Homburg Materialien zur Verfügung zu stellen, kam er dem Wunsch nicht nur umgehend nach und stellte großzügig weitgehend alle Handschriften und Zeugnisse seines Onkels für das Vorhaben zur Verfügung, sondern schenkte ihm den größten Teil der ihm überlassenen Handschriften. Nur die Familienbriefe wünschte er „nach gemachtem Gebrauche“ zurück.<sup>82</sup> Es ist dann ein zusätzlicher Glücksfall, dass Hamel das Geschenk nicht für seine persönliche Bereicherung nutzte, sondern es sogleich der von ihm gegründeten Homburger Stadtbibliothek zur Verwahrung übergab.<sup>83</sup> So kam also das Homburger Folioheft an den eigentlichen Ort seiner Namensgebung.

War es denn mit Hamel ein Nicht-Fachmann, der sich in dieser Weise für die Überlieferung des Hölderlinschen Nachlasses so bedeutsame Verdienste erworben hatte, so war es ebenfalls ein Außenstehender, ein ‚Dilet-

<sup>81</sup> Zitiert nach: Werner Volke, Bruno Pieger u. a.: Hölderlin entdecken. Lesarten 1826-1993, Tübingen 1999, 15.

<sup>82</sup> KHH, S. 32. – Wie entgegen dieser Äußerung doch weitere Teile des Nachlasses im Besitz Fritz Breunlins verblieben und später – nach seinem Tod (1880) – in den Besitz des Homburger Dekans Johann Friedrich Encke kamen, konnte bis heute nicht geklärt werden. Dazu gehört u. a. die oben bereits erwähnte, vormals offenbar zum Konvolut des Homburger Folioheftes gehörende Handschrift H 368, die 1904 in einer Versteigerung vom Schiller-National-Museum (heute DLA) erworben werden konnte (KHH, S. 110).

<sup>83</sup> Schon ein Jahr später belegt 1857 das Zugangsbuch der Stadtbibliothek den neuen Besitz der von Hamel übergebenen Handschriften. Vgl. dazu die Dokumentation in KHH, S. 32-36.

tant‘ im besten Goetheschen Sinn, der in den Folgejahren Entscheidendes für die erste Erschließung der kostbaren Hinterlassenschaften des Dichters leistete. Carl Conrad Theodor Litzmann (1815-1890) war im 19. Jahrhundert ein hochangesehener Mediziner, Professor für Gynäkologie und Psychopathologie an den Universitäten in Greifswald und Kiel, der erst am Ende seiner erfolgreichen Berufslaufbahn sich seiner Leidenschaft für Dichtung widmen konnte. Nach dem Abschluss seiner Vorbereitungen für eine Lebensbeschreibung Emanuel Geibels (erschienen 1887) begann er systematisch Material für eine Biographie Hölderlins zu sammeln. Und er war dann eigentlich der erste, der erkannte, welche Schätze im Stadtarchiv von Homburg ruhten. Seiner vorgetragenen Bitte, für seine Hölderlin-Studien die dort verwahrten Handschriften zur Verfügung zu stellen, wurde in großzügiger Weise entsprochen: Alle „von Hamel gesammelten“ Handschriften wurden ihm „zur freien Benutzung überlassen“, wie er sich in seinen 1887 erschienenen *Neuen Mittheilungen über Hölderlin* ausdrückt.<sup>84</sup> Diese ihm zur Verfügung gestellten Manuskripte wurden bis dahin offenbar im Stadtarchiv ohne systematische Ordnung in zwei Aktenordnern verwahrt, die noch den Namen des ehemaligen Besitzers, des Finanzrates Friedrich Breunlin, des Neffen Hölderlins, trugen.<sup>85</sup> Carl C. T. Litzmann sortierte zunächst einmal die Materialien, legte sie in Konvoluten zusammen und versah die „Hefte“ wie auch viele der einzeln liegenden Blätter mit einer Seiten- oder auch Blattzählung. Durch den

<sup>84</sup> Carl C. T. Litzmann: *Neue Mittheilungen über Hölderlin*. In: *Archiv für Litteraturgeschichte* XV (1887), 61-80; 68: „Ich ermittelte den gegenwärtigen Besitzer [...]. Er war so großzügig, das ganze von Hamel gesammelte Material mir zur freien Benutzung zu überlassen [...].“ In der Forschung (bei Zinkernagel und neuerdings auch bei Uffhausen) wird bis heute das Gerücht kolportiert, Litzmann habe die Handschriften Hölderlins von dem Homburger Autographensammler Dekan J. F. Encke erhalten, der tatsächlich einzelne Handschriften des Dichters besaß (s. o. Anm. 82). Einer solchen Annahme mag möglicherweise Litzmanns nicht näher präzierte Formulierung, er habe die Manuskripte vom „gegenwärtigen Besitzer“ erhalten, Vorschub geleistet haben; die Behauptung, Encke sei zeitweise Besitzer des Homburger Folioheftes gewesen, hat im Übrigen bereits Ernst Georg Steinmetz (*Hölderlin und Homburg*, [Anm. 46], 43) als falsch erwiesen: Er verweist auf die im Homburger Stadtarchiv verwahrten Dokumente, die eindeutig die Homburger Stadtbibliothek als alleinigen Eigentümer und Besitzer des Homburger Folioheftes (und weiterer Handschriften aus dem von Fritz Breunlin übernommenen Teilnachlass) ausweisen. (Vgl. dazu KHH, S. 32-36.).

<sup>85</sup> Carl C. T. Litzmann, *Neue Mittheilungen* (Anm. 84), 69.

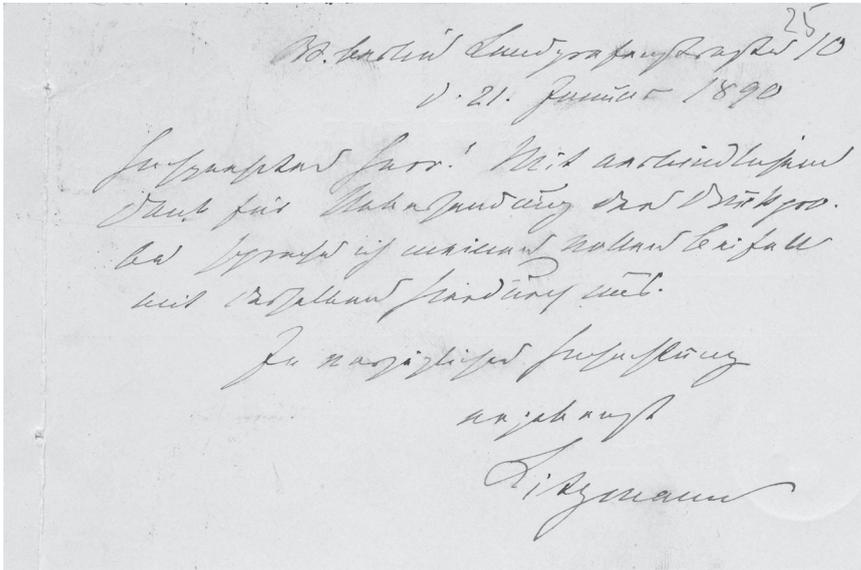


Bild 13a: Schriftprobe von Carl Litzmann, Postkarte an den Cotta-Verlag (Originale der Schriftproben im Cotta-Archiv des DLA; in der rechten oberen Ecke Nummerierungen des Archivs).

Vergleich der sehr charakteristischen Seiten- und Blattzahlen mit Schriftproben (Bild 13a und 13b) aus Briefen Carl C. T. Litzmanns, die uns das Marbacher Cotta-Archiv zur Verfügung gestellt hatte, war es uns möglich geworden, Carl C. T. Litzmann als Schreiber der Paginierung des Homburger Folioheftes, wie auch anderer Konvolute des Homburger Handschriftenbestandes, zweifelsfrei zu identifizieren.<sup>86</sup> Und es ist anzunehmen, dass auch Litzmann es war, der insbesondere im Mittelteil der von ihm als „Heft I“ bezeichneten Sammelhandschrift, also des Homburger Folioheftes, wie es seit Hellingraths Hölderlin-Edition genannt wird, die einzelnen Doppelblätter in der Weise zusammenstellte, wie sie uns heute noch vorliegen; so mag er das bereits erwähnte Doppelblatt 33/34 // 55/56 aus anderen Zusammenhängen in das Heft integriert und andere Blätter, die

<sup>86</sup> Schon Uffhausen (Anm. 12) vermutet, Carl Litzmann habe „wahrscheinlich“ die Paginierung des Homburger Folioheftes durchgeführt (XVII), ohne freilich dafür den Nachweis zu erbringen.



seinem Aufsatz *Neue Mittheilungen über Hölderlin*<sup>88</sup> entscheidende Vorbereitungen für eine erste historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Hölderlins bereitstellen: so für die Gedichte des Homburger Folioheftes (bis einschließlich *Germanien*) eine bereits recht vollständige Konkordanz, in der er die Gedichttexte des Folioheftes mit anderen ihm bekannt gewordenen Entwürfen und Reinschriften der Gedichte zusammenstellte.

Das Ergebnis seiner sorgfältigen Recherchen wurde zunächst einmal greifbar in seiner 1890 erschienenen Hölderlin-Biographie, in der er 143 Briefe des Dichters zum ersten Mal ungekürzt abdruckte; die von ihm vorbereitete erste historisch-kritische Edition der Dichtungen konnte er freilich durch seinen frühen Tod (1890) selber nicht realisieren. Aber auch seinem Sohn Berthold Litzmann, der das Erbe des Vaters mit ähnlichem Enthusiasmus antrat, blieb es versagt, das ambitionierte Projekt seines Vaters zu verwirklichen; er konnte die Verantwortlichen des Cotta-Verlags, damals vertreten durch den schnellen Erfolg gewohnten Schriftsteller Hermann Sudermann, für eine philologisch gegründete Ausgabe der sämtlichen Werke Hölderlins nicht überzeugen. Immerhin enthielt sein 1896 vorgelegter Band der Gedichte Hölderlins<sup>89</sup> eine Reihe von Texten aus dem Umfeld des Homburger Folioheftes. Einzelne editorische Unternehmen schlossen sich an, die sukzessiv die Handschriften des Dichters für ihre Arbeit heranzogen und bislang Unveröffentlichtes aus dem Hölderlinschen Nachlass, so auch aus dem Homburger Folioheft, bekannt machten. Auf dieser Grundlage entstanden die textkritisch angelegten Editionen von Wilhelm Böhm (1905) und Marie Joachimi-Dege (1908).<sup>90</sup>

Doch es blieb dabei, dass die Kenntnis der Materialien im Nachlass zunächst vor allem für die editorische Textrevision genutzt wurde; nur zögerlich öffneten sich die neuen Ausgaben den in den Jahren 1801 bis 1806 entstandenen Gedichten und Gedichtentwürfen Hölderlins. Das Spätwerk blieb – nach wie vor dem Verdikt der geistigen Umnachtung des Dichters folgend – weitgehend ausgeschlossen. So schreibt Berthold Litzmann am 20. August 1894 seinem Verleger Cotta: „Daß von [den Gedichten des

<sup>88</sup> Carl C. T. Litzmann, *Neue Mittheilungen* (Anm. 84), 70-79.

<sup>89</sup> Hölderlins gesammelte Dichtungen, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Stuttgart 1896.

<sup>90</sup> Friedrich Hölderlin. *Gesammelte Werke*, hrsg. von Wilhelm Böhm und Paul Ernst, 3 Bde., Jena 1905; *Hölderlins Werke in vier Teilen*, hrsg. von Marie Joachimi-Dege, Berlin/Leipzig [1908].

Irrsinns] höchstens einige wenige zu geben sind, in denen das Ringen des schöpferischen Genius mit der immer tiefer hereindringenden Nacht zu erschütternder Anschaulichkeit kommt, glaube ich bestimmt voraussetzen zu dürfen.“<sup>91</sup> Immerhin blieb das verstärkte Interesse am Homburger Folioheft in archivalischer Hinsicht nicht ohne Folgen: Die Homburger Bibliothekare bangten offenbar bei der brüchig gewordenen Fadenheftung um den Zusammenhalt des Konvoluts und setzten rabiante Gegenmittel ein: Sie befestigten die Bögen des Homburger Folioheftes mit den Seiten 1-88 mit Hilfe eines Tackers durch metallene Heftklammern (das letzte Doppelblatt HF 89-92 blieb auch bei dieser Prozedur gesondert).<sup>92</sup> Dieser archivalische Sündenfall wurde dann im 20. Jahrhundert – spätestens im Zuge der fotografischen Reproduktion der Sammelhandschrift in den 30er Jahren – zusammen mit den Resten der früheren Fadenheftung beseitigt. Die Spuren der mechanisch erzeugten Löcher sind freilich auch heute nicht zu übersehen.

Es war Norbert Hellingrath vorbehalten, das sog. Spätwerk des Dichters aus den Jahren 1801 bis 1806 systematisch zu erschließen. Ihm verdankt sowohl die Forschung als auch die interessierte Leserschaft in Band 4 seiner Hölderlin-Edition eine nahezu lückenlose Einsicht in die Welt der Dichtungen, die uns das Homburger Folioheft überliefert hat. Die weiteren Stationen der editorischen Erschließung der überlieferten Handschrift sind allgemein bekannt, so dass ich an dieser Stelle mich darauf beschränken kann, auf jene zwei historisch-kritischen Editionen zu verweisen, die das Werk Hölderlins in zuverlässiger Gestalt überliefern: Friedrich Beißner legte mit seiner Stuttgarter Ausgabe in den Jahren 1943 bis 1985 die gesamte Breite des Hölderlinschen Werkes vollständig und, wie er meinte, in ‚lesbarer‘ Gestalt vor, und Dietrich E. Sattler eröffnete mit seiner Frankfurter Ausgabe (1975-2008) neue Dimensionen einer authentischen Wiedergabe der handschriftlichen Zeugen. Seine Faksimile-Ausgabe des Homburger Folioheftes bietet eine solide – wenn auch edi-

<sup>91</sup> Zit. nach Werner Volke: ‚Wie viele oder wie wenige kennen ihn?‘ Die Hölderlin-Ausgaben im 19. Jahrhundert. In: Hölderlin entdecken (Anm. 81), 7-56; 52.

<sup>92</sup> E. G. Steinmetz (Anm. 46), 44, weist auf zwei Hefungen aus den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hin, die von dem damaligen Stadtbibliothekar Wilhelm Rüdiger vorgenommen wurden und vermutlich mit mechanischen Heftungskammern erfolgten. (Ich danke H. G. Steimer für diesen Hinweis.)

torisch nicht endgültige – Grundlage für jede weitere Erforschung dieser hochbedeutenden Handschrift.<sup>93</sup>

Ich schließe mit einem mir treffend erscheinenden Zitat des US-amerikanischen Hölderlin-Forschers und Mitherausgebers der Frankfurter Faksimile-Ausgabe Emery George: „Das H[omburger] F[olioheft] ist [...] in H[ölderlin]s Leben und Werk die letzte Bühne, auf de[r] sich die Vielschichtigkeit hymnischen Sprechens in seiner ganzen Breite und Tiefe wie Fülle artikuliert.“<sup>94</sup> Möge diese Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft dazu beitragen, die weitreichende Bedeutung der Sammelhandschrift, die laut Hellingrath „Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinischen Werkes, das eigentliche Vermächtnis“ enthält<sup>95</sup>, einer breiteren Öffentlichkeit zu erschließen.

<sup>93</sup> FHA Suppl. III. – Höchst verdienstvoll, dass die WLB sämtliche im dortigen Archiv verwahrten Handschriften, so auch das Homburger Folioheft, in digitalisierter Form für jeden zugänglich ins Netz gestellt hat.

<sup>94</sup> Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 384.

<sup>95</sup> Hell 4, XI.

Abbildungen: Bild 1 Aufnahme des Verf.; Bild 2-10 und 12 mit freundlicher Genehmigung des Magistrats der Stadt Bad Homburg vor der Höhe, Aufnahmen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; Bild 11 aus KHH, nach S. 24; Bild 13a/b mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Literaturarchivs Marbach / Deutsche Schillergesellschaft e.V., Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung).

Roland Reuß

## Ordnung, Chaos

Notizen zum Zusammenhang von Detail  
und Ganzem im Homburger Folioheft<sup>1</sup>

I.

Über das Homburger Folioheft – ein Konvolut von 22 ineinandergelegten Doppelblättern und einem separat beigelegten einzelnen Doppelblatt –, mit dem sich die diesjährige Versammlung der Hölderlin-Gesellschaft auseinandersetzt, in der Kürze der Zeit bündig zu sprechen, ist schwer. Das liegt nicht nur am Gegenstand, der – jenseits des materialen Ensemblecharakters – den Eindruck großer Heterogenität erzeugt. Von den drei ausgeführten großen Elegien, die die Sammelhandschrift eröffnen, über freimetrische Gebilde graduell abgestufter Vollständigkeit und einzelne Notizen bis hin zu leeren Seiten ist die Phänomenalität des Konvoluts als Ganzes durch eine Diversität gekennzeichnet, die sich der Subsumption unter eine allgemeine sinnstiftende Hypothese sträubt. Die 92 Seiten des Foliohefts widerstreben konventionellen methodischen ‚Zugriffen‘ der literaturwissenschaftlichen Gegenstandsaneignung. Es ist, als werde die Reserve Hölderlins gegenüber der Gewaltsamkeit des Begriffs („Das soll / Wie der Adler den Raub / Mir Eines begreifen“) und der Untauglichkeit eines äußerlichen Fassenwollens (*Buonaparte*) eindrücklich vorgeführt. Mit Systemzwang und äußerlichem Raisonement kommt man hier ebenso wenig weiter wie mit jener Gleichgültigkeit, die das Ensemble zerschlägt und im Sinne einer vorausgesetzten Ordnungsvorstellung ausschlachtet, indem sie die abgeschlossenen Texte, die mehr oder weniger weit vorangeschrittenen Entwürfe und schließlich die scheinbar kontextlosen Texttrümmer unter externe Rubriken bringt.

<sup>1</sup> Leicht überarbeitete Transkription eines frei gehaltenen Vortrags auf der Tagung der Hölderlin-Gesellschaft 2016 in Bad Homburg vor der Höhe.

Gegenüber dieser scheinbaren Alternative, die auch Ausdruck einer methodischen Übereilung ist, welche mit den Zwängen des akademischen Feldes mehr zu tun hat als mit Hölderlin, möchte ich für mehr Offenheit, für mehr methodisch geschulte Rezeptivität und vor allem für mehr Geduld im Umgang mit diesem außerordentlichen Konvolut plädieren. Freundschaftliches Verstehen ist anzustreben, nicht Unterwerfung eines sich der Einvernahme widersetzenden Gegenübers. Was Hölderlin im Folioheft geschrieben hat, ist weniger ein festzuzurrendes Objekt als ein sensibler, seinen Eigenwert bewahrender Begleiter durch das Leben – nicht nur das der Lektüre. Worauf es bei diesem freundschaftlichen Umgang ankommt, lässt sich – wie es in der ‚vorletzten Fassung‘ des *Hyperion* heißt – „nicht machen, sondern müsse sich geben, sei ein Kind des guten Schicksaals, gediegen Gold und nicht erarbeitet“.

2.

Es liegt nahe, die von der Elegie *Heimkunft* – sie eröffnet das Folioheft – gleich eingangs ausdrücklich gemachte Opposition von „Chaos“ (Vers 5) und Ordnung („kühner geordnet“; Vers 10) als Orientierung für die Lektüre des Ganzen heranzuziehen. Dichtung wäre dann medial am Ort jener explizit „dichtend“ genannten Wolke angesiedelt, die den ‚gähnenden‘ Abgrund des ordnungslosen Ursprungs der Kreativität „dekt“, d.h. zugleich schließt und verdeckt. Und Editionen und Interpretationen wären dazu aufgefordert, dieser Vorzeichnung nach Möglichkeit zu folgen. Aber die Rede vom „Chaos“, die das poetische Ich in den Eingangsversen der Elegie selbst etymologisch auf ihren konkreten Ursprung zurückverfolgen sucht (und dabei nur in der Spaltung von eigentlichem und metaphorischen Sprachgebrauch landet), ist in ihrer Entgegensetzung zur Vorstellung von ‚Ordnung‘ nur behelfsweise geeignet, das problematische Grundverhältnis, das das ganze Folioheft durchzieht, zu charakterisieren. Durchaus analog zu dem Dilemma, das in der frühen, von Friedrich Beißner unter dem Titel *Urtheil und Seyn* populär gemachten Aufzeichnung hervortritt, verstrickt sich jede Vorstellung, die „Chaos“ in Gegensatz zu „Ordnung“ bringen will, in eine Aporie. Wie „Seyn“, als dem „Urtheil“ entgegengesetzt, wieder nur Teil einer Relation *ist* und damit genau die Trennung re-

produziert, die das, was unter dem Namen, *dem Ausdruck* „Seyn“ („druckt [...] aus“) zu denken wäre, überschreiten soll, so ist nichts *geordneter* als die einfache Opposition von Chaos und Ordnung und die sich aus ihr ergebenden Konsequenzen. Dergleichen Entgegensetzung fällt, als ordnende Formbestimmung, hinter das zurück, was von ihr ins Auge gefasst wird. Die Geschichte der editorisch-interpretativen Beschäftigung mit dem Folioheft lässt sich als die genaue Darstellung eines auf der schwanken Basis dieser Entgegensetzung ruhen wollenden Begreifens schreiben. Es ist die Geschichte eines Scheiterns.

## 3.

In der Beschäftigung mit dem Konvolut sind die beiden komplementär aufeinander bezogenen Herangehensweisen gut dokumentiert. Die historisch frühere unterstellt eine chaotische, mehr oder weniger kontingente Anhäufung (schon ‚Sammlung‘ kann aus diesem Blickwinkel nicht recht gesagt werden) von Texten und Entwurfssplittern, deren Sequenz und Konstellation im überlieferten Materialzusammenhang für die Edition und das Verständnis des Hölderlinschen Werkes bedeutungslos ist. Die Unterstellung von ‚Unordnung‘ im Gegenstand führt zu einer Editions politik der freien Hand und der Herstellung einer äußerlichen Ordnung, die ihre Berechtigung aus einer als fraglos vorausgesetzten Gattungspoetik zieht. Ihre Hauptrepräsentanten sind Norbert v. Hellingrath und Friedrich Beißner sowie die von Letzterem wesentliche Impulse aufnehmende Edition Jochen Schmidts im Deutschen Klassiker Verlag.

Die Lizenz, die sich diese Richtung der Editionspraxis im Blick auf das Folioheft nimmt, beginnt nicht erst dort, wo die Aufzeichnungen Hölderlins selbst ihren Textstatus problematisch werden lassen und jede Edition vom Gegenstand selbst an die Grenze ihrer Konzeptualisierung geführt wird. Bereits der Umgang mit den Elegien, die das Heft eröffnen, lässt die Tendenz eines freien Schaltens und Waltens gut erkennen. So sehr die Gestalt der in der Grundschrift des Foliohefts klar als Reinschrift erkennbaren Verse Verbindlichkeit für die Textkonstitution reklamierte, so wenig wurde von Hellingrath und Beißner die Reihenfolge, in der Hölderlin die drei Elegien in das Heft eintrug, für wert erachtet, von der Edition

bewahrt zu bleiben. Aus der Sequenz *Heimkunft – Brod und Wein – Stutgard* im Folioheft wird bei Hellingrath die Folge *Heimkunft – Der Gang aufs Land – Stutgard – Brod und Wein*, bei Beißner die Reihung *Stutgard – Brod und Wein – Heimkunft*. Die Frage nach einer möglichen kompositionellen Bewandnis der Abfolge im Folioheft (gar die Frage, ob die drei freimetrischen Gebilde, *Der Einzige*, *Patmos*, *Die Titanen*, die sich anschließen, korrespondieren, antworten, vertiefen oder dergleichen) kann so nicht einmal mehr gestellt werden.

Die problematischen Konsequenzen einer Gliederung nach Gattungen, die zudem wegen der Vermischung mit stofflichen Momenten („Vaterländische Gesänge“) nicht konsequent durchgehalten ist, zeigt sich vor allem an den Rändern, dem Umgang mit den in Genres unauflösbaren ‚Resten‘, von denen weder Hellingrath noch Beißner so recht wissen, was sie mit ihnen anfangen sollen. Die mit *numerus currens* aufwartende Rubrik „Bruchstücke und Entwürfe“ (Hellingrath) bzw. „Pläne und Bruchstücke“ (Beißner) ist eine Art Rumpelkammer, in die hinein, ihres Kontextes vollständig entblößt, auch jene Aufzeichnungen gestellt werden, die aus dem Folioheft nicht auf die Kategorie ‚Gattung‘ hochgerechnet werden konnten. Sprechend für die Ortlosigkeit dieser Mikroaufzeichnungen ist, dass diese Rubrik bei Beißner noch hinter den Turmgedichten platziert wird. Angesichts der Bedeutung dieser Zahl für das Homburger Konvolut ist es schon fast eine Pointe, dass er genau 92 „Pläne und Bruchstücke“ zählt. Wiederkehr des Verdrängten.

Die Inkonsistenzen dieses Verfahrens (und die Lizenzen des Herausgebers) zeigen sich freilich auch an bizarren Einzelentscheidungen. Hellingrath, der die sechs Rubriken „Epigramme“, „Im engern Sinne lyrische Gedichte“, „Elegien“, „Hymnen in antiken Strophen“, „Hymnen in freien Strophen“ und „Bruchstücke und Entwürfe“ aufstellt, sortiert etwa die asklepiadeisch-alkäische *Rousseau*-Ode in die Schublade der „Hymnen in antiken Strophen“, obwohl die verwandten Texte wie *Ganymed*, *Chiron*, *Blödigkeit* unter „Im engern Sinne lyrische Gedichte“ erscheinen. *Andenken* umgekehrt wird nicht als „Hymne[] in freien Strophen“ verstanden, sondern unter den „Im engern Sinne lyrische[n] Gedichte[n]“ aufgeführt. Die editorische Subjektivität dominiert den materialen Überlieferungszusammenhang.

Ist Beißners Ordnung in vielem durchaus sachangemessener und weni-

ger willkürlich – schon an der Differenzierung von „Oden“ und „Elegien“ zeigt sich das –, so bleibt er doch in der Geringschätzung der dokumentiert vorliegenden Konstellationen und der Bereitwilligkeit, mögliche zyklische Kompositionen aufzulösen, in der von Hellingrath vorgegebenen Bahn. Bekannt, ja berüchtigt ist seine Unkenntlichmachung der Reihenfolge jener neun in Wilmans' *Taschenbuch für das Jahr 1805* mit Ordnungsziffern durchnummerierten Texte (sechs Oden und drei Gebilde in freien Metren). Die von der Forschung unter dem von Hölderlin stammenden Namen ‚Nachtgesänge‘ diskutierten Gedichte finden sich in der Stuttgarter Ausgabe editorisch auf eine Weise verstreut, dass auch hier die Frage nach einer auf Zyklizität angelegten Kompositionsabsicht nicht mehr gestellt werden kann. Wenn aber schon bei derart offensichtlich auf immanente Ordnung hin gegliederten Gebilden wie den ‚Nachtgesängen‘ die Gewaltigkeit des editorischen Zugriffs auf die Dokumente so gut erkennbar ist, überrascht es kaum, dass die Phänomenalität des Homburger Foliohefts als Ganzes in der Stuttgarter Ausgabe nicht repräsentiert ist. Die vorausgesetzte Überzeugung, die Gestalt des überlieferten Konvoluts sei in sich heterogen und chaotisch, ist so stark, dass sich Skrupel bei der Auflösung in dessen ‚Einzelbestandteile‘ zu keinem Zeitpunkt einstellen. Die Unterwerfung unter eine äußerliche Ordnung wird als Dienstleistung verstanden, die die philologische Beschäftigung mit Hölderlin erst ermöglicht.

## 4.

Die Antithese zu diesem Editions-konzept ist historisch später aufgetreten. Sie kann allgemein als Reaktion auf Hellingraths und Beißners Missachtung der konkreten Überlieferungsgestalt verstanden werden. Ihr zufolge sind die im Homburger Folioheft gesammelten Texte und Entwürfe durchgängig kohärent und – mal mehr, mal weniger stillschweigend vorausgesetzt – *mit Bedacht* als Ensemble komponiert worden. Die philologische Arbeit muss hier also nicht etwa eine äußerliche Ordnung etablieren, fixieren und *konstruieren*. Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, eine als existent unterstellte innere Ordnung zu *rekonstruieren*.

Die Rekonstruktion erstreckt sich dabei sowohl auf die Teile als auch auf den Gesamtzusammenhang. Zunächst ist hier Dietrich Uffhausen zu

nennen mit seiner 1986 erschienenen Studie *Friedrich Hölderlin. ‚Bevestigter Gesang‘. Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806*. Mehr thetisch denn eigentlich begründend hat er die Notizen, die auf den *Titanen*-Entwurf des Foliohefts folgen, klassizistisch und d. h. zur Gänze im Ausgriff auf Vollkommenheit gedeutet. Im Prinzip verschwimmt ihm die Grenze von Text und Entwurf, und es wird eine Art ‚Übertext‘ in den Blick genommen, in den alles Geschriebene vollständig und zugleich auch vollständig gerechtfertigt eingeht. Eine komplexe Aufzeichnungsfolge wie die Seiten 73-76 (*Das Nächste Beste*), an deren editorischer Darstellung Hellingrath wie Beißner aus methodischen Gründen scheitern mussten, wird als durch und durch realisierter pindarisierender Gesang gedeutet, dessen formale Ausrichtung auf triadische Strophenform durch die (von Uffhausen als Oberflächenphänomen gedeutete) Ungeordnetheit der vier aufeinander folgenden Seiten machtvoll hindurchscheint. Die durch den topographischen Befund legitimitierten Fragen, ob „Das Nächste Beste“ überhaupt als Titel notiert wurde, ob, wenn ja, sich dieser Titel auf alles Folgende erstreckt und ob tatsächlich alles auf den vier Seiten Geschriebene zu *einem* Gedichtkomplex gehört, können hier, wo strukturelle Ordnung apriorisch hypostasiert wird, nicht mehr gestellt werden. Wo Hellingrath und Beißner nicht wissen, wohin mit dem Aufgezeichneten, und dieses in das Prokrustesbett ihrer Gattungsvorstellungen zwingen, da weiß das Uffhausen gleichsam von vornherein viel zu gut. In beiden Fällen kommt das geduldig zu Erschließende der Konstellation nicht eigentlich zur Sprache. Die Offenheit des Hölderlinschen Schreibprozesses bleibt in der editorischen und interpretatorischen Erschließung unterrepräsentiert.

Das gilt auch für die Rekonstruktion einer als gegeben vorausgesetzten Ordnung des ganzen Heftes. Am klarsten ist die Problematik erkennbar an D. E. Sattlers (erstmal ausführlich im Beiheft zur Faksimileedition des Foliohefts vorgetragenen) Erzählung von einer zweimaligen bewussten Umgruppierung des Konvoluts, die für drei ‚Zustände‘ der Sammelhandschrift verantwortlich zeichnet. Dass sie sich von der ‚Lehre‘ vom „Wechsel der Töne“ leiten lässt, ist dabei noch das kleinste Problem, obschon sich zeigen lässt, dass dieses Konzept zum Zeitpunkt, als Hölderlin das Folioheft anlegt, keine Gültigkeit mehr für ihn beanspruchen kann. Wichtiger ist, dass der radikale Ausschluss von Kontingenz, der Sattlers Beschreibungen und editorischen Entscheidungen grundiert – und in Band 8 der Frankfurter

Hölderlin-Ausgabe zur Annahme eines vollständigen Zensus aller Manuskripte durch Hölderlin geführt hat –, durch eine genauere Untersuchung der Schriftlinien, der Bindung und der Tintenspuren, wie Gunter Martens sie in diesem Jahrbuch vorlegt, als Voraussetzung obsolet geworden ist. Das Ensemble der 92 Seiten ist so, wie es jetzt vorliegt, weder vollständig intendiert gewesen, noch gibt es die Gewissheit, dass Hölderlin während der Beschriftung der 23 Doppelblätter immer nur genau diese Seiten vorlagen. Es existieren, wie Martens zeigt, Blätter, die ursprünglich einmal in den Zusammenhang des Foliohefts gehörten, dann aber separat überliefert wurden. Wer sich bei der Beschäftigung mit dem Konvolut auf die Seite einer absolut planmäßigen Anlage (bei gleichzeitig konfus erscheinender Oberfläche) schlägt, überspringt das philologische Vermittlungsproblem genauso wie derjenige, der sein editorisches und interpretatives Handeln auf die unbegründete Annahme eines gänzlich arbiträren Brouillons stützt, das in seine elementaren Bestandteile aufzulösen und diese nach externen Gesichtspunkten zu rearrangieren nicht sonderlich viele Skrupel macht.

5.

Es bleiben genug Gründe, sich mit dem Homburger Folioheft als integralem Werkzusammenhang zu beschäftigen. Der Schutz bereits, den die ineinandergelegten Blätter bieten, deutet auf so etwas wie ein zu Bewahrendes, das als Ensemble angelegt ist – und es lohnt sich durchaus, freilich vorurteilsfrei und ohne dogmatische Grundannahmen, der Frage nach Kohäsion und Kohärenz des Heftes insgesamt nachzugehen. In diesen Fragezusammenhang gehört auch, dass es für die hermeneutische Arbeit an Hölderlin auch – und vielleicht in hervorragender Weise – darauf ankommt, die spezifisch textpoetischen Fragestellungen durch solche der Produktionspoetik zu ergänzen. So ist etwa der Befund, dass das Konvolut im Laufe seiner Beschriftung die Funktion gewechselt hat, etwas, das ein eigenes interpretatorisches Interesse für sich beanspruchen darf. Wurde das Folioformat zunächst gewählt, um eine repräsentative Reinschrift zunächst der Elegien herzustellen, so ändert sich mit der spätestens bei *Patmos* festzustellenden zweispaltigen Aufteilung des schlanken Großformats der Status der Handschrift zu dem konzipierender Aufzeichnungen, wie sie

anschaulich in vielen Kant- oder Hegel-Handschriften zu finden sind. Dem liegt eine Entwicklung zugrunde, die wir bislang nur schwer beschreiben können, zu der aber Martens' bereits erwähnter Aufsatz ersten Aufschluss gewährt.

Die interpretativen Beschreibungsformen hinken den philologischen Befunden hinterher, wie sie seit der 1986 vorliegenden Transkription Sattlers und ihrer partiellen Korrektur in Band 7 der Frankfurter Ausgabe vorliegen. Ihre Weiterentwicklung hängt davon ab, dass man die Erschließung des Konvoluts nicht von vorneherein dem Dogma fugenloser Integration aller Details unterwirft, sondern die Texte und Entwürfe im Lichte des in *Patmos* an prominenter Stelle erscheinenden Bildes der Ausstreuung von Samenkörnern – Bild eines *Seminars* – betrachtet. Kontingenz und Planung sind in ihm zusammenzudenken, denn so sehr das Säen mit Frucht rechnet, so wenig verfügt es über die Gelingensbedingungen der Saat. Geduldige Versenkung in die Details ist daher bis auf weiteres notwendig. Induktion, nicht Deduktion ist das Mittel der Wahl, Übungen in reflektierender Urteilskraft. Hermeneutiken, die das Verhältnis von Ganzem und Teil falsch denken (nämlich im Horizont einer *Dominanz* des Kontextes über die Teile), sind hier rasch am Ende ihrer Weisheit. Worauf es ankommt, ist eben nicht nur die Untersuchung der Beziehung (des ‚Zirkels‘) zwischen *totum* und Partikularem, sondern mit gleichem Recht die der Beziehung der Teile zu- und untereinander. Angefangen werden kann an jeder Stelle, die sich dem Verständnis *gibt*. Wie fortzufahren ist, was das Nächste, das nächste *Beste* ist, wird sich dann schon zeigen.

Wolfram Groddeck

## Die drei Elegien am Anfang des Homburger Folioheftes

Bericht aus der Arbeitsgruppe

In Hinblick auf das Tagungsthema *Hölderlins Homburger Folioheft* hatten sich verschiedene Arbeitsgruppen gebildet, deren Leiter sich in der Vorbereitung der Tagung mehrmals getroffen haben. Jede Arbeitsgruppe sollte sich einen zusammenhängenden Abschnitt aus den 90 Seiten des Heftes vornehmen. Die erste Arbeitsgruppe konzentrierte sich auf die Seiten 1-15, auf denen sich die Niederschriften der drei Elegien *Heimkunft*, *Brod und Wein* und *Stutgard* finden. Jeder Elegie war eine der drei Sitzungen gewidmet; Arbeitsgrundlage war das Supplement III der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, welches das Faksimile mit den diplomatischen Umschriften aller Eintragungen Hölderlins im Homburger Folioheft enthält.<sup>1</sup> Die meisten Teilnehmerinnen und Teilnehmer hatten diese Edition bei den Diskussionen zur Hand. Bei unseren Gesprächen sollte es nicht so sehr um die Einzelinterpretation der drei großen Gedichte gehen als vielmehr um ihren funktionalen Zusammenhang im Kontext des Homburger Folioheftes. Die drei Elegien stehen nicht zufällig am Anfang des Heftes: Es sind die einzigen Gedichte (oder Gedichtentwürfe) im gesamten Konvolut, die in traditionell klassischen Metren verfasst sind. Die übrigen Eintragungen ab S. 15 des Heftes verwenden freie Metren, beginnend mit dem Entwurf zu *Der Einzige*; dieses freirhythmische Gedicht beginnt mit der Frage: „Was ist es, das / An die alten seeligen Küsten / Mich fesselt, dass ich mehr noch / Sie liebe, als mein Vaterland?“ (307/15: 15-18). Bezogen auf die poetische Form, genauer auf den Übergang von den klassischen

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier Supplement III, Homburger Folioheft, Faksimile-Edition, hrsg. von D. E. Sattler und Emery E. George, Frankfurt a.M. 1986; Eintragungen Hölderlins im Homburger Folioheft werden nach der Seiten- und Zeilenzahl der Transkription und der Archivzählung dieses Konvoluts zitiert; so bezeichnet z.B.: „307/1: 1“ den Ort der Überschrift „Heimkunft“ nach der Umschrift in FHA Suppl. III.

elegischen Distichen zu den ‚freien‘ Versen der folgenden Gedichtentwürfe kann dieser Beginn von *Der Einzige* auch als poetologische Reflexion auf den Abschied von der klassischen Form gelesen werden. Eine ähnliche Gegenüberstellung von gebundenen Metren zu freien Metren zeigt auch die Zusammenstellung der neun 1804 bei Wilmans publizierten *Gedichte*, die in der Hölderlinforschung als *Nachtgesänge* bezeichnet werden. Hier sind es nicht drei Elegien, sondern fünf alkäische Oden und eine asklepiadeische Ode, auf die am Ende des Zyklus drei freirhythmische Gedichte folgen.<sup>2</sup> Insofern ist der Ort der drei Elegien in poetologischer Hinsicht nicht zufällig am Anfang des Homburger Folioheftes. Der innere Zusammenhang der drei Elegien ist schon von der Überlieferung der Handschriften her gegeben. Eine frühere Sammelhandschrift<sup>3</sup> der drei Elegien zeigt noch eine andere Anordnung – *Heimkunft, Stutgard, Brod und Wein*. Die drei Elegien wurden von Hölderlin punktuell überarbeitet, bevor sie in das Homburger Folioheft übertragen wurden. Der Zusammenhang der drei Elegien – man könnte von einem ‚elegischen Triptychon‘ sprechen – zeigt sich auch daran, dass diese Reinschriften von Hölderlin später noch einmal gründlich überarbeitet wurden, wahrscheinlich erst nachdem im Homburger Folioheft schon ein bedeutender Teil der übrigen Entwürfe niedergeschrieben war.

Diesen späten Überarbeitungen der drei Elegien galt das vorrangige Interesse der Arbeitsgruppe. Allerdings sind die späten Umarbeitungen nur zu verstehen, wenn man die komplexe poetische Struktur der einzelnen Elegien in die Lektüre einbezieht. Daher thematisierten wir bei der ersten, der Elegie *Heimkunft*<sup>4</sup> gewidmeten Lektüre zunächst die narrative Grund-

<sup>2</sup> Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass die ‚freirhythmischen‘ Gedichte Hölderlins ebenfalls metrische Strukturen verwenden und reflektieren. Vgl. dazu exemplarisch Wilfried Mennighaus: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a.M. 2005. – Eine ähnliche Überlegung zur Semantik der Metrik gilt auch für die Entwürfe im Homburger Folioheft.

<sup>3</sup> Es handelt sich um die Handschrift Stuttgart I, 5 (nach dem Katalog der Hölderlin-Handschriften. Auf Grund der Vorarbeiten von Irene Koschlig-Wiem bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kelletat, Stuttgart 1961, S. 50). Faksimiles, diplomatische Umschrift und editorische Aufarbeitung siehe FHA 6.

<sup>4</sup> Zu *Heimkunft* gibt es eine sehr umfangreiche Literatur; ich vermerke daher nur den jüngsten und besonders schönen Aufsatz von Felix Christen: *Echo – Wiederkehr. Zu Hölderlins Elegie ‚Heimkunft‘*. In: *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition*, hrsg. von

bewegung des Gedichts über die sechs Strophen mit dem Übertritt auf den „Boden der Heimath“ (307/3: 4) beim Übergang von der dritten zur vierten Strophe – in der Mitte des Gedichts. Der Anfang der Elegie *Heimkunft* (und damit auch der Anfang der Textkonstellation des Homburger Folioheftes) findet „Drinn in den Alpen“ (307/1: 5) statt. Die erste Strophe wurde ausführlicher besprochen; poetologische Bilder wie die ‚dichtende Wolke‘ oder das „gähnende Thal“ (307/1: 6) als das anfängliche „Chaos“ (307/1: 9) ließen sich autoreferentiell lesen, indem sie auf den schöpferischen Beginn einer – in Hinblick auf alle drei Elegien – ‚bacchantischen‘ Dichtung reflektieren.

Bei der Frage nach der Überarbeitung der Elegie<sup>5</sup> fiel auf, dass sich die späten Änderungen erst im zweiten Teil des Gedichtes finden, wenn von der „Heimath“ und den „Verwandten“ die Rede ist. Besondere Aufmerksamkeit fand die Notiz am linken Rand der letzten Strophe: „wie / kann / ich / saagen“ (307/4: 42-48). Könnte diese Notiz vielleicht der erste Ansatz zur Revision der Elegie gewesen sein? – Der Satz steht zweimal auf der Seite: sowohl am Rand der letzten Strophe als auch als Umformulierung eines Kolons im folgenden Distichon:

*Wenn wir seegen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir  
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring' ich den Dank?*

Der inhaltliche Zusammenhang besteht darin, dass der zu seinen „Verwandten“ heimkehrende Dichter fragt, wen er beim Mittagsgebet „nennen“ darf und wie er den „Dank“ am Abend bringen soll. Denn der Dichter scheut sich noch, seinen „Gott“, der im ersten Teil der Elegie poetisch erfahren wird, zu nennen, weil dies hier – bei den „Verwandten“ – ‚unschicklich‘ wäre. Darin besteht auch die ‚Sorge des Sängers‘, mit der die Elegie schließt. Über dem Kolon der Reinschrift: „wen darf ich

Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin und Hubert Thüring, Frankfurt a. M./Basel 2014, 278-289.

<sup>5</sup> Vgl. dazu Verf.: Die Revision der ‚Heimkunft‘. Hölderlins späte Eingriffe in den Text der ersten Elegie im Homburger Folioheft. In: HJb 28, 1992-1993, Stuttgart 1993, 239-263. Soweit ich sehe, ist seither keine Arbeit mehr erschienen, die sich ausführlicher auf die späten Überarbeitungen dieser Elegie bezieht.

nennen“ (307/4: 25) notiert Hölderlin die Frage: „wie kann ich sagen“ (307/4: 24) – nun *ohne* ein Objekt.

Die zweite Notierung des Satzes, die Marginalie: „wie kann ich saagen“, ist offensichtlich aus dem Korrekturzusammenhang losgelöst, auffällig ist die Schreibung von „saagen“ mit zwei a. (Das muss keine Verschreibung sein, sondern kann auch als lautliche Angleichung an das Wort „seegen“ [307/4: 25] gelesen werden, das Hölderlin ebenfalls mit Vokalverdopplung schreibt.) Der besondere Ort der Notiz am Rand der Schlussstrophe der Elegie artikuliert eine prinzipielle, formelhaft komprimierte Reflexion des Dichterischen bei Hölderlin: „wie kann ich saagen“ wird lesbar als ein eigentlicher Metatext zur Dynamik der Umgestaltung aller drei Elegien im Homburger Folioheft. Die späten Änderungen der letzten Strophe sind schwierig zu deuten, sie können sich jedoch einer beharrlich nachfragenden Lektüre der einzelnen Stellen erschließen. Die Schwierigkeit, die Änderungen im Zusammenhang der Elegie zu verstehen, liegt in der Radikalität der späten Eingriffe in ein eigentlich schon vollendetes Gedicht.<sup>6</sup>

Beim zweiten Treffen der Arbeitsgruppe befassten wir uns mit der großen Elegie *Brod und Wein*.<sup>7</sup> Wir besprachen ausführlich ihre poetische Architektonik, die zunächst aus drei mal drei Strophen besteht: die erste Strophentriade evoziert den Zustand der „Nacht“, aus der nach Art einer inneren Reise der Aufbruch in die imaginierte Antike geschieht. Diese mittlere Strophentriade lässt den Aufgang, den Höhepunkt und den Niedergang der götternahen Zeit der griechischen Antike lebendig werden. Die dritte Strophentriade thematisiert die Gegenwart: in der siebten Strophe die Ernüchterung durch die schmerzliche Götterferne, in der achten das Gedenken an das einstige Dasein der Götter, in der neunten und letzten die Vergewisserung des Weingotts als Hoffnungsträger der Gegenwart. Die triadische Logik findet sich aber auch auf der nächstkleineren Ebene der einzelnen Strophen wieder. Der „Wechsel der Töne“ scheint

<sup>6</sup> Die Elegie *Heimkunft* wurde 1802 in der Zeitschrift *Flora* schon einmal gedruckt, bevor Hölderlin sie ins Homburger Folioheft abschrieb. Zum komplizierten Verhältnis vom Erstdruck zur späteren Reinschrift vgl. FHA 6, 310.

<sup>7</sup> Die Gespräche in der zweiten Arbeitsgruppe über die Reinschrift und die späte Umarbeitung der Elegie basierten im Wesentlichen auf der Analyse, die ich schon in Buchform vorgelegt habe: Verf.: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘, (editionTEXT 8) Frankfurt a.M./Basel 2012, 2015.

mit Händen greifbar, aber er verliert sich immer wieder in der Komplexität des poetisch konkretisierten Gesamtbaus des Gedichts. Wie schon in der Elegie *Heimkunft* setzen die späten Änderungen auch bei *Brod und Wein* an kompositorisch exponierten Stellen der Elegie an und orientieren sich an der triadischen Grundstruktur der Reinschrift.<sup>8</sup> Der radikalste Eingriff in die Reinschrift von *Brod und Wein* findet beim Übergang von der sechsten zur siebten Strophe statt, dort, wo das „himmlische Fest“ (307/8: 48) zu Ende geht und sich der Dichter mit der letzten Strophentriade unmittelbar in der Gegenwart wiederfindet. Über und unter dieser letzten Zeile der sechsten Strophe steht das Wort „Aergerniß“ (307/8: 47 und 49) und noch einmal über dem Beginn des ersten Verses der siebten Strophe (307/8: 51). Wir diskutierten darüber, ob dies der Beginn der späten Umformung gewesen sein könnte und was dieser Eingriff für die Elegie insgesamt zu bedeuten hat. Wahrscheinlich ist hier allerdings eine Überarbeitung in mehreren Ansätzen, die aus der Handschrift nur unvollständig zu erschießen sind. Erkennbar sind Unterstreichungen im Reinschrifttext, die vermutlich bei einer frühen Durchsicht diejenigen Stellen markieren, wo geändert werden musste. Solche Unterstreichungen finden sich erst ab dem letzten Vers der sechsten Strophe, woraus sich die Vermutung ableiten lässt, dass es zunächst die letzte Strophentriade der Elegie ist, die Hölderlins Ansprüchen nicht mehr genügt hat. Was die Umformung bewirkt, ist grundlegend: In der Reinschrift stellt der Übergang die tiefste Zäsur im ganzen Gedicht dar; durch die Überarbeitung wird daraus ein Strophen-Enjambement, wie es sonst nirgends in der Elegie vorkommt. Die wahrscheinlichste Text-Rekonstruktion dieser Entwurfspassage lautet: „ein Aergerniß aber ist Tempel und Bild // Narben gleichbar zu Ephesus“ (307/8: 49, 47, 50). Es gibt keine eindeutige Zuordnung der einzelnen Eintragungen bei der Formulierung dieses neuen Übergangs, aber deutlich ist, dass die tiefe Zäsur zwischen sechster und siebter Strophe aufgehoben werden soll. Die ehemalige Zäsur zwischen den Strophen reflektiert sich im Bild der „Narben“. Der neuformulierte Übergang bedeutet nichts weniger als die Aufhebung des

<sup>8</sup> Streng genommen ist die Niederschrift der Grundschrift der Elegie keine Reinschrift, es finden sich Korrekturen während der frühen Niederschrift und manche Stellen zeigen Varianten, die noch nicht der späten Überarbeitung zugerechnet werden können, z. B. im Schlussvers der dritten Strophe: 307/7: 3.

Gegensatzes von antikem Göttertag und „dürftiger Zeit“ (307/9: 40) in der Gegenwart.

In der Diskussion der Schlusstrophe, bei der – im Gegensatz zur siebten Strophe, die Hölderlin vollkommen neu formuliert hat – einzelne Distichen unverändert bleiben, wurde deutlich, dass das Gedicht sich in der späten Revision einer an sich schon problematischen christologischen Deutung entzieht, zu der manche Interpreten durch die Überschrift *Brod und Wein* verführt werden. Die Rede ist nur von Bacchus, dem Weingott, auch wenn er nicht beim Namen genannt wird – wie übrigens auch sonst keine Götternamen in dieser Elegie erscheinen. Interessanterweise lautete die Überschrift des ersten Entwurfs und auch noch der ersten Reinschrift: *Der Weingott*.<sup>9</sup> Die Präsenz des nicht genannten Bacchus in der Elegie zeigt sich auch am Schluss der dritten Strophe, die nach der Abschrift von der früheren Reinschrift noch zweimal umgeformt wird: zunächst zu der berühmten Fassung: „Dorther kommt und zurück deutet der kommende Gott“ (307/7: 3). Die Rede vom „kommende[n] Gott“ hat die Interpretation beflügelt, dass hier Dionysos mit Christus gleichsam verschmelze. Die zweite Umformung: „Dorther kommt und da lachet verpflanzet, Gott“ (307/7: 3, 2) lässt eine solche Deutung aber nicht mehr zu: Christus ist kein lachender Gott, wohl aber Dionysos – bezeugt durch die Tragödie des Euripides, auf welche sich das Gedicht in vielen Details direkt bezieht. Der Reichtum an späten Neuformulierungen im Text der Elegie konnte in den zwei Stunden des zweiten Arbeitsgruppentreffens bei weitem nicht ausgeschöpft werden. So blieb es angesichts der völlig neu formulierten siebten Strophe bei der generellen Kenntnisnahme einer fremden, suggestiv dunklen Sprache. Wichtig ist hier die Beobachtung, dass die siebte Strophe der Reinschrift, die als einzige ein Distichon zu wenig hat und sich so selber als „ein schwaches Gefäß“ (307/9: 11) darstellt, bei der späten Überarbeitung wieder auf neun Distichen kommt.

Es ging uns vor allem darum, den Zugang zu der schwierigen und zunächst ganz unverständlichen Sprache und zu der ihr eigenen Logik zu finden oder besser gesagt zu suchen. Die Frage, weshalb eigentlich Hölderlin diese elegische Dichtung so grundlegend umformuliert hat, findet in seinen Sophokles-Übersetzungen und den *Anmerkungen zur Antigona*

<sup>9</sup> Vgl. die Faksimiles in FHA 6, 205, und 211 (14/1: 1 und 5/5: 5).

vielleicht die genaueste Antwort: So wie Hölderlin die Sprache des Sophokles in die Sprache der Gegenwart übersetzen wollte, so hat er auch seine *eigene* Dichtung in eine Sprache übersetzt, die ihm in seiner geschichtlichen Erfahrung in den Jahren nach 1802 angemessener erschien. Hölderlins Ziel war es, seine eigene Dichtung für die Gegenwart verständlicher zu machen, wobei es „wohl nöthig [war], hier den heiligen Ausdruck zu ändern.“<sup>10</sup> Diesen unerhörten poetischen Anspruch galt es zu begreifen.

Das dritte und letzte Treffen der Arbeitsgruppe widmete sich der dritten Elegie *Stutgard*, die im Vergleich zu *Brod und Wein* weit weniger späte Eingriffe in den Wortlaut der Reinschrift zeigt. Eine Besonderheit der Überlieferung dieser Elegie zeigt sich in dem Umstand, dass sie unter dem Titel *Die Herbstfeier* von Leo von Seckendorf im *Musenalmanach für das Jahr 1807* publiziert wurde, und zwar gegen den Willen Hölderlins – ebenso wie die erste Strophe von *Brod und Wein*, die im selben *Musenalmanach* unter dem Titel *Die Nacht* gedruckt wurde. Zwar veränderte Seckendorf an einigen Stellen den Wortlaut der Elegie – „um nur Sinn hineinzubringen“<sup>11</sup> –, aber der Text geht doch unübersehbar auf eine Version zurück, welche die späten Überarbeitungen der Elegie voraussetzt. Dass sich der Druck von 1807 nicht auf das Homburger Folioheft direkt bezieht, sondern auf eine heute verlorene Reinschrift einer Spätfassung zurückgeht, die vermutlich auch mit „Die Herbstfeier“ überschrieben war, zeigt sich an zwei Varianten des Erstdrucks. Am Ende der dritten Strophe ist die Formulierung „gütiger Kristoph“ (307/13: 4) zu „treuester Christof“ geändert – im Homburger Folioheft ist das Epitheton „gütiger“ aber schon zur Änderung unterstrichen. Im letzten Distichon dieser Strophe liest man im Druck von 1807: „Und Vergangenes ist und *Entschieden*es fürstlich den Sängern“ (Hervorhebung WG). Das entspricht der späten Umarbeitung im Homburger Folioheft – bis auf das Wort „Entschieden-“: Da steht in der Handschrift noch: „Künftiges“ (307/13: 10). Diese Beobachtungen sind für das Verständnis der späten Überarbeitungen aller

<sup>10</sup> FHA 16, 413.

<sup>11</sup> So Seckendorf an Kerner am 7. Februar 1807 in Bezug auf Hölderlin: „Er weiß nichts, daß von seinen Gedichten etwas im Almanach gedruckt ist, denn als ich Sinclairn davon schrieb, war er unzugänglich. Ich habe sie, mit äußerster Schonung, aber doch hie und da verändern müssen, um nur Sinn hineinzubringen.“ Zitiert nach FHA 7, 81 f., Dokument (213).

drei Elegien entscheidend, denn sie beweisen, dass die späten ‚Varianten‘ keine kommentierenden Notate zwischen den Zeilen sind, sondern eine integrale Neufassung der Gedichte intendieren. Diese Neufassungen haben wir nicht mehr, wir haben nur die Entwürfe dazu.<sup>12</sup>

Bei der Überarbeitungsschicht von *Stutgard* fiel uns zunächst auf, dass die erste und die letzte Strophe der Reinschrift von späten Änderungen völlig unberührt geblieben sind. Die intensivsten Änderungen finden sich in der Mitte der Elegie, im Übergang von der dritten zur vierten Strophe. Eine Änderung, die viel zu reden gab, war der Versübergang im sechsten Distichon der vierten Strophe: „die See schickt / Ihre Wolken, sie schickt prächtige Sonnen“. Die rätselhafte Neuformulierung lautet: „die See schickt / Ungeheures, sie schickt krankende Sonnen“ (307/13: 33-35). Offensichtlich war dem ersten Herausgeber Seckendorf diese Stelle nicht geheuer; er griff in den Text ein und formulierte: „die See schickt / Frischungen, aber zugleich brennende Sonnen“.<sup>13</sup>

Eine auf den ersten Blick unauffällige Änderung zeigt sich in v. 45 f. Hier ist vom „Geburtsort“ und vom „Grab“ des „Vaters“ die Rede. In der Reinschrift lautet das Distichon:

*Dort begann und beginnt das liebe Leben von neuem.  
Aber des Vaters Grab seh' ich, und weine Dir schon?*

Am Ende des Hexameters steht – im Duktus der späten Überarbeitungen – über der Zeile: „Was ist es“ (307/12: 31), und nach dem „Aber“ im folgenden Pentameter wird ein Fragezeichen (307/12: 34) eingefügt. Damit verändern sich sowohl die syntaktische Ordnung als auch der Rhythmus des Distichons:

*Dort begann und beginnt das liebe Leben. Was ist es  
Aber? des Vaters Grab seh' ich. Und weine Dir schon?*

<sup>12</sup> Diese Argumentation, die auch in meinem Buch zu Hölderlins Elegie *Brod und Wein* (Anm. 7) weiter verfolgt wird, habe ich schon 1996 vorgelegt: Verf.: ‚Stutgard‘ oder ‚Die Herbstfeier‘. Textkritische Überlegungen zum Erstdruck einer Elegie von Hölderlin. In: Friedrich Hölderlin, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Andreas Döhler, (edition text + kritik) Tübingen 1996, 135-144.

<sup>13</sup> FHA 6, 197; v. 65 f.

Das Leben „beginnt“ nun nicht mehr „von neuem“. Und der umformulierte Hexameter fängt jetzt mit einem Satz an, der kürzer als der Hexameter ist. Was in der Reinschrift zwei mit den Versen kongruente Sätze waren, teilt sich in der späten Revision in vier kurze Sätze auf. Die Unterbrechung durch die Frage: „Was ist es / Aber?“ – wobei die Versgrenze übersprungen wird – intensiviert die Erfahrung des Gegensatzes von Geburt und Tod und setzt sie der Reflexion des Dichters und der Leser aus. Die Korrektur bedeutet hier keine semantische Veränderung der Verse, sie bewirkt aber eine Verdeutlichung. Die Frage „Was ist es / Aber?“ entspricht einem neuen poetischen Gestus, der im Homburger Folioheft mehrmals an entscheidenden Stellen in den späten Gesängen auftaucht: Zu Beginn von *Der Einzige*: „Was ist es, das / An die alten seeligen Küsten / Mich fesselt [...]“ (307/15: 15-17), oder in *Patmos* die Frage, die mit dem ‚Worfler‘-Gleichnis beantwortet wird: „was ist diß?“ (307/25: 20). Und ganz am Ende des Heftes in *Mnemosyne*: „Ein Wandersmann geht zornig, / Fern ahnend mit dem andern, aber was ist diß?“ (307/92: 11-14). – Der kurze Einschub „Was ist es / Aber?“ in der Elegie *Stuttgart* verändert zwar durch den Sprung über die Versgrenze den Rhythmus des Distichons, es wird aber die metrische Form bewahrt. Diese Beobachtung gilt für sämtliche späte Änderungen in den drei Elegien und zeigt, dass die Grundstruktur des Gegensatzes von klassischen Metren und Eigen-Metrik der folgenden Entwürfe in der poetischen Konzeption des Heftes erhalten bleibt.

Die genaue Lektüre dessen, was mit den drei Elegien im Homburger Folioheft durch die späten Änderungen Hölderlins geschieht, verlangt ein intensiveres Studium der Handschrift. Sie erfordert Aufmerksamkeit und Konzentration, die sich – das wurde in den Arbeitsgruppen spürbar – lohnen können.

*Felix Christen*

## Treue Schrift. Überlegungen zu Hölderlins Entwurf *Die Titanen*

Eine Untersuchung der Titanen in Hölderlins Dichtung wirft nicht nur Fragen exegetischer, sondern auch textkritischer Art auf.<sup>1</sup> Stehen die Titanen als „Vertreter des Abgrunds, der aorgischen Natur, der Götternacht“<sup>2</sup> in engem Zusammenhang mit Hölderlins Denken der Geschichte im Allgemeinen und der Französischen Revolution im Besonderen,<sup>3</sup> möglicherweise sogar mit Aspekten der zeitgenössischen Naturwissenschaft,<sup>4</sup> und finden sie sich herausgehoben in den Titeln „Hyperion“ und „Mnemosyne“ ebenso wie im letzten Distichon von *Brod und Wein*,<sup>5</sup> so ist das große späte Gedicht *Die Titanen* in manchen Teilen ebenso lückenhaft wie in anderen Teilen textgenetisch unübersichtlich. Eine eingehende Beschäftigung mit diesem nur als Entwurf überlieferten Gedicht, die unabdingbar ist, um den Ort des Titanenmythos in Hölderlins Dichtung zu bestimmen, kommt

<sup>1</sup> Mein nachdrücklicher Dank für die ausdauernden Gespräche, die zahlreichen weiterführenden Hinweise und die kritischen Einwände, die in meine Überlegungen eingegangen sind, gilt allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern meiner Arbeitsgruppe an der 35. Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft in Bad Homburg v.d.H., insbesondere Bernhard Böschstein (Genf) und Johann Kreuzer (Oldenburg). Ebenso nachdrücklich zu danken habe ich der die Tagung mit vorbereitenden Heidelberger Arbeitsgruppe zum Homburger Folioheft, namentlich Wolfram Grodeck (Zürich), Gunter Martens (Zell a.H.) und Roland Reuß (Heidelberg).

<sup>2</sup> Anke Bennholdt-Thomsen: Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk. In: HJb 25, 1986-1987, 226-254; 227.

<sup>3</sup> Siehe dazu ebd., 249-254, sowie Robin B. Harrison: Hölderlin's Titans and the Book of Revelation. An Eschatological Interpretation of History. In: Publications of the English Goethe Society, New Series XLVI (1975/1976), 31-64, und Martin Vöhler: Hölderlins Arbeit am Titanenmythos. In: Symbolae Berolinenses. Für Dieter Harlfinger, hrsg. von Friederike Berger u.a., Amsterdam 1993, 421-437.

<sup>4</sup> Vgl. Jürgen Link: Naturgeschichtliche Modellsymbolik und Hermetik in Hölderlins Hymne nach 1802 (mit einem näheren Blick auf ‚Die Titanen‘). In: Krisen des Verstehens um 1800, hrsg. von Sandra Heinen und Harald Nehr, Würzburg 2004, 153-167.

<sup>5</sup> Zur Entwicklung des Titanenmythos vom Früh- über das mittlere bis zum Spätwerk unter Berücksichtigung der antiken Titanenmythen siehe Vöhler, Hölderlins Arbeit am Titanenmythos (Anm. 3) sowie Arthur Hänny: Hölderlins Titanenmythos, Zürich 1948.

deshalb nicht umhin, sich zu Fragen der Überlieferung, der Gestalt des Gedichts im Manuskript, zu verhalten – sei es durch direkte Auseinandersetzung mit der Handschrift bzw. mit deren Reproduktion oder aufgrund der Edition, nach der zitiert wird. Wenn die folgenden Überlegungen sich vor allem bei diesen Fragen nach der Manuskriptgestalt aufhalten, so nicht, um einer Deutung auszuweichen, sondern um deren Grundlage in der Überlieferung und damit die editionsphilologischen Bedingungen der Interpretation in den Blick zu nehmen. Methodische Prämisse ist dabei allerdings auch, dass die Analyse der Handschrift ihrerseits nicht davon absehen kann, sich auf Fragen der Deutung einzulassen – „Kritik und Hermeneutik sind interdependent“<sup>6</sup>.

Nach den drei großen Elegien *Heimkunft*, *Brod und Wein* und *Stutgard* und den beiden eigenmetrischen Gedichten *Der Einzige* und *Patmos* folgt in Hölderlins Homburger Folioheft in seiner heute erhaltenen Form der Entwurf zum Gedicht *Die Titanen*. Vorentwürfe oder weitere Handschriften zu den *Titanen* sind nicht überliefert. Ob davon auszugehen ist, dass die an das „elegische[ ] Triptychon“<sup>7</sup> anschließenden drei metrisch freieren Gedichte ebenfalls einen Zusammenhang bilden – also nicht akzidentell hintereinander stehen und möglicherweise in der im Konvolut vorfindlichen Reihenfolge in die größere Konzeption einer geordneten Gedichtsammlung einzugliedern sind –,<sup>8</sup> hängt nicht nur von ihrer Deutung ab, sondern auch von der Gestalt des Manuskripts. Denn zum einen ist zwar die Reihenfolge der ersten 32 Seiten des Homburger Folioheftes durch den Zusammenhang innerhalb der einzelnen Gedichte und die Übergänge von einem Gedicht zum nächsten auf derselben Manuskriptseite weitgehend gesichert; aber die Lage der daran anschließenden Bögen, durch die in der heutigen Anordnung drei Leerseiten auf die letzten entworfenen Verse des Gedichts *Die Titanen* folgen, entspricht nicht mit Sicherheit der Lage zur

<sup>6</sup> Peter Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik, hrsg. von Jean Bollack und Helen Stierlin, Frankfurt a.M. 1975, 38. Zum Verhältnis von Edition und Deutung siehe auch: Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin, hrsg. von Dieter Burdorf, Berlin 2010.

<sup>7</sup> Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘, Frankfurt a.M./Basel 2012, 10; Groddeck geht nicht zuletzt aus textkritischen Gründen davon aus, dass Hölderlin die drei Elegien als eine „poetische Einheit“ betrachtet hat.

<sup>8</sup> Vgl. Emery E. George: Homburger Folioheft. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2011, 379-394; 382-384.

Zeit der Niederschrift.<sup>9</sup> Möglicherweise folgte zeitweise auf die letzte Seite des *Titanen*-Entwurfs direkt die Seite 57 des Konvoluts, wie es heute vorliegt – mit der Konsequenz, dass in dieser Anordnung zumindest ein viertes eigenmetrisches Gedicht, nämlich *Germanien*, nach den *Titanen* gestanden hätte und von einer zweiten Trias, die gleichsam eine Kontrafaktur zur elegischen Trias wäre, keine Rede mehr sein könnte.<sup>10</sup> Zum anderen stellt sich aber auch die Frage, ob es sich bei den Seiten, die im Homburger Folioheft auf *Patmos* folgen, überhaupt um ein zusammenhängendes Gedicht mit dem Titel „Die Titanen“ handelt – und nicht nur um verschiedene Notate mit zum Teil engerem, zum Teil loserem Zusammenhang oder gar um einen Teil eines umfangreicheren Entwurfs.<sup>11</sup> Obgleich auch das Folgende im Prinzip von der Annahme getragen ist, dass es sich bei den entsprechenden Seiten um den Entwurf zu *einem* Gedicht handelt, sieht sich jeder Versuch, den möglichen Zusammenhang der verschiedenen Teile dieses Entwurfs im Einzelnen zu bestimmen, vor eine Reihe von kleineren und größeren Schwierigkeiten gestellt. Diese Schwierigkeiten sind durchaus auch von prinzipiellerer Bedeutung für eine Analyse des Homburger Foliohefts, da der *Titanen*-Entwurf sowohl örtlich – an der Stelle, an der er sich heute im Konvolut findet – als auch in seiner zum Teil kohärent, zum Teil lückenhaft erscheinenden Gestalt eine Position einnimmt, die zwischen ausgearbeiteten Gedichten und stark fragmentarischen Seiten

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Gunter Martens in diesem Band S. 38-79.

<sup>10</sup> Die heutigen Seiten 57 und 58 des Konvoluts wären dann möglicherweise zunächst als – erst später beschriebene – Leerseiten für die letzten Strophen der *Titanen* oder für ein weiteres Gedicht vorgesehen gewesen, worauf ab der Seite 59 das Gedicht *Germanien* gefolgt wäre. Eine solche Anordnung ist freilich hypothetisch und soll hier keineswegs als verbindlich angenommen werden; dass sie nicht auszuschließen ist, soll lediglich verdeutlichen, dass die Seitenabfolge, wie sie heute vorliegt, nicht in allen Fällen der Reihenfolge während der Beschriftung entsprochen haben muss.

<sup>11</sup> Von einem ‚monumentalen Entwurf‘, zu dem auch das Folioblatt 336 gehört, auf dem sich Teile der Entwürfe finden, die unter dem nicht von Hölderlin stammenden Titel ‚An die Madonna‘ bekannt geworden sind, gehen die Herausgeber in FHA, Suppl. III, 18, aus (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008). Dem folgt in der Forschung nur Thomas Schröder: Hymnen ohne Gemeinde. Hölderlins Entwürfe ‚Am Quell der Donau‘ und ‚Die Titanen‘ als Ausdruck der religiösen Krisis um 1800. In: Säkularisierung und Resakralisierung. Zur Geschichte des Kirchenlieds und seiner Rezeption, hrsg. von Richard Faber, Würzburg 2001, 61-78.

des Homburger Foliohefts liegt. Bei der Analyse dieses instabilen ‚Zwischen‘ des Entwurfs können textkritische Fragen, so diffizil sie auch sind, und Fragen der Deutung nicht gänzlich unabhängig voneinander gestellt werden und sind ebenso wenig unabhängig voneinander zu beantworten, sondern komplementieren sich wechselseitig. Denn jede Frage der Interpretation eines Gedichts ist bei einem komplexen Entwurf auch eine Frage nach dessen Gestalt im Manuskript – nach dessen ‚Gegenständlichkeit‘.<sup>12</sup> Die folgenden Ausführungen werden sich dabei zunächst auf den Anfang der Handschrift konzentrieren, um von dort aus eine Perspektive auf die Entwurfsform des Gedichts zu gewinnen und anhand eines Transkriptionsproblems in der Strophe, die das Verhältnis von „Himmlischen“ und „Abgrund“ bestimmt, den Zusammenhang von Edition und Deutung in Hölderlins Gedichtentwurf näher zu umgrenzen.

Auf der letzten Seite der *Patmos*-Niederschrift im Homburger Folioheft findet sich der Titel des nächsten Gedichts gleich zweimal: oben auf der Seite und in deren Mitte steht eingerückt der mit schließendem Punkt als solcher gekennzeichnete Titel „Die Titanen.“<sup>13</sup> Damit ist zwar ein Anfang eines Textes deutlich – durch die zweimalige Niederschrift fast überdeutlich – gesetzt, zu dem nun nur noch eine Mitte und ein Ende gefunden werden müsste, um den aristotelischen Anforderungen an ein Ganzes zu entsprechen.<sup>14</sup> Allerdings ist der Titel oberhalb der letzten Verse von *Patmos*, die die erste Seitenhälfte einnehmen, ein Hinweis darauf, dass eine

<sup>12</sup> Vgl. zum Problem der Gegenständlichkeit der Literatur neuerdings Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015.

<sup>13</sup> Hs. 307 (Homburger Folioheft), 28: 1 und 12. Zitiert wird im Folgenden nach dem Facsimile und orientiert an der Transkription in Supplement III der FHA unter Angabe von Handschriftennummer/Seite: Zeile; hier 307/28: 1, 12. Streichungen werden als solche dargestellt (~~Text~~), Überschreibungen durch eckige Klammern für überschriebene, Kursivierung für überschreibende Graphen markiert (Tex[s]t) (in kursiv gesetzten Blockzitenaten umgekehrt: *Tex[s]t*). Geminationsstriche in der Handschrift werden aufgelöst. – Den schließenden Punkt als Konvention zur Markierung eines Titels verwendet Hölderlin auch in den im Heft vorangehenden Gedichten „Heimkunft / an / die Verwandten.“ (307/1; hier unter Einbeziehung der Widmung als Teil des Titels), „Brod und Wein.“ (307/5), „Stutgard.“ (307/11), „Der Einzige.“ (307/15) und „Patmos.“ (307/19).

<sup>14</sup> So die berühmte Definition in der *Poetik*: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Aristoteles: *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 25 (1450b).

Titelsetzung bei Hölderlin nicht immer anzeigt, dass es sich beim Darunterstehenden unmittelbar um den Anfang des mit dem Titel benannten Gedichts handelt. Während die Titelsetzung oben auf der Seite vermutlich vor der Niederschrift des Entwurfs *Die Titanen* erfolgt – oder aber womöglich zur späteren Orientierung im Heft dienen soll –, steht unter dem Titel in der Seitenmitte ein textgenetisch komplexer Teil des Gedichts.<sup>15</sup> Ist mit dem Titel ein textkritischer ebenso wie interpretativer Fluchtpunkt gegeben, auf den der Entwurf bezogen werden kann, konstatiert Brigitte Duvillard in ihrer skrupulösen Lektüre des Entwurfs, dass die „Bedeutung der Titanen im gleichnamigen Fragment nicht deutlich erkennbar“ und deshalb der Titel „der falsche Schlüssel zum Text“ sei.<sup>16</sup> Diese Folgerung mag aus einer entsprechenden Deutung nachvollziehbar sein unter der Voraussetzung, dass „die konstitutiven Elemente“ des Titanenmythos „im Fragment selber nicht ausgeführt“ werden.<sup>17</sup> Sie hat aber gleichwohl den

<sup>15</sup> Ich gehe mit StA II, 850 (Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985), FHA 7/8, 257, 652, 674, und MA 3, 222 (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993), aber entgegen der Transkription in FHA, Suppl. III, 54, davon aus, dass der Titel oben auf der Seite vor deren weiteren Beschriftung gesetzt wird. Denn zum einen wäre ein nachträglich zur Orientierung gesetzter Titel kaum nötig, da der Titel in der Mitte der Seite auf den ersten Blick gut sichtbar ist. Zum anderen verschiebt die Länge der Elegie *Stutgard* im Manuskript die folgenden Gedichte gegenüber dem erwartbaren Seitenumfang um eine halbe Seite nach hinten, da sie gleich viele Verse wie die Elegie *Heimkunft* hat, aber etwas größer geschrieben ist und deshalb statt der zu erwartenden vier Seiten viereinhalb im Homburger Folioheft umfasst (*Brod und Wein* umfasst demgegenüber genau die zu erwartenden sechs Seiten bei anderthalbfachem Strophenumfang im Verhältnis zur *Heimkunft*). Falls die Niederschrift der ersten sechs Gedichte in dieser Reihenfolge nicht akzidentell erfolgt, sondern mit nach Seitenanzahl ungefähr abgemessener Länge bereits vor der Niederschrift der Gedichte – jedenfalls vor der Niederschrift von *Stutgard* – vorgesehen ist, ist es durchaus denkbar, dass Hölderlin den Titel „Die Titanen.“ prospektiv oben auf die Seite setzt, dann aber aufgrund der halbseitigen Verschiebung nach *Stutgard* das Gedicht erst in der Mitte der Seite beginnen kann, weshalb der Titel ebendort wiederholt werden muss.

<sup>16</sup> Brigitte Duvillard: Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘: von der Mythologie zur Meteorologie. In: ‚Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes‘. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, hrsg. von Christoph Jamme und Anja Lemke, München 2004, 135-151; 151 (vgl. auch 138). Vgl. demgegenüber insbes. die Ausführungen von Bennholdt-Thomsen, Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk (Anm. 2).

<sup>17</sup> Duvillard, Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘ (Anm. 16), 151.

handschriftlichen Befund gegen sich: die zweimalige Setzung des Titels „Die Titanen.“ ebenso wie den Umstand, dass es sich um einen Entwurf handelt, dessen Deutung auch insofern nicht wie mit einem vollendeten Gedicht (einer Reinschrift, einem autorisierten Druck) verfahren kann, als sie auch dort mit Lücken rechnen muss, wo die Bedeutung des Titels noch klarer hätte hervortreten können. Ist im Entwurf zu lesen, dass „manches [...] / In treuen Schriften über[li]b[lie]ben“ ist (307/29: 1 f.), so gilt dies, darf man es versuchsweise allgemeiner fassen, auch und insbesondere für autographe Manuskripte, deren Treue qua Autorhandschrift gewissermaßen vor Augen gestellt ist. Die Überlieferung einer komplexen Handschrift verlangt dabei die Beachtung der Gestalt der Schrift im Einzelnen. Soll einer ‚treuen Schrift‘ umgekehrt eine Treue zur Schrift entsprechen, gleichsam eine ‚Schrifttreue‘, wirft dies die Frage auf, was überhaupt als ‚Schrift‘ eines Entwurfs gelten kann.<sup>18</sup> Liegt mit einem Entwurf kein vollendetes Gedicht vor, so umfasst seine ‚Einheit‘ das Entworfenen ebenso wie das nicht Ausgeführte: die Lücken zwischen den Entwurfsteilen. Was im Manuskript steht, ist ebenso zu beachten wie auch, was bzw. dass etwas nicht dasteht und deshalb den Zusammenhang des Entwurfs infrage stellt.

Das Gedicht beginnt denn auch mit einer Lücke. Die ersten Verse fehlen zunächst; stattdessen fängt die Entwurfshandschrift mitten im Satz an:

*in Feierstunden*

*Und daß ich ruhen möge, der Todten  
Zu denken. Viele sind gestorben  
Feldherrn in alter Zeit  
Und schöne Frauen und Dichter  
Und in neuer  
Der Männer viel  
Ich aber bin allein. (307/28: 18-25)*

<sup>18</sup> Zum theologischen Schriftprinzip und seinem Verhältnis zur historisch-kritischen Methode vgl. Jörg Lauster: Prinzip und Methode. Die Transformation des protestantischen Schriftprinzips durch die historische Kritik von Schleiermacher bis zur Gegenwart, Tübingen 2004; vgl. auch die grundlegenden Bemerkungen zum Ort des Schriftprinzips in der (literarischen) Hermeneutik bei Peter Szondi, Einführung in die literarische Hermeneutik (Anm. 6), 21. Zu Hölderlins Vertrautheit mit dem Schriftprinzip vgl. Gunter Martens: Friedrich Hölderlin, Reinbek bei Hamburg 1996, 32 f.

Das in der Strophe zweimal genannte Ich will sich mit dem ‚Denken‘, das ein Gedenken, ein Erinnern ist, den „Totten“ und mithin der Vergangenheit annähern und konnotiert dabei mit dem Verbum „ruhen“ auch eine Nähe zur Totenruhe, bleibt aber in der Gegenwart, in der dieser Prozess der Erinnerung stattfinden soll, „allein“.<sup>19</sup> Bedingung für den Erinnerungsprozess scheinen die „Feierstunden“ zu sein, in denen das Ich wie an einem Feiertag „ruhen möge“, um der „Totten“ gedenken zu können, wobei die Verbindung mit den „Feierstunden“ aufgrund der lückenhaften Gestalt der Verse syntaktisch unsicher ist. Die auf die „Feierstunden“ folgende Konjunktion „Und“ strukturiert mit dem anaphorisch zwei weitere Verse einleitenden „Und“ und der dem Ich zugeordneten, dem „Und“ entgegengesetzten Konjunktion „aber“ die Strophe. Das ‚Aber‘ im Vers „Ich aber bin allein“ zeigt dabei eine Distanz an zum Erinnerten, das sich trotz der evozierten „Totten“ auf Gemeinschaften bezieht (festliche und kriegsrische, die auf der folgenden Seite des Entwurfs näher bestimmt werden; vgl. 307/29: 16-26), während das Subjekt der Erinnerung gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass es trotz der „Feierstunden“ keiner Gemeinschaft angehört: „allein“ ist.<sup>20</sup> Der Strophenentwurf erlaubt dabei nicht nur, zwischen den Zeitebenen des Erinnerns und des Erinnerten zu unterscheiden, sondern auch, zwischen „alter Zeit“ und „neuer“, die beide vom Erinnerungsprozess umfasst werden.

Diese mehrgliedrige Zeitstruktur, die die Gegenwart des Ich („Ich aber *bin* allein“), einen Wunsch und also eine erwünschte Zukunft des Ich („daß ich ruhen *möge*“) und eine ältere und jüngere Vergangenheit („in *alter* Zeit“ und „in *neuer*“) einbegreift, wird durch nachträglich zwischen den Titel „Die Titanen.“ und die erste Entwurfsschicht eingefügte Verse weiter differenziert:

<sup>19</sup> Die Verwendung von ‚denken‘ mit Genitiv – ‚der Todten / Zu denken‘ – ist nach Adelung „im Hochdeutschen selten, im Oberdeutschen aber desto häufiger“ und heißt laut *Deutschem Wörterbuch* „an etwas denken, häufig soviel als sich einer sache erinnern“, etwa in Psalm 77: „ich denke der alten zeit, der vorigen jare“. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, 2. Aufl., Leipzig 1793-1801, Bd. 1, Sp. 1447; Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854-1960, Bd. II, Sp. 935.

<sup>20</sup> Vgl. dazu auch Duvillard, Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘ (Anm. 16), 141.

*Nicht ist es aber  
 Die Zeit. Hat Noch sind sie  
 Göttliches trift untheilnehmende nicht.  
 Unangebunden. Dann mögen sie rechnen  
 Mit Delphi. Indessen, gieb (307/28: 13-17)*

Der erste Satz, „Nicht ist es aber / Die Zeit“, liest sich wie eine Negation des von Hölderlin mitunter emphatisch gesetzten ‚Jetzt‘ – gleichsam wie die Feststellung: ‚jetzt nicht!‘<sup>21</sup> Diese Negation in der Gegenwart wird aber durch das folgende Wort „Noch“ begrenzt: Die Formulierung „Noch sind sie“ ergibt mit dem marginal notierten Wort „Unangebunden“ das Syntagma: „Noch sind sie / Unangebunden.“ ‚Sie‘ sind lediglich *zurzeit* „Unangebunden“, denn *noch* ist es nicht die Zeit.

Die Bedeutung des Wortes „Noch“ hat die ältere Forschung wiederholt beschäftigt. Es geht dabei um die Frage, ob „Noch“ hier im Sinne von ‚jetzt noch‘, ‚noch immer‘ zu verstehen ist (noch immer „sind sie / Unangebunden“)<sup>22</sup> oder einen für heutige Ohren etwas ungewohnten, aber in Hölderlins Sprache durchaus möglichen Gegensatz zum Wort „Nicht“ anzeigt (weder „ist es [...] / Die Zeit“, noch auch „sind sie / Unangebunden“).<sup>23</sup> Dieser Streit um die Deutung der Verse lässt sich durch textkritische Argumente wenn nicht beilegen, so doch in ein anderes Licht rücken. Denn bei näherer Betrachtung der nachträglich eingefügten ersten Verse fällt auf, dass sie dicht gedrängt, sich teilweise sogar überlagernd, niedergeschrieben sind (siehe Abb. 1). Die Abfolge der Niederschrift der Verse entspricht nicht der Abfolge der Verse von oben nach unten. Das gilt mit Sicherheit für das Wort „Unangebunden“, das in den linken Randgang ausweicht,

<sup>21</sup> Zu Hölderlins ‚Jetzt‘ vgl. Verf.: Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins ‚Ister‘-Entwürfen, Frankfurt a.M./Basel 2013.

<sup>22</sup> So Häny, Hölderlins Titanenmythos (Anm. 5), 62, sowie Jochen Schmidt: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung, Berlin 1968, 171 f. Siehe dazu die zustimmenden Ausführungen bei Bennholdt-Thomsen, Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk (Anm. 2), 245.

<sup>23</sup> So Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, 2. Aufl., Stuttgart 1961, 150 (vgl. auch StA II, 851), Walter Rehm: Tiefe und Abgrund in Hölderlins Dichtung. In: Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag, hrsg. von Paul Kluckhohn, 2. Aufl., Tübingen 1944, 70-133; 114, Ulrich Hötzer: Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung. Freiheit und Bindung, Stuttgart o.J. [1956], 107, und Harrison, Hölderlins Titans and the Book of Revelation (Anm. 3), 47 f.

weil bei seiner Niederschrift an der entsprechenden Stelle in den Versen offenbar bereits kein Platz mehr vorhanden ist, und betrifft deshalb auch die wohl dazugehörige Formulierung „Noch sind sie“.<sup>24</sup> Ebenso steht der Vers „Göttliches trifft untheilnehmende nicht“ leicht nach links ausweichend und in etwas kleinerer Schrift eingedrängt zwischen zwei anderen Versen, dürfte also ebenfalls erst nach den darunter- und darüberstehenden Versen niedergeschrieben worden sein. Demgemäß standen an dieser Stelle zunächst die folgenden Verse im Manuskript:

*Nicht ist es aber  
Die Zeit.  
Dann mögen sie rechnen  
Mit Delphi. (307, 28)*<sup>25</sup>

Die zwei Verspaare sind näherungsweise parallel gebaut – auf einen schon wenig umfangreichen Vers folgt jeweils ein Kurzvers, der nur aus zwei Wörtern besteht – und ergeben einen Zusammenhang, der durch die Anfangswörter „Nicht“ und „Dann“ deutlich hervorgehoben ist. Nach der Negation *in* der Gegenwart, die gewissermaßen eine Negation *der* Gegenwart ist – „Nicht ist es aber / Die Zeit“ –, wird eine durch das Wort „Dann“ markierte ausstehende Zeit benannt, in der sich ereignet, wofür es jetzt noch nicht die Zeit ist. Aufgrund dieses Bezugs der Negation der Zeit im ersten Verspaar zum Wort „Dann“ ist ein Bezug zum erst später hinzugefügten Wort „Noch“ im Sinne einer Weder-noch-Konstruktion zwar keineswegs auszuschließen, korrespondiert aber nicht mit den im

<sup>24</sup> Ob dabei das Wort „Unangebunden“ mit der danebenstehenden Formulierung „Göttliches trifft untheilnehmende nicht“ einen zusammenhängenden Vers bildet oder das Wort „Unangebunden“ als eigener Vers zu lesen ist, der nur aus diesem Wort besteht, lässt sich schwerlich entscheiden – beides ist möglich und beides ist in den kritischen Ausgaben zu finden (vgl. StA II, 217; FHA 7/8, 775).

<sup>25</sup> Die Darstellung der Textgenese in FHA 7/8, 775, geht davon aus, dass das zweite Verspaar („Dann mögen sie rechnen / Mit Delphi“) noch vor dem in der Zeilenabfolge ersten („Nicht ist es aber / Die Zeit“) dagestanden hat. Dafür spricht, dass das zweite Verspaar, insbesondere das erste Wort „Dann“, ungewöhnlich nahe unter dem darüberstehenden Vers steht, wozu kein äußerer Grund bestanden hätte, wenn der Vers erst nach dem darüberstehenden geschrieben worden wäre. Duvillard, Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘ (Anm. 16), 139, rechnet zur „erste[n] Textschicht“ auch die Wendung „Indessen, gieb“.

Manuskript zunächst entworfenen Versen. Dabei dürfte auch das wieder gestrichene Wort „Hat“ (307/28: 14) zwischen den Wendungen „Nicht ist es aber / Die Zeit“ und „Noch sind sie / Unangebunden“ dagegen sprechen, dass diese Formulierungen als ein eng zusammenhöriges Syntagma entworfen werden, dass also das „Nicht“ auf ein Komplement im Wort „Noch“ hin angelegt wäre.

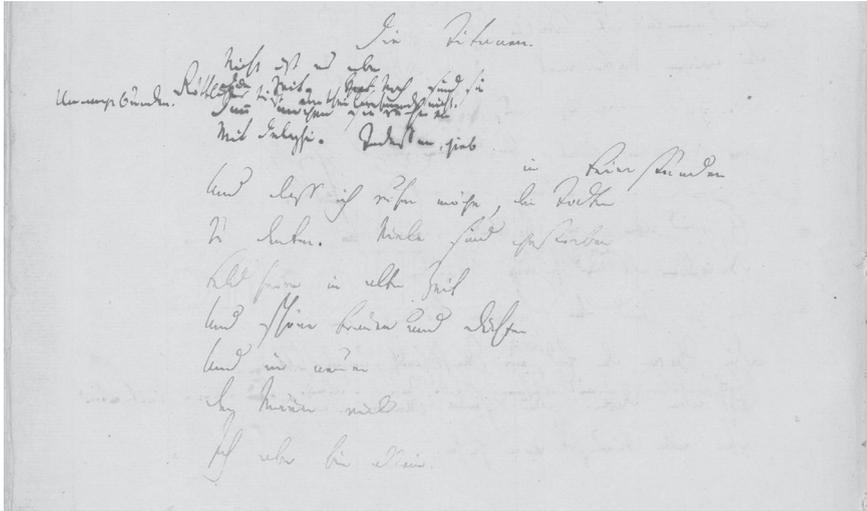


Abbildung 1: Friedrich Hölderlin, Homburger Folioheft, 28, Ausschnitt

Schwieriger noch als die Verbindungen innerhalb dieser Verse ist deren Zusammenhang mit den zunächst notierten folgenden Versen. Die Stuttgarter Ausgabe entscheidet sich dafür, eine unmittelbare Zusammengehörigkeit anzunehmen: „Indessen, gieb in Feierstunden / Und daß ich ruhen möge, der Todten / Zu denken.“ (StA II, 217) Die Textkonstitution setzt ein Hyperbaton voraus, indem der Einschub „Und daß ich ruhen möge“ die Formulierung „Indessen, gieb in Feierstunden / [...] der Todten / Zu denken“ unterbricht. Diese Zusammenfügung ist angesichts von Hölderlins mitunter stark hypotaktischer Sprache durchaus einigermaßen plausibel. Sie setzt aber voraus, dass alles dasteht, Hölderlin also den zunächst fehlenden Gedichtanfang vollständig ergänzt. Suspendiert man hingegen

probeweise diese Annahme, geht also davon aus, dass in der kleinen Lücke zwischen den beiden Entwurfsteilen im Manuskript möglicherweise *etwas fehlt*, ist es ebenso plausibel, keinen unmittelbaren Anschluss der nachträglich hinzugefügten Verse mit dem zunächst niedergeschriebenen anzunehmen.<sup>26</sup> Aus der Gestalt der Handschrift lässt sich nicht mit Sicherheit erschließen, ob ein unmittelbarer Zusammenhang besteht – ob also die topographische Lücke im Entwurf einer Lücke im Textzusammenhang entspricht.

Mit der Entscheidung für oder gegen eine unmittelbare Verbindung der beiden Teile der Strophe sind aber noch keineswegs alle textkritischen Probleme aus dem Weg geräumt, so dass nun eine Deutung des Entwurfs unabhängig von der Gestalt des Manuskripts zu ihrem Recht kommen könnte. Vielmehr ist die Gestalt der Entwurfsseiten zu den *Titanen* im Homburger Folioheft fast durchgehend durch kleinere und größere Lücken ebenso wie durch Unwägbarkeiten, die textgenetische Zusammenhänge betreffen, gekennzeichnet. Sind etwa die größeren Lücken auf den ersten beiden Seiten des Entwurfs, nach denen jeweils ein kleingeschriebenes „und“ den Entwurf fortsetzt – „und in den Ozean schiffend“ (307/28: 26), „und durch die Gänge“ (307/29: 21) – auch in einer Textkonstitution nicht zu beheben, sondern können nur als solche dargestellt werden,<sup>27</sup> ist der Zusammenhang auch in dem, was dasteht, nicht durchgehend evident. Das betrifft nicht nur die Versuche, einen wie auch immer bereinigten Text herzustellen, der dann die Grundlage der Deutung wäre, sondern auch eine diplomatische Umschrift, wie sie in der Frankfurter Ausgabe zweimal – mit leichten Abweichungen – vorliegt.<sup>28</sup> Dabei können auch kleinste Differenzen wie etwa ein in der Transkription fehlender Punkt Konsequenzen zeitigen, die den Textzusammenhang und deshalb die Deutung betreffen. Dies soll nun an einer entscheidenden Stelle des *Titanen*-Entwurfs näher erläutert werden.

Auf der vierten Seite des Entwurfs findet sich zwischen zweitem und

<sup>26</sup> So verfährt die Münchener Ausgabe (MA 1, 390).

<sup>27</sup> Bereits Hellingrath kennzeichnet deshalb im Erstdruck des Entwurfs Lücken im Manuskript durch Halbgeviertstriche im Lesetext; vgl. Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert v. Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pige-not, 6 Bde., München/Leipzig (ab 1922 Berlin) 1913-1923, Bd. 4, 208-211.

<sup>28</sup> Vgl. FHA, Suppl. III, 54-58; FHA 7/8, 257-265.

drittem Vers nach der Transkription aller vorliegenden Ausgaben das Wort „Maaße“.<sup>29</sup> Duvillard weist darauf hin, dass im Manuskript nach „Maaße“ ein Punkt stehe und „nicht ganz eindeutig“ sei, ob das Wort „Tage“ durch „Maaße“ ersetzt werde.<sup>30</sup> Wie nun zu zeigen sein wird, ist in den kritischen Editionen nicht nur die Transkription des Wortes nicht unproblematisch, sondern auch dessen textgenetische Einordnung – und damit der Text, der interpretiert wird. Diese zweifelhafte Textgrundlage hat auch Konsequenzen für die Deutung; denn dem Wort „Maaße“ als Teil des Verses „Denn unter dem Maaße“ schenken die Interpreten durchaus ihre Aufmerksamkeit.<sup>31</sup>

Während die Entzifferung des ersten Wortes auf der Seite durch die Frankfurter Ausgabe zu Recht vom Pronomen der zweiten Person Plural, „Ihr“,<sup>32</sup> zur dritten Person Singular im Akkusativ, „Ihn“, korrigiert worden ist und damit die Bedeutung der ganzen Strophe, die das Verhältnis von „Sterblichen“ (307/30: 22), „Himmlischen“ (307/31: 16) und „Abgrund“ (307/31: 13) konturiert, sich grundlegend verändert, wird das Wort über dem dritten Vers auch in der Transkription der Frankfurter Ausgabe als „Maaße“ wiedergegeben und textgenetisch der Grundschrift der Seite zugeordnet.<sup>33</sup> Beim Zeichen nach dem Buchstaben „ß“ dürfte es sich allerdings nicht um den Buchstaben „e“ handeln, sondern um einen Punkt (siehe Abb. 2).<sup>34</sup> Die Entzifferung, die ich vorschlagen möchte, lautet also: „Maaß.“<sup>35</sup> In den ersten Versen der entworfenen Strophe heißt es dementsprechend:

<sup>29</sup> Vgl. FHA, Suppl. III, 57; FHA 7/8, 262; auch die Stuttgarter Ausgabe (StA II, 219, 850) und die Münchener Ausgabe (MA I, 393) lesen „Maaße“.

<sup>30</sup> Duvillard, Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘ (Anm. 16), 148.

<sup>31</sup> Vgl. Rehm, Tiefe und Abgrund in Hölderlins Dichtung (Anm. 23), 115; Link, Naturgeschichtliche Modellsymbolik (Anm. 4), 159f.; Elena Polledri: ‚...immer besteht ein Maas‘. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002, 275-277.

<sup>32</sup> So noch die Stuttgarter Ausgabe (StA II, 219), die darin Hellingraths Entzifferung (Hölderlin, Sämtliche Werke [Anm. 27], Bd. 4, 210) folgt.

<sup>33</sup> FHA, Suppl. III, 57; ebenso FHA 7/8, 262.

<sup>34</sup> Duvillard, Das hymnische Fragment ‚Die Titanen‘ (Anm. 16), 148, geht zwar ebenfalls davon aus, dass nach dem Wort ein Punkt steht, liest aber „Maaße.“, weshalb ihre Entzifferung, wie mir scheint, ein Zeichen zu viel hat.

<sup>35</sup> Ein bedenkenswerter Einwand gegen die Entzifferung „Maaß.“ ist die Schreibweise „Maas“, die Hölderlin des Öfteren verwendet, u.a. in *Brod und Wein* und *Der Einzige* im Homburger Folioheft (307/6: 24; 307/18: 29f.). Allerdings finden sich an anderer

Ihn fühlet aber  
 Auch andere Art.  
                                   Maaß.  
 Denn unter dem Tage  
 Des Rohen brauchet es auch  
 Damit das Reine sich kenne (307/31: 1-6)

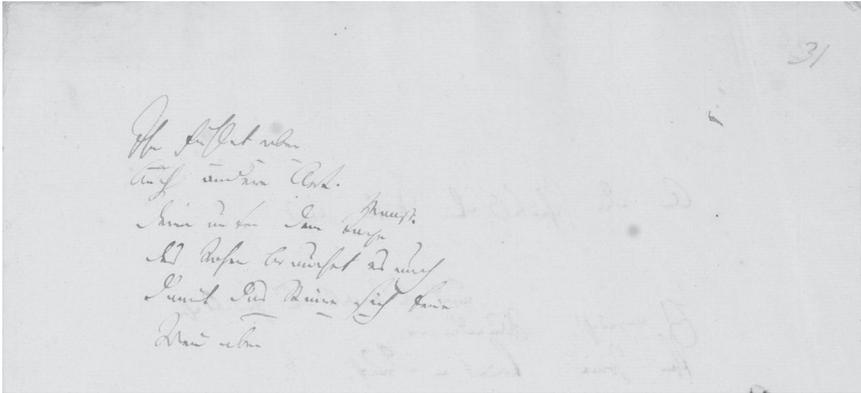


Abbildung 2: Friedrich Hölderlin, Homburger Folioheft, 31, Ausschnitt

Der Punkt hinter „Maaß“ wäre allerdings nicht recht erklärlich, wenn das Wort als eine Ersetzung des darunterstehenden Wortes „Tage“ zu lesen

Stelle sowohl die Schreibweisen „Übermaaß“ (*Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ...*; FHA 14, 371) als auch „Übermaas“ (*Die tragische Ode ...*; FHA 12/13, 868); ebenso verwendet Hölderlin sowohl die Schreibungen „Maaße“ (*Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht ...*; FHA 14, 371) und „Übermaaßes“ (*Grund zum Empedokles*; FHA 12/13, 874) als auch „Maase“ (*Heimkunft* im Homburger Folioheft; 307/4: 15 – dies wäre, wollte man eine Konsistenz der Schreibung des Wortes auch nur im Homburger Folioheft annehmen, ein Gegenbeleg gegen die bisherige Entzifferung „Maaße“ in den *Titanen*), „Maasen“ (*Der Einzige*; FHA 7/8, 482) und „Maases“ (*Heimkunft*; 307/1: 30). Aufgrund der diesbezüglichen Varianzen in Hölderlins Manuskripten scheint mir die Schreibweise „Maaß“ in einer komplexen Entwurfshandschrift möglich und eine Entzifferung des kleinen Graphs neben „Maaß“ – für das ich einen Punkt vorschlage – als Buchstabe „e“ wie in den bisherigen Editionen keineswegs zwingend, zumal keine Ähnlichkeit mit der ansonsten relativ sorgfältigen und unproblematisch entzifferbaren Schreibung des kleinen „e“ auf derselben Manuskriptseite zu erkennen ist.

wäre, da durch den Punkt der zunächst entworfene syntaktische Zusammenhang mit den folgenden Versen unterbrochen würde: „Denn unter dem Maaß. / Des Rohen brauchet es auch / Damit das Reine sich kenne“.<sup>36</sup> Ein Blick in das Manuskript zeigt allerdings, dass der Vers „Denn unter dem Tage“ *nach* dem Einzelwort „Maaß“ niedergeschrieben worden ist; denn die zweite Vershälfte weicht deutlich sichtbar vor dem Wort „Maaß“ nach unten aus (siehe Abb. 2). Wenn aber das Wort „Maaß“ mit anschließendem Punkt *zunächst* notiert wird, dann kann es sich bei dem Wort nicht um eine Ersetzung oder Variante mit gegenwärtigem Bezug zum Wort „Tage“ im darunterstehenden, aber später geschriebenen Vers handeln. Vielmehr wird der Wortlaut des Verses – anders als in den Textkonstitutionen, auf die sich die Interpretationen bisher stützen – vom Wort „Maaß“ nicht tangiert.<sup>37</sup>

Unter diesen Bedingungen stellt sich aber die Frage, in welchem Zusammenhang das Wort „Maaß“ mit dem entworfenen Gedicht steht. Zu deren Beantwortung scheint mir der Umstand beachtenswert, dass Hölderlins Entwürfe topologisch strukturiert sind. Diese Topologie ist auch in vollendeten Gedichten zu erkennen, ist aber in der Ordnung von Entwürfen besonders augenscheinlich. Wenn Groddeck darauf hinweist, dass die Elegie *Brod und Wein* aufgrund ihrer ‚Architektur‘ eine „*topologische* Auslegung“ verlangt, „die nicht nur nach dem Was und Wie des Gedichteten fragt, sondern auch nach dem Wo“,<sup>38</sup> so ist das Wo des Gedichteten in Hölderlins Entwürfen durchaus auch als *Schreibverfahren* begreiflich. Auch beim Schreiben des Gedichts ist idealiter gleichsam für jedes Wort ein Ort vorgesehen. Die Topologie des Schreibens entspricht dabei der dreifachen Maxime der antiken Rhetorik, der Redner müsse „im Auge ha-

<sup>36</sup> Diese hier nur zur Erläuterung vorgebrachte (problematische) Textkonstitution entspricht abgesehen von der Korrektur von „Maaße“ zu „Maaß.“ den Textkonstitutionen bzw. textgenetischen Darstellungen in den kritischen Ausgaben (StA II, 219, FHA 7/8, 676; ebenso MA 1, 393).

<sup>37</sup> Auch Links einleuchtende und im Prinzip weiterhin bedenkenswerte Bemerkung, dass es sich beim Genitiv „Des Rohen“ nicht um einen „Genitivus attributivus zu ‚Maaße‘ bzw. ‚Tage‘“ handelt, sondern um einen „Genitivus partitivus zu ‚brauchet‘“ (Link, *Naturgeschichtliche Modellsymbolik* [Anm. 4], 159), gilt aus den genannten Gründen nur bezogen auf „Tage“.

<sup>38</sup> Groddeck, Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘ (Anm. 7), 31.

ben, was er sagt, an welcher Stelle und auf welche Weise er es sagt“.<sup>39</sup> Die Entwurfsseiten Hölderlins enthalten denn auch mitunter Elemente, die zu verschiedenen Teilen des entworfenen Gedichts gehören, also bereits eine bestimmte *Stelle* besetzen, während die entsprechenden Teile noch nicht vollständig ausgeführt sind.<sup>40</sup> Im Falle von „Maaß.“ wäre dementsprechend denkbar, dass das Wort zunächst durchaus als Teil des entworfenen Gedichts notiert wird – oder dass es sich nicht um einen Teil des Gedichtes selbst, sondern um eine der gelegentlich bei Hölderlin zu findenden Notizen in Entwürfen handelt,<sup>41</sup> die anzeigt, was an der entsprechenden Stelle im Gedicht auszuführen ist, oder das Gedicht reflektiert. Möglich wäre schließlich auch, dass das Wort in überhaupt keinem oder nur in einem äußerst losen Zusammenhang mit dem Gedicht *Die Titanen* stünde – wie etwa die Notate im rechten Randgang auf der dritten (307/30: 13-31) oder die Notiz unten auf der vierten Seite des Entwurfs (307/31: 20f.) möglicherweise überhaupt nicht zum *Titanen*-Entwurf gehören –, wogegen allerdings spricht, dass Tinte und Schriftduktus von „Maaß“ mit den darumstehenden Versen übereinstimmen, beide also zur selben Phase der Niederschrift gehören.

Wenn die Verse oben auf der vierten Entwurfsseite der *Titanen* so verstanden werden können, dass ein ‚Sich-Fühlen‘ des ‚Hohen‘, also eine Art Selbstverhältnis des ‚Himmlichen‘, nicht nur durch die „Sterblichen“ vermittelt werden kann, wie auf der vorangehenden Seite entworfen (307/30: 8-25), sondern auch durch das ‚Rohe‘ im Abgrund, durch die Titanen („Des Rohen brauchet es auch / Damit das Reine sich kenne“; 307/31: 5f.), dann sind die Titanen nicht nur als den „Himmlichen“ (307/31: 16) feindliches Prinzip dargestellt, sondern erfüllen eine wesentliche Funktion im Verhältnis zu ihnen.<sup>42</sup> Diese Funktion impliziert

<sup>39</sup> Marcus Tullius Cicero: Orator, übers. und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 2004, 47 (14 [43]).

<sup>40</sup> Vgl. dazu etwa im Homburger Folioheft die Seiten 36 und 44. Das topologische Verfahren wird gelegentlich bis zu abstrakten Anzeigen der Verbindungen im entworfenen Gedicht reduziert („Denn“, 307/36: 2; „Und“, 307/44: 1), die vereinzelt stehen bleiben, wo der Entwurf nicht weiter ausgeführt wird.

<sup>41</sup> Wie etwa im Entwurf *Wie wenn am Feiertage ...* die Notiz „Die Sphäre die höher ist, als die des Menschen diese ist der Gott“ (FHA 7/8, 106).

<sup>42</sup> Vgl. Bennholdt-Thomsen, *Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk* (Anm. 2), 241-243.

aber gleichzeitig auch eine Gefährdung durch den titanischen „Abgrund“ (307/31: 13), der die bestehende Ordnung infrage stellt. Wie Polledri in ihrer umfassenden Studie zum Begriff des Maßes bei Hölderlin zeigt, ist nun gerade das Maß ein Gegenbegriff zum Aorgischen.<sup>43</sup> Zugleich ist das Maß auch ein eminent poetologischer Begriff, der im Gedicht *Der Einzige* im Homburger Folioheft das zu treffende Maß der Dichtung anzeigt: „Diesesmal / Ist mir vom eigenen Herzen / Zu sehr gegangen der Gesang, / Gut will ich aber machen / Den Fehl, mit nächstem / Wenn ich noch andere singe. / Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maas.“ (307/18: 20-30) Während der „Fehl“ des Herzens in kommenden ‚Gesängen‘ gutgemacht werden soll – und das könnte auch heißen: in den im Homburger Folioheft folgenden eigenmetrischen Gedichten, zu denen der Entwurf *Die Titanen* gehört –, ist die schließende Bestimmung absolut; sie bestimmt das „Maas“ als stets verfehlte Größe der Dichtung: „Nie treff ich, wie ich wünsche, / Das Maas.“ Das Wort „Maaß“ weist, so verstanden, sowohl auf die Gefährdung der himmlischen (olympischen) Ordnung durch das ‚Rohe‘ hin, dessen „das Reine“ bedarf (307/31: 5 f.), als auch auf das Problem einer dem *gemäßen* Darstellung in einem Gedicht, das den „Dichter“ als denjenigen benennt, der selbst in der Vertikalen zwischen Himmel, Erde und Abgrund von der Erde zu denjenigen blickt, die, wie es heißt, dem Himmel „helfen“ (307/30: 3-5).

Das textgenetisch betrachtete erratische Wort „Maaß“ steht so in einer zweifachen Verbindung zum Entwurf – in einer Verbindung, die auch wiederum die Manuskriptgestalt betrifft. Zum einen benennt das „Maaß“ an der Stelle, die das Verhältnis des ‚Hohen‘ (307/30: 25) zur ‚anderen Art‘ (307/31: 2) zur Sprache bringt, ein der titanischen Ungebundenheit entgegengesetztes Prinzip, das, obwohl es nicht direkt Teil der Verse ist, mit den durch sie aufgerufenen Vorstellungen eng zusammenhängt. Zum anderen ist das „Maaß“ aber auch mit der poetischen Logik von Hölderlins Dichtung derart eng verbunden – wie sich mit den notwendigen Änderungen vom Frühwerk bis zu den spätesten Gedichten beobachten lässt –,<sup>44</sup> dass die Schwierigkeiten einer Bestimmung des Maßes zugleich Schwierigkeiten der Aufgabe des ‚Gesangs‘ (307/29: 11), des ‚Dichters‘ (307/30: 5), und

<sup>43</sup> Vgl. Polledri, „... immer besteht ein Maas“ (Anm. 31).

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

damit der poetischen Darstellung sind. Diese Probleme der Darstellung betreffen dabei nicht nur die Rede *von* der Dichtung im Gedicht, sondern Hölderlins Dichtung *selbst* – und scheinen an dieser Stelle im Gedicht, wie der Blick ins fragmentarische Manuskript zeigt, keine unmittelbare Lösung zu finden.

Dass das Unvollendete des überlieferten Gedichts spezifische Schwierigkeiten der Edition und Deutung zur Folge hat, die es von einem vollendeten Gedicht unterscheiden, mag davon ein Nebeneffekt sein. Allerdings ist das Verhältnis zur Überlieferung ebenfalls ein Teil der Poetik des Entwurfs. Dass gerade die Stelle im *Titanen*-Entwurf, die dieses Verhältnis umreißt, noch die wohl späteste Überarbeitung erfährt,<sup>45</sup> ist zumindest ein Hinweis darauf, wie wesentlich und zugleich diffizil die Darstellung dieses Verhältnisses im Entwurf ist. Wenn die Abfolge der ersten eigenmetrischen Gedichte im Homburger Folioheft nicht kontingent ist, lässt sich auch vermerken, dass unmittelbar vor dem Titel „Die Titanen.“ bzw. aufgrund der zweimaligen Setzung auch unter dem Titel die berühmten *Patmos*-Verse zum „Vater“ stehen, der „[a]m meisten“ liebt, „daß gepflegt werde / Der veste Buchstab und Bestehendes wohl / Gedeutet.“ (307/28: 7-11)<sup>46</sup> Mit diesen Versen, die ein Verhältnis zur Schrift entwerfen, korrespondiert auf der gegenüberliegenden Seite im *Titanen*-Entwurf die Formulierung, welche auf die an das Gedenken der „Todten“ (307/28: 19) anschließende Frage folgt, „[w]ohin sie sind“ (307/28: 29). Dort heißt es in der Grundschicht:

*Denn manches von ihnen ist  
In treuen Schriften über[li]blichen  
Und manches in Sagen der Zeit. (307/29: 1-4)*<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Vgl. StA II, 850. Die dunkle Tintenfarbe und der breite Federstrich dieser Einfügungen finden sich im *Titanen*-Entwurf sonst nur noch bei den Unterstrichelungen auf derselben Seite (vgl. die folgende Anm.).

<sup>46</sup> Auf eine Verbindung dieser Stelle mit den *Titanen* weisen möglicherweise auch die im Übrigen eher rätselhaften Unterstrichelungen hin, die sich unter den Wörtern „Unwissend“ und „Gedeutet“ in den letzten Versen von *Patmos* finden (307/28: 7, 11), aber auch unter mehreren Versen des *Titanen*-Entwurfs auf der gegenüberliegenden Seite (307/29: 10-15).

<sup>47</sup> Die Überschreibung der Buchstabenfolge „li“ durch „bl“ lässt als zunächst intendiertes Wort „überliefert“ vermuten.

Dem Gedächtnisraum, den die erste Strophe der *Titanen* entwirft, entspricht an dieser Stelle eine Überlieferung, ein ‚Überbleiben‘, das die „treuen Schriften“ ebenso wie die „Sagen der Zeit“ gewähren – eine schriftliche und mündliche Tradierung.<sup>48</sup> Dieses Überlieferungsgeschehen ist in der späten Überarbeitung der Verse noch abstrakter gefasst: Die interlineare Wendung „und manches / In des Raumes Grenzen in Gestalten der Zeit“ dürfte wohl eine Neuformulierung des Verses „Und manches in Sagen der Zeit“ sein.<sup>49</sup> Wenn das Gedicht dabei das ‚Überbliebene‘ beschreibt, so erfordert das Lesen des Entwurfs zugleich auch eine Auseinandersetzung mit dessen Form der Überlieferung. Das Gedicht entwirft ein Verhältnis der Dichtung zu tradierten Schriften und verlangt selbst ein Verhältnis zur Schrift, die im Homburger Folioheft zu lesen ist.

<sup>48</sup> Das Verbum ‚überbleiben‘ in der Bedeutung ‚übrigsein‘, ‚zurückbleiben‘ ist mit dem Partizip ‚überblieben‘ (statt ‚übergeblieben‘) noch bis ins 19. Jh. üblich und wird so auch von Herder, Schiller und Goethe verwendet (Grimm, Deutsches Wörterbuch [Anm. 19], Bd. XI 2, Sp. 142 f.). Zum Adjektiv ‚treu‘ findet sich bei Adelung u. a. das Beispiel „eine treue Abschrift“ (Adelung [Anm. 19], Bd. 4, Sp. 672).

<sup>49</sup> Die textgenetischen Zusammenhänge sind an dieser Stelle nicht leicht durchschaubar. Die inhaltlich zunächst naheliegende Vermutung, dass die Einfügung „In des Raumes Grenzen“ eine Neuformulierung der Wendung „In treuen Schriften“ ist, steht die Einfügung „und manches“ neben „In treuen Schriften überblieben“ ebenso entgegen wie die in nur einem Vers notierte Neuformulierung „In des Raumes Grenzen in Gestalten der Zeit.“ Die umformulierten Verse lauten nach FHA 7/8, 953, und MA 1, 391: „Denn manches von ihnen ist / In treuen Schriften überblieben und manches / In des Raumes Grenzen in Gestalten der Zeit.“

Abbildungen 1 und 2 mit freundlicher Genehmigung des Magistrats der Stadt Bad Homburg vor der Höhe, Aufnahmen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

Elena Polledri

## Hölderlins *Kolomb*

Auf den Seiten 77-82 des Homburger Folioheftes ist ein langes Fragment zu lesen, dessen Verse, mit großen Zwischenräumen, über fünf Seiten verteilt sind; die Seite 80 ist leer. Auf Seite 77 trug Hölderlin als erstes oben in der Mitte den Titel ein: *Kolomb*. Erkennbar sind eine rechte und eine linke Spalte, innerhalb dieser sind verschiedene Schichten der Niederschrift zu unterscheiden. Jedes Blatt erscheint als eine komplexe Verflechtung, deren Entwirrung für die Herausgeber bis heute eine schwierige Aufgabe darstellt. Die Lesarten sind nicht einheitlich; die Ergänzungen, deren chronologische Reihenfolge und Zuordnung zum Text nicht sicher zu bestimmen sind, wurden zum Teil als Plan zur Ausführung, zum anderen als Glossierung des Textes interpretiert.<sup>1</sup> Hellingrath, der als erster das Fragment veröffentlichte, gab die „Einfügungen und Aufzeichnungen später Hand“<sup>2</sup> im Kommentar wieder. Beißner publizierte im Textband nur den ‚ersten Entwurf‘<sup>3</sup>, während die Verse der rechten Spalte als ‚spätere Erweiterungen‘<sup>4</sup> im Kommentarband erschienen. Sattler differenzierte die Stufen typographisch und setzte sie nebeneinander.<sup>5</sup> Reitani ordnete die Verse vertikal in zwei Spalten an.<sup>6</sup> Knaupp gab die Verse am rechten Rand

<sup>1</sup> Vgl. MA 3, 251. Es wird hier zitiert nach: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993. Zu Hinweisen auf den graphischen Befund vgl. Handschrift und Transkription der Faksimile-Edition: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a. M./Basel 1975-2008; hier Supplement III, Homburger Folioheft, hrsg. von D. E. Sattler und Emery E. George, Frankfurt a. M. 1986, 103-108.

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert v. Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pigenot, 6 Bde., München/Leipzig (ab 1922 Berlin) 1913-1923, hier Bd. 4: Gedichte. 1800-1806, bes. durch Norbert v. Hellingrath, Berlin 1916, 406.

<sup>3</sup> Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 876.

<sup>4</sup> Ebd., 877.

<sup>5</sup> FHA 7, 354-365.

<sup>6</sup> Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche*, hrsg. u. übers. von Luigi Reitani, Milano 2001, 1076-

in Fußnoten und im Kommentarband wieder.<sup>7</sup> Bennholdt-Thomsen fügte sie durch eine differenzierte Umschrift ins Gedicht ein.<sup>8</sup>

## I

*Colombo in Hölderlins Werk, die Wende zum ‚Nationellen‘ und die Seefahrt nach Westen*

Die erste Spur Colombos<sup>9</sup> bei Hölderlin geht auf die Tübinger Zeit zurück. In einem Brief an Neuffer erwähnt er eine „Hymne auf Kolomb“<sup>10</sup>, die aber nicht überliefert ist. In *Gustav Adolf* wird das utopische Bild einer Welt entworfen, in der Amerika und Europa eins sind: „Und Kolumbens Welt Lusitanias Küsten umarmt“.<sup>11</sup> In *Der Wanderer* (1800) ist das lyrische Ich von den „[a]hnende[n] Schiffer[n]“<sup>12</sup> fasziniert; in der ersten Fassung nennt es Tahiti und Tinian, die Inseln der neuen Welt, die im 18. Jahrhundert durch Seeforscher wie Cook, Forster und Alexander von Humboldt wiederentdeckt wurden.<sup>13</sup> Im ersten Böhlendorff-Brief wird Tahiti zum Emblem der Ferne und des Fremden; Hölderlin ist dabei, sein Land zu verlassen; er ist „voll Abschieds“ und behauptet: „Deutsch will und muß ich übrigens bleiben, und wenn mich die Herzens- und die Nahrungsnoth nach Otaheiti triebe.“<sup>14</sup>

Im Brief an Seckendorf (1804) drückt Hölderlin seine Intention aus, sich den „verschiedenen Schiksaale[n] der Heroen, Ritter und Fürsten“<sup>15</sup>

1093.

<sup>7</sup> MA 1, 425-430; MA 3, 250-252.

<sup>8</sup> Anke Bennholdt-Thomsen, Alfredo Guzzoni: Der Gewinn des hesperischen Weltteils („Kolomb“). In: Dies.: *Analecta Hölderliniana III. Hesperische Verheißungen*, Würzburg 2007, 57-116; 58-62.

<sup>9</sup> Verwendet wird im Aufsatz die italienische Form des Namens. Vgl. Abschnitt III.

<sup>10</sup> An Neuffer, Dezember 1789, StA VI, 47.

<sup>11</sup> *Gustav Adolf*, StA I, 85, v. 19.

<sup>12</sup> *Der Wanderer*, StA II, 82, v. 80.

<sup>13</sup> Über Tinian und Tahiti vgl. Alexander Honold: Auf der Suche nach dem Ort des Neuen. Weltumseglung und Selbstbegegnung im 18. Jahrhundert. In: *Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750-1850*, hrsg. von Hansjörg Bay und Kai Merten, Würzburg 2006, 121-146; 122-128.

<sup>14</sup> An Böhlendorff, 4. Dezember 1801, StA VI, 427 f.

<sup>15</sup> An Seckendorf, 12. März 1804, StA VI, 438.

zu widmen: er sei „gegenwärtig vorzüglich“<sup>16</sup> mit dem „Nationelle[n]“<sup>17</sup> beschäftigt, „sofern es von dem Griechischen verschieden ist“<sup>18</sup>. In der Ausgabe seiner Sophokles-Übersetzungen schreibt er: „Sonst will ich, wenn es die Zeit giebt, die Eltern unsrer Fürsten und ihre Size und die Engel des heiligen Vaterlands singen.“<sup>19</sup> Schon 1974 hob Franz die wichtige Rolle hervor, die die vaterländischen Helden in den späten Fragmenten spielen;<sup>20</sup> im Eröffnungsvortrag auf der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft (2016), dessen schriftliche Fassung in diesem Band erscheint, zeigte er die Bedeutung dieser Persönlichkeiten im Homburger Folioheft. Im Brief an Seckendorf formulierte Hölderlin ein Programm für sein Spätwerk: Er hatte jetzt vor, die vaterländischen Heroen zu besingen, die „unter dem eigentlicheren Zevs“<sup>21</sup> stehen und auf die Geschichte des Vaterlandes wirkten.<sup>22</sup> Der Seeheld Colombo scheint zu ihnen zu gehören. Das Fragment entspricht der Überzeugung des Dichters seit dessen Aufenthalt in Bordeaux 1802, das „Nächste“ zu behandeln.<sup>23</sup> Das Fragment *Das Nächste Beste*, in dem der Dichter die ‚nächste‘ französische Landschaft preist und sich Richtung Westen begibt, befindet sich gleich vor *Kolomb*; danach hatte er ein *Luther*-Gedicht geplant. Das Fragment steht in engem Zusammenhang auch zu *Andenken*. In der letzten Strophe gehen die Freunde Bellarmins „[n]ach Indien“<sup>24</sup>, dem ursprünglichen Ziel Colombos, bzw. „zu Indiern“<sup>25</sup>. Das neue Personal der Entwürfe verdeut-

<sup>16</sup> Ebd., 437.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> StA V, 119 f.

<sup>20</sup> Michael Franz: ‚Vaterländische Helden‘ im Spätwerk Hölderlins. In: HJb 18, 1973-1974, 133-148.

<sup>21</sup> *Anmerkungen zur Antigonae*, StA V, 269.

<sup>22</sup> Darüber vgl. Elena Polledri: Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf vom 12. März 1804 als poetisches Programm. In: *Studia theodisca. Hölderliniana II* (2016), hrsg. von Marco Castellari und Elena Polledri, 145-178, <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/issue/view/947>.

<sup>23</sup> Vgl. Jean-Pierre Lefebvre: Die Werft am Neckar oder Der letzte Schiffbruch des Columbus. In: Hölderlin und Nürtingen, hrsg. von Peter Härtling und Gerhard Kurz, Stuttgart/Weimar 1994, 16-30; 21.

<sup>24</sup> MA 3, 288.

<sup>25</sup> *Andenken*, StA II, 189, v. 49.

licht Hölderlins zunehmendes kulturhistorisches Interesse.<sup>26</sup> Gemeint sind, nach Lefebvre und Honold,<sup>27</sup> Alexander von Humboldt und der Botaniker Aimé Bonpland, nach Uffhausen und Gaier der Marquis von Lafayette.<sup>28</sup> Beide Hypothesen sind faszinierend, keine kann bewiesen bzw. belegt werden; Tatsache ist nur, dass sie, die Freunde, Colombos Entdeckungsreise wiederholen. Die Richtung des Windes bestätigt die Bewegung nach Westen („Der Nordost wehet“<sup>29</sup>); er treibt die Schiffe auf die hohe See hinaus.

## II

### *Der Mythos Colombos im 18. Jahrhundert und die Quellen für Kolomb*

Hölderlins Plan, Colombo ein Gedicht zu widmen, entspricht dem zeitgenössischen Interesse für den italienischen Seefahrer ab Mitte des 18. Jahrhunderts. 1753 publizierte Bodmer *Die Colombona. Ein Gedicht in fünf Gesängen*; erzählt wird, wie die Schiffer nach sechzig Tagen und einem fürchterlichen Sturm in der Neuen Welt landeten und sich mit den Einheimischen verbrüdeten; Colombo erscheint als der ‚Gottgeführte‘.<sup>30</sup> 1777 kam Robertsons *History of America* in der Übersetzung eines Großvetters Schillers<sup>31</sup> auf den deutschen Buchmarkt; hier ist Colombo der wahre Genius.<sup>32</sup> Das Werk bildete die Basis für Campes *Entdeckung von Amerika*<sup>33</sup>:

<sup>26</sup> Vgl. Ulrich Gaier: Hölderlins vaterländischer Gesang ‚Andenken‘. In: HJb 26, 1988-1989, 175-201; 179, 190f.

<sup>27</sup> Lefebvre, Die Werft am Neckar (Anm. 23), 20f. Alexander Honold: Strömungslehre bei Humboldt und Hölderlin. In: Cumaná 1799: Alexander von Humboldt's Travels between Europe and the Americas, hrsg. von Oliver Lubrich und Christine A. Knoop, Bielefeld 2013, 25-46; 45.

<sup>28</sup> Gaier, Hölderlins vaterländischer Gesang (Anm. 26), 190; Dietrich Uffhausen: Heimath und Fremde. Hölderlin unterwegs von Lauffen nach Bordeaux. In: Ders.: Hölderlin. Heimath. Und niemand weiß, Stuttgart 1983, 14.

<sup>29</sup> *Andenken*, StA II, 188, v. 1.

<sup>30</sup> Vgl. Werner Schäfer: Columbus und die Dichtung des 18. Jahrhunderts. Colombo e la poesia del XVIII secolo. In: Genova – Germania: Geschichte einer Beziehung. Storia di una relazione, Genova 1993, 66-87; 66-72.

<sup>31</sup> Wilhelm Robertson's [...] Geschichte von Amerika. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Friedrich Schiller, 2 Bde., Leipzig 1777.

<sup>32</sup> Vgl. Schäfer, Columbus (Anm. 30), 73.

<sup>33</sup> Joachim Heinrich Campe: Die Entdeckung von Amerika, ein angenehmes und nützliches Lesebuch für Kinder und junge Leute, 3 Bde., Hamburg 1781-1782.

der Genueser ist jetzt der aufgeklärte Geist, der durch Selbstbeherrschung zum Ziel kommt.<sup>34</sup> In Hölderlins Fragment trägt Colombo ähnliche Charakterzüge: Er hat „Geduld und Gütigkeit“<sup>35</sup>, ermuntert und beruhigt die Matrosen. Robertson und Campe waren Hölderlin bekannt; die Nürtinger Bibliothek besaß die deutsche Übersetzung der *Entdeckung von Amerika*.<sup>36</sup> Wichtige Anregungen kamen schon in den Frankfurter Jahren vom *ArdinghELLO*;<sup>37</sup> Colombo ist hier „gleich einem Gotte“ „kühner als Herkules und alle Helden der vorigen Zeitalter“<sup>38</sup>. Auch das Wort „Seeheld“, von Grimm ab dem 18. Jahrhundert attestiert,<sup>39</sup> kommt aus Heinse.<sup>40</sup> Honold hält für plausibel, dass Hölderlin auch Forsters *Cook, der Entdecker* las, der auf Anregung des Hausarztes der Familie Gontard Soemmerring begonnen wurde; darin wird Cook als zweiter Kolumbus gefeiert und seine Exploration des pazifischen Raums wird in die Traditionslinie der Entdeckungsreisen von „Gama, Columbus, Magellan“<sup>41</sup> gestellt.

Schiller hatte 1789 in seiner Antrittsvorlesung in Jena Colombo als den Vater aller Weltentdeckungen bestimmt.<sup>42</sup> Dem Seefahrer widmete er im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* das Epigramm *Columbus*<sup>43</sup>; da Höl-

<sup>34</sup> Vgl. Schäfer, *Columbus* (Anm. 30), 73.

<sup>35</sup> Ebd., 428, v. 65.

<sup>36</sup> Vgl. Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 57, Fußnote 117.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., 58, 88; Alexander Honold: ‚Kolomb‘, Hölderlin. In: *Exzentrische Räume: Festschrift für Carlos Rincón*, Stuttgart 2000, 359-378; 366.

<sup>38</sup> Wilhelm Heinse: *ArdinghELLO oder die glückseligen Inseln* (1787). In: *Ders.: Sämtliche Schriften*, hrsg. von Heinrich Laube, Bd. 1, Leipzig 1838, 140.

<sup>39</sup> „seeheld, m. capitano, heroe di mare, ammiraglio, almirante.“ (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde, Leipzig 1854-1960, Bd. 15, 1899, Sp. 2838).

<sup>40</sup> Vgl. Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 62, Fußnote 125.

<sup>41</sup> Georg Forster: *Cook, der Entdecker*. In: *Georg Forster: Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 5, Berlin 1985, 199. Vgl. Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 365 f.

<sup>42</sup> *Schillers Werke. Nationalausgabe, Historische Schriften. Erster Teil. Werke*, Bd. 17, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970, 370. Vgl. Schäfer, *Columbus* (Anm. 30), 78-81. Über den Colombo-Stoff bei Schiller vgl. Georg Kurscheidt: *Kolumbus entdeckt Amerika? Zur Deutung der Gestalt des italienischen Seefahrers bei Schiller*. In: *Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hrsg. von Hellmut Th. Seemann, Göttingen 2008, 159-172.

<sup>43</sup> Friedrich Schiller: *Columbus*. In: *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, hrsg. von Friedrich Schiller, Neustrelitz 1796, 179.

derlin in demselben Heft *Der Gott der Jugend*<sup>44</sup> publizierte, sollte ihm das Gedicht bekannt gewesen sein:

Immer, immer nach West! Dort *muß* die Küste sich zeigen,  
 Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.  
 Traue dem leitenden Gott, und folge dem schweigenden Weltmeer,  
 Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor,  
 Mit dem *Genius* steht die *Natur* in ewigem Bunde,  
 Was der Eine verspricht, leistet die andre gewiß.<sup>45</sup>

Colombo soll hier dem leitenden Gott trauen, mit dem die Natur in ewigem Bunde steht. Schiller betont einerseits seinen Mut („Steure muthiger Segler!“<sup>46</sup>), andererseits die Kleingeistigkeit bzw. die Meuterei der Mannschaft. Beide Aspekte finden ein Echo in Hölderlins Fragment.

Anregungen kamen auch von Herder. Bennholdt-Thomsen weist auf das 10. Stück der *Adrastea* hin:

Wenn in einer *Colombona* z.B. der Anfangs so glückliche Entdecker der neuen Welt, Held einer Epopee würde; großer Gegenstand! Eine moralisch-physische neue Welt liegt dem Dichter vor Augen, die er im Gegensatz des ältern Hemisphärs uns vorführte.<sup>47</sup>

Herder behandelt aber auch an anderen Stellen Colombo. In *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* greift er den europäischen Kolonialismus an.<sup>48</sup> In dem Epigramm *Kolumbus* bestimmt er den Seefahrer zugleich als „Schöpfer“ und „Mörder“: „Ha Schöpfer Kolon! [...] Ach Mörder Kolon!“<sup>49</sup> Erst in den *Ideen* betrachtet er den

<sup>44</sup> Friedrich Hölderlin: *Der Gott der Jugend*. In: ebd., 152-155.

<sup>45</sup> Schiller, *Columbus* (Anm. 43), 179.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*, Bd. 10: *Adrastea*, hrsg. von Günter Arnold, Frankfurt a.M. 2000, 826.

<sup>48</sup> Vgl.: „*Drei Weltteile* durch uns *verwüstet* und *polizieret*, und wir durch sie entvölkert, entmannt, in Üppigkeit, Schinderei und Tod versenkt“ (Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, hrsg. von Jürgen Brummack, Frankfurt a.M. 1994, 74).

<sup>49</sup> Johann Gottfried Herder. *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Poetische Werke*, hrsg. von Carl Redlich, Berlin 1889, 426, Nr. 35.

Entdeckungstrieb positiv als Zeichen des Weges der Menschen zur Humanität: „Der Mensch, solange er Mensch ist, wird nicht ablassen, seinen Planeten zu durchwandern, bis dieser ihm ganz bekannt sei“<sup>50</sup>. Es werden die Folgen seiner Entdeckungen für Europa gelobt: „bis ein anderer Genuese die zweite Halbkugel entdeckte, und damit alle Verhältnisse unsres Weltteils umformte. Das kleine Werkzeug dieser Entdeckungen kam mit dem Anbruch der Wissenschaften nach Europa.“<sup>51</sup>

### III

#### *Kolomb*

Hölderlin schrieb den Titel vor der Abfassung des Gedichtes, die vielleicht nicht unmittelbar darauf erfolgte;<sup>52</sup> auf Seite 83 trug er gleichzeitig den Titel *Luther* ein; dieses Blatt blieb leer.<sup>53</sup> *Kolomb* und *Luther* erscheinen als programmatische Titel eines hesperischen Projektes, das im Brief an Seckendorf angekündigt wurde,<sup>54</sup> aber nur im Ansatz realisiert werden konnte. Der Titel ist eine hybride Form, halb französisch (Colomb), halb deutsch (Kolumbus). In Zedlers *Universal-Lexicon* sind der italienische, der lateinische und der spanische Name („Colombus, Colombo oder Colon“<sup>55</sup>) attestiert. Im Gedicht schwankt Hölderlin und nennt seinen Helden auch „Kolombo“<sup>56</sup> (eine fast italienische Form) und „Kolom-

<sup>50</sup> Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden, Bd 6: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, hrsg. von Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1989, 659.

<sup>51</sup> Ebd., 895.

<sup>52</sup> Vgl. Lefebvre, Die Werft am Neckar (Anm. 23), 18. Vgl. auch: Ders.: Hölderlin et Christophe Colomb: au rendez-vous des prophètes. In: Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères 43, 1987, 295-318. Ders.: Rhône et Garonne: (La France de Hölderlin). In: Bordeaux au temps de Hölderlin, hrsg. von Gilbert Merlio und Nicole Pelletier. Bern u.a. 1997, 203-227. Ders.: Zu Hölderlins Reisen und zu seinem Aufenthalt in Frankreich. In: Turm-Vorträge 2 (1987-1988). Hölderlin und die Griechen, 2., erw. Aufl. Tübingen 2003, 129-141. Ders.: La mer en ce jardin. In: HJb 33, 2002-2003, 153-168.

<sup>53</sup> Es ist bis heute umstritten, ob die Blätter 84-87 zum *Luther*-Gedicht gehören (StA II, 940f., MA 3, 253).

<sup>54</sup> Vgl. Polledri, Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf (Anm. 22), 168-176.

<sup>55</sup> Johann Heinrich Zedler: Großes Vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Bd. 6 Ci-Cz, Halle/Leipzig, 1733, 717.

<sup>56</sup> MA 1, 426, v. 30.



Diesem Wunsch, der zur Urfassung gehört und mit blasser Tinte geschrieben wurde, fügt Hölderlin einen Einschub hinzu, in dem sich das Ich vorstellt, ein solches Bestreben „frei, mit der Stimme des Schäfers, oder eines Hessen“<sup>62</sup> bekennen zu dürfen. Sattler vermutet eine Anspielung auf Goethes *Schäfers Klagelied*.<sup>63</sup> Der Schäfer erscheint bei Hölderlin als Sinnbild für das einfache unbeschwertere Leben und die Nähe zur Natur.<sup>64</sup> Im Fragment ... *der Vatikan* ..., das sich auf den Seiten 88-89 befindet und vielleicht zum *Luther*-Projekt gehörte,<sup>65</sup> ist der Schäfer, der am Hafen von einem Mönch Abschied nimmt, ein Bote der Abendruhe.<sup>66</sup> Im Fragment ist er ein Sinnbild für die Naivität, die Einfalt und eine Existenz im Einklang mit der Natur, von der sich das Ich fern fühlt, die es aber beneidet („dürfte frei“<sup>67</sup>). Lefebvre sieht einen Zusammenhang zu Colombos bescheidener Familie; der Vater war Wollkämmer.<sup>68</sup> Der Hinweis auf den Hessen wurde bis heute kaum erklärt. Im Grimm-Wörterbuch wird auf den Ausdruck „blinde Hundehessen“<sup>69</sup> hingewiesen, den man im 16. Jahrhundert verwendete, um die „geistige Blindheit“<sup>70</sup> der Hessen zu bestimmen, die „unter allen deutschen Stämmen vorzugsweise im rufe einer zähen störrigkeit stehen.“<sup>71</sup> Ein „blinder Hesse“<sup>72</sup> ist ein altes Scheltwort für einen geistig Kurzsichtigen; in vielen Sprichwörtern ist der Hesse ein ungeschickter, unbeholfener, einfältiger Mensch. Auch er weist, wie der Schäfer, auf jene

<sup>62</sup> MA I, 425, v. 2.

<sup>63</sup> FHA 8, 916.

<sup>64</sup> Vgl.: „Liebend stieg die Muse nieder, / Als sie in Arkadia / Dich im göttlichen Gefieder / Schwebend um die Schäfer sah“; (*Hymne an die Freundschaft*, StA I, 164, v. 57-60). „Fröher lebendiger / Glänzt im Haine das Grün, und goldner funkeln die Blumen, // Weiß, wie die Heerde, die in den Strom, der Schäfer geworfen,“ (*An Diotima*, ebd., 211, v. 31-33).

<sup>65</sup> Vgl. Reitani, *Tutte le liriche* (Anm. 6), 1818.

<sup>66</sup> „Aber wie ein Schiff, / Das lieget im Hafen, des Abends, wenn die Glocke lautet / Des Kirchthurms, und es nachhallt unten / Im Eingewaid des Tempels und der Mönch / Und Schäfer Abschied nehmet, vom Spaziergang / Und Apollon, ebenfalls / Aus Roma, derlei Pallästen, sagt / Ade!“ (... *der Vatikan* ..., StA II, 253, v. 36-43).

<sup>67</sup> MA I, 425, v. 2.

<sup>68</sup> Lefebvre, *Die Werft am Neckar* (Anm. 23), 26.

<sup>69</sup> Grimm, *Wörterbuch* (Anm. 39), Bd. 10, 1877, Sp. 1268.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Ebd.

einfältigen Menschen hin, die anders als das Ich öffentlich den Wunsch einer Seefahrerexistenz verkünden dürfen.

Durch die Hinzufügung ab Vers 4 bestimmt das Ich das aktive Leben des Seefahrers, das durch Taten gekennzeichnet ist („Thätigkeit zu gewinnen“<sup>73</sup>). ‚Verderben‘ bezieht sich vielleicht auf die Waren, die der Seefahrer von einem Weltteil zum anderen bringt.<sup>74</sup> Diese Gewinnung von Tätigkeit ist „das freundlichste, das / Unter allen / Heimische, Wohnung kurzgefaßt, und Ordnung“<sup>75</sup>. Schon in *Andenken* verwendet Hölderlin das Verb ‚wohnen‘ in Bezug auf die Seefahrer: sie „wohnen einsam, jahrlang, unter / Dem entlaubten Mast“<sup>76</sup>; ihre Wohnung ist überall, wohin ihre Tätigkeit sie führt; sie sind unter allen heimisch. In den späten Fragmenten ist von den „Wohnungen der Menschen“<sup>77</sup> und „des Himmels“<sup>78</sup> die Rede. In *Friedensfeier* wird die Natur zu einem „altgebaute[n], / Seeliggewohnte[n] Saal“<sup>79</sup>; in *Wenn aber die Himmlischen ...* haben die Himmlischen gebaut („Wenn aber die Himmlischen haben / Gebaut, still ist es / Auf Erden,“<sup>80</sup>) und die Berge stehen „wohlgestalt“<sup>81</sup>. Beschrieben wird eine architektonische Natur und eine „Architektonik des Himmels“<sup>82</sup>. Beherrscht sind die späten Fragmente von einer fast obsessiven Suche nach architektonischen Elementen (Häuser, Tempel, Pfade, Wege und Treppen).<sup>83</sup> So wundert es

<sup>73</sup> MA I, 425, v. 4.

<sup>74</sup> Vgl. Grimm, Wörterbuch (Anm. 39), Bd. 25, 1956, Sp. 209-216.

<sup>75</sup> MA I, 425, v. 5-8. Bennholdt-Thomsen meint, dass die Verse all das zusammenfassen, was der Seefahrer lernen müsse, bevor er in die Fremde aufbreche. (Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, Der Gewinn des hesperischen Weltteils (Anm. 8), 67).

<sup>76</sup> *Andenken*, StA II, 189, v. 45-46.

<sup>77</sup> „Denn schonend rührt, des Maases allzeit kundig / Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen / Ein Gott an,“ (*Friedensfeier*, StA II, 131, v. 44-46).

<sup>78</sup> „aber zu singen / Ihr Wohnungen des Himmels / wo sie den Tempel gebaut“ (*Dem Fürsten*, StA II, 246, v. 8-13).

<sup>79</sup> *Friedensfeier*, StA III, 533, v. 3-4.

<sup>80</sup> *Wenn aber die Himmlischen ...*, StA II, 222, v. 1-3.

<sup>81</sup> Ebd., v. 3.

<sup>82</sup> An Seckendorf, Nürtingen, 12. März 1804, StA VI, 437. Über die Herkunft und die möglichen Bedeutungen dieses Ausdrucks vgl. Polledri, Hölderlins Brief an Leo von Seckendorf (Anm. 22), 170-173.

<sup>83</sup> Für die architektonische Imagination Hölderlins in den späten Fragmenten vgl. ebd. Kurz hat auf die „geometrische Imagination“ dieser Gedichte hingewiesen (Gerhard Kurz: Winkel und Quadrat: zu Hölderlins später Poetik und Geschichtsphilosophie. In: Höl-

nicht, dass der Seeheld seine „Wohnung kurzgefaßt“<sup>84</sup> überall („Unter allen“<sup>85</sup>) findet. Auf dem Schiff lernt er auch die „Ordnung“<sup>86</sup>, die er nie vergessen wird; das Gedicht endet mit dem Vers: „die Spuren der alten Zucht,“<sup>87</sup>.

Im Bild der Gestalten und der Gefäße sieht Honold einen Hinweis auf die spielenden Knaben, die Figuren in den Sand zeichnen, eine antike Reminiszenz Homers, die im *Fragment von Hyperion* vorkommt.<sup>88</sup> Für Bennholdt-Thomsen stehen die Gestalten in Zusammenhang mit „In den Sand“<sup>89</sup>; das Notat „dürre Schönheit“, dessen Zuordnung in der Handschrift aufgrund der Position zwischen den Zeilen fraglich ist, müsse hingegen den Gefäßen zugeordnet sein.<sup>90</sup> Gestalten im Sand seien Spuren am Strand, die Gefäße Gestirne bzw. Licht-Gefäße; gebrannt seien sie, denn sie enthalten den brennenden Stoff, wie eine Öllampe, daher sei ihre Schönheit dürr.<sup>91</sup> In Wirklichkeit könnte die Apposition sowohl zu „Gestalten“ auch als zu den Gefäßen gehören. Oft ist im Spätwerk von ‚Gestalten‘ die Rede; in *Der Wanderer* bittet das Ich in der Wüste um Farben und Gestalten („Um der Haine Gesang, um Gestalten und Farben des Lebens / Bat ich,“<sup>92</sup>). Der Seefahrer sieht im Sand Gestalten, Spuren, Formen, Linien bzw. eine „dürre Schönheit“<sup>93</sup>. Die Schönheit hat für den späten Hölderlin immer Gestalten, Linien, Winkel.<sup>94</sup> In *Mnemosyne* ist zu lesen:

derlin und die Moderne: eine Bestandsaufnahme, hrsg. von Gerhard Kurz und Valérie Lawitschka, Tübingen 1995, 280-299; 294).

<sup>84</sup> MA 1, 425, v. 7.

<sup>85</sup> Ebd., v. 6.

<sup>86</sup> Ebd., v. 8.

<sup>87</sup> Ebd., 430.

<sup>88</sup> Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 367. „Der Gedanke ist so erheiternd, daß der holde Knabe da im Sande gespielt habe, und die ersten Eindrücke empfangen, aus denen so ein schöner gewaltiger Geist sich mächtig entwikelte.“ (*Fragment von Hyperion*, StA III, 177).

<sup>89</sup> Vgl. FHA Suppl. III, 103.

<sup>90</sup> „und Gestalten, / Im Sand, Gefäße gebrannt, dürre Schönheit“ (Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* [Anm. 8], 58). „und Gestalten, / In den Sand, Gefäße gebrannt, dürre Schönheit“ (FHA 8, 918, v. 8-9). „und Gestalten, dürre Schönheit / In den Sand, Gefäße gebrannt,“ (MA 1, 425, v. 9-10, Reitani, *Tutte le liriche* [Anm. 6], 1076, Z. 11-12).

<sup>91</sup> Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 64-66.

<sup>92</sup> *Der Wanderer*, StA I, 206, v. 15-16.

<sup>93</sup> MA 1, 425, v. 8.

<sup>94</sup> Vgl. Kurz, Winkel und Quadrat (Anm. 83), 293-299.

„Wohl ist mir die Gestalt / Der Erde“<sup>95</sup> und in *Griechenland*: „Denn lange schon steht offen / Wie Blätter, zu lernen, oder Linien und Winkel / Die Natur“.<sup>96</sup> Die dürre Schönheit könnte sich auch auf die gebrannten Gefäße beziehen, die die Seefahrer transportieren. In der Bibel sind die Gefäße gebrannt: Gott wird mit einem Töpfer verglichen, der seine Geschöpfe formt (Jes 29,16; Jer 18,1-6; Röm 9,19-23); es wird beschrieben, wie die geformten Gefäße im Ofen gebrannt werden (Sir 38, 33-34; Jer 18, 6).

Das Leben der Seefahrer ist „voll, von Bildern“<sup>97</sup>, die sie am Himmel durch das Fernrohr einfangen; es sind Sternbilder, die zur Orientierung dienen. Schon in *Dichterberuf* lesen wir:

*und es späht  
Das Sehrohr wohl sie all und zählt und  
Nennet mit Nahmen des Himmels Sterne.*<sup>98</sup>

Die Verse „und es ist noth / Den Himmel zu fragen“<sup>99</sup> trug Hölderlin zusammen mit dem Titel und dem ersten Vers als erstes ein; durch diese Sentenz wollte er als erstes die Existenz der irrenden Seefahrer zusammenfassen, deren einzige Orientierung die Sterne sind.

*So Mahomed\*, Rinald,  
Barbarossa, als freier Geist,*

*Kaiser Heinrich.  
Wir bringen aber 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*

<sup>95</sup> MA I, 438, 18-19.

<sup>96</sup> StA II, 258, v. 33.

<sup>97</sup> MA I, 425, v. 11.

<sup>98</sup> *Dichterberuf*, StA II, 47, v. 50-52.

<sup>99</sup> MA I, 426, v. 13-14.

*Reformators  
Conradin u. s. w.*

*alle, als Verhältnisse  
bezeichnend.<sup>100</sup>*

In einer darauffolgenden Arbeitsphase schrieb Hölderlin an den rechten Rand einige Namen historischer und literarischer Persönlichkeiten. Dieser Namenkatalog gehört wahrscheinlich nicht zum Fragment; es scheint mehr eine Liste von Protagonisten für neue ‚Heldengedichte‘ zu sein; der Katalog wurde bis heute, mit Ausnahme des schon zitierten Aufsatzes von Franz,<sup>101</sup> kaum untersucht. Es sind Helden, die aus verschiedenen Epochen und Orten stammen; Hölderlin scheint sich dessen bewusst zu sein („Wir bringen aber die Zeiten / untereinander“<sup>102</sup>): Rinald, der Held von Tassos *Befreytes Jerusalem*<sup>103</sup>, der ihm durch Heinses Übersetzung bekannt war, Mahomed, der Kreuzfahrer Barbarossa, den Hölderlin nach Franz mit dem „freien Geist“ Friedrich II. verwechselte,<sup>104</sup> Heinrich IV., dessen Alpenübergang nach Canossa sowie der Tod seines Sohnes, eine in den Chroniken enthaltene falsche Nachricht, erwähnt werden, der hellenistische Heerführer Demetrius Poliocertes, der in Iselins Lexikon als ein Erlöser und ein Befreier beschrieben wurde,<sup>105</sup> Konradin, der letzte der Stauer, in Neapel hingerichtet. Es sind religiöse oder säkulare Zeitveränderer, die, wie Colombo und Luther, eine Wende in der Geschichte hervorgerufen hatten. Es ist vielleicht kein Zufall, dass einige, wie Colombo, mit Italien zu tun haben.

*Wenn du sie aber nennest  
Anson und Gama und Flibustier, und Äneas  
Und Doria, Jason, Chirons*

<sup>100</sup>Ebd., 425 f. (als Fußnote).

<sup>101</sup>Franz, ‚Vaterländische Helden‘ (Anm. 20); siehe jetzt den Beitrag ‚poëtische Ansicht der Geschichte‘ im vorliegenden Band, S. 9-37.

<sup>102</sup>MA 1, 425.

<sup>103</sup>Das befreyte Jerusalem von Torquato Tasso, übers. v. Johann Jacob Wilhelm Heine, 4 Bde., Mannheim 1781.

<sup>104</sup>Franz, ‚Vaterländische Helden‘ (Anm. 20), 136-138.

<sup>105</sup>Vgl. Helmut Mottel: ‚Apoll envers terre‘: Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe, Würzburg 1998, 231-233.

*Schüler, in Megaras Felsenhöhlen und  
 Im zitternden Reegen der Grotte bildete sich  
 Als auf dem wohlgestimmten Saitenspiel ein Menschenbild  
 Aus Eindrücken des Walds, und die Tempelherren, die gefahren  
 Nach Jerusalem. Bouillon, Rinaldo,  
 Bougainville  
 Gewaltig ist die Zahl  
 Gewaltiger aber sind sie selbst  
 Und machen stumm*

*die Männer.*<sup>106</sup>

In der linken Spalte wird eine weitere Aufzählung notiert, diesmal aber von großen Seefahrgestalten, die, wie die Zeitveränderer in der rechten, zu verschiedenen Epochen gehören: die Zeit der Kreuzfahrer, die der Entdeckungsreisen um 1500 und die der Weltumsegelungen des 18. Jahrhunderts.<sup>107</sup> Nur der Genueser Doria ist kein Seefahrer, aber ein Zeitgenosse Colombos; im *Ardinghella* wird er neben ihm genannt.<sup>108</sup> Seefahrer sind Vasco da Gama, George Anson und Antoine de Bougainville, so wie Äneas und Jason.

Durch Jason kommt Hölderlin auf dessen Lehrer Chiron zu sprechen. Der Kentaur unterrichtete ihn in seiner Höhle in Musik, wie auch in der Jagd („Eindrücke des Walds“<sup>109</sup>). Musikalische Metaphern verwendet Hölderlin oft;<sup>110</sup> das Saitenspiel ist nicht nur ein Hinweis auf die musikalische Begabung des Lehrers, sondern auch auf seine Fähigkeit, den Schüler zu einem harmonischen Menschen bzw. zu einem „ganzen Menschen“<sup>111</sup> her-

<sup>106</sup>MA I, 426, v. 15-26.

<sup>107</sup>Vgl. Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 370. Ders., Strömungslehre (Anm. 27), 44 f.

<sup>108</sup>„Heiliger Kolumbus, und Du Andreas Doria, die ihr nun mit den Themistoklessen und Scipionen im Elysium Paar und Paar herumwandelt, Euch Halbgötter unter den Menschen bete ich im Staube an.“ (Heinse, *Ardinghella* [Anm. 38], 121-122).

<sup>109</sup>MA I, 426, v. 21.

<sup>110</sup>„Stille traurende Akkorde empfingen uns vom Felsen herab, unter den wir traten; die Saitenspiele ergossen sich über mein Innres“ (*Fragment von Hyperion*, StA III, 177). „Dort, mit euch, ihr königlichen Sterne, / Klinge festlicher mein Saitenspiel!“ (*Hymne an die Freiheit*, StA I, 161, v. 127-128).

<sup>111</sup>Vgl. Ulrich Gaier: ‚... ein Empfindungssystem, der ganze Mensch‘. Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert. In: *Der ganze Mensch: Anthro-*

anzubilden. Im Pindar-Fragment *Untreue der Weisheit* wird Chiron als der Erzieher der griechischen Helden geschildert:

*So tritt Jason, ein Zögling des Centauren, vor den Pelias:  
ich glaube die Lehre  
Chirons zu haben. Aus der Grotte nemlich komm' ich*<sup>112</sup>

In der Ode *Chiron* schafft der Kentaur „Gestalten / Aus frischer Erd' und Wolken der Liebe“<sup>113</sup>; hier bildet er auf seinem Saitenspiel ein Menschenbild. Mehrmals ist in *Kolomb* von Bildern die Rede.<sup>114</sup> Durch diese Synästhesie scheint Hölderlin auf das Potential der Kunst hinzuweisen; in *Der Rhein* und in *An Eduard* standen der Dichter und der Held in starker Opposition,<sup>115</sup> hier ist die Bildung durch die Kunst Voraussetzung der Heldentat.

*Flibustiers Entdeckungsreisen als Versuche, den hesperischen orbis, im Gegensatze gegen den orbis der Alten zu bestimmen.*<sup>116</sup>

In der rechts notierten Glosse werden die Flibustier erwähnt. Honold vermutet eine Rezeption durch Forsters Essay über Cook,<sup>117</sup> Bennholdt-Thomsen durch Heinses *Ardinghello*; erwähnt sind sie in der Inselutopie am Ende des Romans und im 10. Stück der *Adrastea*.<sup>118</sup> Hölderlin nannte sie als Entdecker, obwohl sie Seeräuber waren. Die Glosse deutet die Funktion aller hesperischen Entdeckungsreisen: die neue Welt im Gegensatz zur alten darzulegen.

pologie und Literatur im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart/Weimar 1992, 724-746.

<sup>112</sup>StA V, 281.

<sup>113</sup>StA II, 56, v. 20-21.

<sup>114</sup>„voll, von Bildern“ (MA I, 425, v. 11), „wie ein / Bildermann, der steht / Und die Bilder weiset der Länder“ (ebd., 427, v. 37-39).

<sup>115</sup>Vgl. *Der Rhein*, StA II, 146-147, v. 165-179. *An Eduard*, StA II, 39-42.

<sup>116</sup>MA 3, 251.

<sup>117</sup>Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 370.

<sup>118</sup>Vgl. Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, Der Gewinn des hesperischen Weltteils (Anm. 8), 70, Fußnote 152.

*Dennoch*

78

*Und hin nach Genua will ich  
 Zu erfragen Kolombos Haus  
 Wo er, als wenn  
 Eines der Götter eines wäre  
 Der Menschen Geschlecht, vielleicht  
 Vorm Kornhaus sizend, und wunderbar Licht von Sicilien her  
 In süßer Jugend gewohnt<sup>119</sup>*

Das erste Wort der Seite 78 verrät mit „Wenn du sie aber nennest“<sup>120</sup> und „meinst du“<sup>121</sup> die dialogische Struktur des Fragments.<sup>122</sup> In seiner imaginären Reise kommt das Ich nach Genua, um Colombos Haus zu besuchen. Ergänzt wird die erste Niederschrift durch einen Zwischensatz, der auf Pindars 6. Nemeisches Siegeslied zurückgeht und von Heinse vermittelt wurde:<sup>123</sup> „Eins das Geschlecht der Menschen! Eins das der Götter! Alle beide athmen von einer Mutter.“<sup>124</sup> Colombo erscheint im *ArdinghELLO* als ein Halbgott („Heiliger Kolumbus“<sup>125</sup>), wie Hölderlins Helden.<sup>126</sup> Umstritten ist die Stelle: „und wunderbar Licht von Sicilien her“<sup>127</sup>. „Licht“ ist nach Knaupp und Reitani auf „wunderbar“ (als eine Integration<sup>128</sup>) zu beziehen: Colombo wohnte in seiner Jugend in einem Haus vor dem Kornhaus; dort kam ein wunderbares Licht von Sizilien her. Für Bennholdt-Thomsen steht „Licht“ in Beziehung zur Glosse in der rechten Spalte: „und wunderbar / Vorm Kornhaus sizend, von Sizilien her / In süßer Jugend gewohnt“<sup>129</sup>. „wunderbar“ würde sich auf die Weise beziehen, wie

<sup>119</sup>MA I, 426-427, v. 29-35.

<sup>120</sup>Ebd., 426, v. 15.

<sup>121</sup>Ebd., 427, v. 42.

<sup>122</sup>Die dialogische Struktur ist typisch für die späte Lyrik. Vgl. Sabine Doering: *Aber was ist diß? Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk*, Göttingen 1992, 123-152.

<sup>123</sup>Vgl. StA II, 881.

<sup>124</sup>Heinse, *ArdinghELLO* (Anm. 38), Bd. 2, 97.

<sup>125</sup>Ebd., Bd. 1, 121.

<sup>126</sup>Vgl. *Der Rhein*, StA II, 144-145, v. 61-75, v. 90-104; *Der Einzige*, StA II, 162, v. 150-162.

<sup>127</sup>MA I, 427, v. 34.

<sup>128</sup>Vgl. FHA Suppl. III, 104.

<sup>129</sup>Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 59, v. 32-34.

das Ich Colombo in seiner imaginären Reise begegnete; Sizilien als Kornkammer des alten Rom würde in Verbindung mit „Kornhaus“ stehen.<sup>130</sup> Auch Sattler bezieht „Licht“ auf die Glosse rechts, „wunderbar“ auf „der Menschen Geschlecht“<sup>131</sup>, so geht aber das Zitat Pindars verloren. Es scheint plausibel, Sizilien mit dem Licht, das aus dem Süden kommt, aber auch mit dem Kornhaus in Bezug zu setzen. Die Insel liegt Genua gegenüber, nur das Meer trennt die Stadt Liguriens von ihr: Colombo schaute das Meer aus seiner Stadt an; er saß vor Sizilien bzw. „vorm Kornhaus“<sup>132</sup>, von dort kommt das wunderbare Licht des Südens.<sup>133</sup>

*aber man kehret  
Wesentlich um, wie ein  
Bildermann, der stehet  
Und die Bilder weiset der Länder  
Der Großen auch  
Und singt  
meinst du*

*Der Welt Pracht*<sup>134</sup>

Nahe dem rechten Blattrande befindet sich diese Kolumne; zu ihr könnte auch das Notat „Der Welt Pracht“<sup>135</sup> (links) gehören, das syntaktisch vom Verb „singt“<sup>136</sup> am rechten Rande abhängig wäre, so die Lesart Knaupps. Reitani setzt es hingegen in die linke Spalte und die Verse „aber man kehret“ bis „Und singt“ als Glosse in einen rechteckigen Rahmen.<sup>137</sup> Der Bildermann ist für Bennholdt-Thomsen der Guckkastenmann; im *Hyperion* wird der Guckkasten „Bilderkasten“<sup>138</sup> genannt; hier sei er ein Symbol

<sup>130</sup>Vgl. ebd., 75.

<sup>131</sup>FHA 8, 918, v. 35-36: „als wenn / Eines der Götter eines wäre und wunderbar / Der Menschen Geschlecht,“.

<sup>132</sup>MA 1, 427, v. 34.

<sup>133</sup>Über Hölderlins geographische Kenntnisse vgl. Luigi Reitani: Ortserkundungen, Raumverwandlungen. Zur poetischen Topographie Hölderlins. In: HJb 35, 2006-2007, 9-29.

<sup>134</sup>MA 1, 427, v. 36-43.

<sup>135</sup>Ebd., v. 43.

<sup>136</sup>Ebd., v. 41.

<sup>137</sup>Reitani, Tutte le liriche (Anm. 6), 1080-1082.

<sup>138</sup>*Hyperion*, StA III, 23.

für den Dichter, der die Lebenssituationen Colombos umblättere.<sup>139</sup> Kurz meint hingegen, er sei der „Wanderhändler von bebilderten Blättern, Flugblättern, Flugschriften, Heftchen“<sup>140</sup>. Diese Bilder der Länder bzw. Landkarten dienten Colombo, seine Entdeckungsreise vorzubereiten, die die Welt umkehrte. Wenn der Bildermann ein Mann ist, der auf dem Markt („wie auf dem Markte / Kolombus in eine Landcharte siehet“<sup>141</sup>) steht und Landkarten zeigt, könnte „umkehren“ „umblättern“ bedeuten.<sup>142</sup> Colombo erahnt beim Ansehen der Landkarten den Reichtum der fernen Länder („Der Welt Pracht“<sup>143</sup>). Pracht und prächtig kommen bei Hölderlin in Zusammenhang mit dem Meer und dem „Werk der Woogen“ vor („Und zusammen mit der prächt’gen / Garonne meerbreit / Ausgeheth der Strom.“<sup>144</sup>, „eine Pracht, das Werk / Der Woogen,“<sup>145</sup>).

*So du*

*Mich aber fragest*

*So weit das Herz*

*Mir reicht, wird es gehen.*

*Nach Brauch und Kunst*

*wie auf dem Markte*

*Kolombus in eine Landcharte siehet*<sup>146</sup>

Diese Verse führen eine Frage ein, eine Bestätigung der dialogischen Form; die Antwort ist fragmentarisch; die leeren Stellen werden immer breiter. Ein ‚Du‘ möchte sich über die Seefahrt informieren; diese wird „[n]ach Brauch und Kunst“<sup>147</sup> bestimmt: unter „Brauch“ ist wahrscheinlich der

<sup>139</sup>Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, Der Gewinn des hesperischen Weltteils (Anm. 8), 75-77.

Der Guckkastenmann kehrt aber nicht um, sondern steht und projiziert die Bilder.

<sup>140</sup>Gerhard Kurz: Der Bildermann. Bild und Gottesbild bei Hölderlin. In: Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, hrsg. von Richard Hoppe-Sailer u.a., Berlin 2005, 163-181; 163.

<sup>141</sup>MA I, 427, v. 49-50.

<sup>142</sup>Vgl. Grimm, Wörterbuch (Anm. 39), Bd. 10, 1877, Sp. 75.

<sup>143</sup>MA I, 427, v. 43.

<sup>144</sup>Andenken, StA II, 189, v. 54-56.

<sup>145</sup>Wie Meeresküsten ..., StA II, 205, v. 3-4.

<sup>146</sup>MA I, 427, v. 44-50.

<sup>147</sup>Ebd., v. 48.

Volksglaube gemeint; die „Kunst“ ist ein Hinweis auf die Fortschritte der Schiffbaukunst, aber auch der Astronomie und der Kartographie; die neuartige Projektion Toscanellis, so Honold, übte einen großen Einfluss auf Colombos Entscheidung aus, Indien auf dem westlichen Seeweg anzusteuern.<sup>148</sup> Noch wichtiger ist aber das Herz, um zum Ziel zu kommen.

*Zu Schiffe aber steigen*

79

*Ein Murren war es, ungedultig, denn  
Von wegen geringer Dinge  
Verstimmt wie vom Schnee war  
Die Gloke, womit  
Man läutet  
Zum Abendessen  
Und sie glaubten, sie seien Mönche  
Und einer, als Redner  
Auftrat und als Pfarrherr  
Im blauen Wamms*

*Die Erde zornig, und eilte daß sie*

*während daß sie schrien, Manna und Himmelsbrod  
Sauer wird mir dieses wenig  
Geduld und Gütigkeit mein Richter und Schuzgott  
mit Prophezeiungen und großem Geschrei des Gebets, mit Gunst.  
Denn Menschen sind wir  
Stürzet herein ihr Bäche  
Von Lieb und Gottes Gnad und Glük im seinen,  
Kräfte zu begreifen, o ihr Bilder  
Der Jugend, als in Genua, damals  
Der Erdkreis, griechisch, kindlich gestaltet  
Mit Gewalt unter meinen Augen  
Einschläfernd, kurzgefaßtem Mohngeist gleich mir  
Erschien*

*Doch da hinaus, damit*

<sup>148</sup>Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 372.

Vom Plaze  
 Wir kommen, also rief  
 Gewaltig richtend  
 Die Gesellen die Stimme des Meergotts,  
 Die reine, daran  
 Heroen erkennen, ob sie recht  
 Gerathen oder nicht.<sup>149</sup>

Die Seite 79 ist in zwei Spalten geteilt; es bleibt offen, ob die rechte eine Fassung darstellt, die die linke ersetzen sollte, oder ob sie eine Ergänzung ist. Knaupp und Bennholdt-Thomsen integrieren die zwei Kolumnen,<sup>150</sup> Reitani lässt sie nebeneinander und setzt die Verse der späteren Niederschriftstufe in einen Rahmen;<sup>151</sup> Beißner setzt die rechte Spalte im Kommentarband als eine Erweiterung,<sup>152</sup> Sattler spricht von einer Parallelversion.<sup>153</sup> Wir sind jetzt mitten im Meer, auf dem Schiff. Es wird erzählt, wie die Reise durch die Ungeduld und das Misstrauen der Matrosen bedroht wird; weit von ihren Familien fühlen sie sich wie Mönche; das Essen ist so mager, dass die Glocke, die zum Abendessen einlädt, „verstimmt wie vom Schnee“<sup>154</sup> läutet. Colombo erscheint vor ihnen als ein Pfarrer und hält eine Predigt; davon wird in vielen Erzählungen berichtet,<sup>155</sup> so wie auch vom seidenen Wams, das Colombo demjenigen schenken wollte, der als erster Land erblickte.<sup>156</sup> Der Meeresherr kommt endlich zu Hilfe: Seine reine Stimme richtet die Besatzung auf und überzeugt sie weiter zu fahren. „Traue dem leitenden Gott, und folge dem schweigenden Weltmeer“<sup>157</sup>, schrieb Schiller.

<sup>149</sup>MA 1, 427-428, v. 51-83. Anders als in der MA sind hier die Verse der rechten Spalte auf Seite 79 durch Einzug kenntlich gemacht.

<sup>150</sup>Die Verse „entiere personne content de son / ame difficultes connoissance / rapport tire“ werden in der MA in einer Fußnote wiedergegeben (ebd., 428).

<sup>151</sup>Reitani, *Tutte le liriche* (Anm. 6), 1084.

<sup>152</sup>StA II, 878 f.

<sup>153</sup>FHA 8, 920.

<sup>154</sup>MA 1, 427, v. 54.

<sup>155</sup>Vgl. Lefebvre, *Die Werft am Neckar* (Anm. 23), 28. Bennholdt-Thomsen meint (*Der Gewinn des hesperischen Weltteils* [Anm. 8], 84), dass der Redner hier ein Pfarrer ist, der sich an Bord zum Wortführer der Unzufriedenen macht.

<sup>156</sup>Ebd., 84, Fußnote 192.

<sup>157</sup>Schiller, *Columbus* (Anm. 43), 179.

Die rechte Kolumne steht in engem Zusammenhang mit der linken; es ist plausibel, dass sie als eine Ergänzung entstand. Colombo berichtet, wie die Matrosen verhungerten, wie sie schrien und auf das Manna vom Himmel warteten. Lefebvre erinnert, dass Colombo von der himmlischen Nahrung erzählte, die auf die Karavelle flog.<sup>158</sup> Der Seeheld erscheint als ein Weiser; er hat Geduld, Vertrauen, („Geduld und Gütigkeit“<sup>159</sup>) und Verständnis für die Matrosen: „Denn Menschen sind wir“<sup>160</sup>. Er ermuntert sie durch „Prophezeiungen“<sup>161</sup>, die die Nähe des Landes verkünden, und durch Gebete; er verhält sich „mit Gunst“<sup>162</sup> ihnen gegenüber.<sup>163</sup>

Durch die Bäche „[v]on Lieb und Gottes Gnad und Glück“<sup>164</sup> sammelt der Seeheld seine Kräfte. Oft kommen die Bäche bei Hölderlin in Zusammenhang mit der Heimat vor;<sup>165</sup> hier geben sie Colombo Anlass zur Erinnerung an seine Heimatstadt bzw. an die „Bilder / Der Jugend“<sup>166</sup>. Wie früher das „Menschenbild“<sup>167</sup> auf dem Saitenspiel Chirons dienen auch hier die Bilder dazu, den müden Helden zur Tat zu ermuntern. Colombo denkt an seine kindliche Vorstellung des Erdkreises; Sattler liest ‚Erdreich‘ („Erd(k)reich“<sup>168</sup>), wie schon Beißner<sup>169</sup>; Knaupp und Reitani emendieren zu „Erdkreis“<sup>170</sup>. Die Kartographie Toscanellis, nach der man Indien schneller durch eine Seefahrt Richtung Westen erreichen könnte, gründete auf einer naiven Berechnung des Erdumfangs.<sup>171</sup> Colombos Heldentat hatte als Anlass einen Jugendtraum.

<sup>158</sup>Lefebvre, *Die Werft am Neckar* (Anm. 23), 28.

<sup>159</sup>MA I, 428, v. 65.

<sup>160</sup>Ebd., v. 67.

<sup>161</sup>Ebd., v. 66.

<sup>162</sup>Ebd.

<sup>163</sup>Vgl. Campe, *Die Entdeckung von Amerika* (Anm. 33), Teil I, 73.

<sup>164</sup>MA I, 428, v. 69.

<sup>165</sup>„Bäche stürzten hier nicht in melodischem Fall vom Gebirge“ (*Der Wanderer* I, StA I, 206, v. 7); „Quellen rauschen von dort und hundert geschäftige Bäche, / Kommen bei Tag und Nacht nieder und bauen das Land.“ (*Stuttgart*, StA II, 88, v. 61-62).

<sup>166</sup>MA I, 428, v. 70-71.

<sup>167</sup>Ebd., 426, v. 20.

<sup>168</sup>FHA 7, 358; FHA Suppl. III, 105.

<sup>169</sup>StA II, 879.

<sup>170</sup>MA I, 426, v. 71. Reitani, *Tutte le liriche* (Anm. 6), 1084.

<sup>171</sup>Vgl. Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 87-88; Honold, ‚Kolomb‘ (Anm. 37), 372.

*ils crient rapport, et fermés maison,  
tu es un sais rien*

*entiere personne content de son  
ame difficultes connoissance  
rapport tire*

*moments tirees hautes someils  
lui a les pleures<sup>172</sup>*

Zwischen den Zeilen, rechts und links, fügt Hölderlin Sätze in einem schlechten Französisch hinzu. Nach Lefebvre sind solche Sätze Teil der Predigt an seine Matrosen und wurden aus dem Lateinischen in ein schlechtes Französisch fast interlinear übersetzt.<sup>173</sup> Die Syntax scheint mir aber der deutschen näher zu sein als der lateinischen. Der Satz „tu es un sais rien“<sup>174</sup> („du bist ein Weiß-nichts“) könnte ein Vorwurf Colombos einem Matrosen gegenüber sein. „ils crient rapport“<sup>175</sup> („sie schreien Bericht“) weist auf die Verzweiflung der Seefahrer hin, die von Colombo eine Erklärung verlangen. Der Satz „entiere personne content de son / ame difficultes connoissance / rapport tire“<sup>176</sup> scheint Teil der Predigt Colombos zu sein („die ganze Person, die mit ihrer Seele zufrieden ist, zieht Gewinn aus der Kenntnis der Schwierigkeit“). Es bleibt zu klären, warum Hölderlin Colombo und seine Besatzung Französisch statt Italienisch sprechen lässt; unter den Legenden über Colombos Herkunft war auch eine, die als Geburtsort die korsische Stadt Calvi angab, ehemals im Besitz Genuas; vielleicht war sie Hölderlin bekannt.

*Das bist du in deiner ganzen Schönheit apocalyptica.*

81

*Der Schiffer*

*Kolombus aber beiseit  
Und seufzeten miteinander, um die Stunde,*

<sup>172</sup>MA 1, 427-429 (als Fußnote).

<sup>173</sup>Lefebvre, Die Werft am Neckar (Anm. 23), 28. Ausführlicher in: Ders., Hölderlin et Christophe Colomb (Anm. 52), 308 f.

<sup>174</sup>MA 1, 427.

<sup>175</sup>Ebd.

<sup>176</sup>Ebd., 428.



Hölderlin möchte den Augenblick der Entdeckung beschreiben. Das Sehen ist ihm das Wichtigste und wird als erstes in die Mitte des Blattes geschrieben; rechts steht eine Glosse, die die Editoren unterschiedlich lesen.<sup>183</sup> Das Wort ‚Hypostasierung‘ bezeichnete im 18. Jahrhundert etwas, das nicht mehr nur in Gedanken existiert, sondern eine gegenständliche Realität annimmt;<sup>184</sup> die „Hypostasirung des vorigen *orbis*“<sup>185</sup> ist die Erscheinung der neuen Welt am Horizont; Colombo glaubte, Indien (den alten *Orbis*) erreicht zu haben. Erwähnt werden Genua und Lissabon, die sich die Inseln teilten. Die Rivalität zwischen den Nationen und die Kolonialisierung, die Hölderlin durch Herder bekannt sein mussten,<sup>186</sup> werden nicht erwähnt: der Reichtum der neuen Welt wird friedlich unter den Nationen aufgeteilt.<sup>187</sup> Erklärt wird, warum diese Teilung nötig ist: Die Himmlischen können den Reichtum allein nicht tragen; in *Brod und Wein* und *Friedensfeier* waren die Menschen, nicht die Himmlischen, unfähig, die Fülle Gottes zu ertragen.<sup>188</sup> Der Halbgott kann seinen Harnisch ausdehnen. Der Harnisch ist die Rüstung des Kämpfers, ein Symbol des Heldentums, so schon in *Die Tek*<sup>189</sup>, in *Schwabens Mägdelein*<sup>190</sup> und in *Mnemosyne*, wo vom tragischen Tod der griechischen Helden erzählt

<sup>183</sup> „Leidenschaft in Streitruhe des Christentum“ (ebd., 429, als Fußnote); „Leidenschaft in < \* > der Wissenschaft“ (Reitani, *Tutte le liriche* [Anm. 6], 1088, rechts im Rahmen); „Staitvuté der Wi[ssenscha] / Leidenschaft [zum] Christen tum“ (FHA 8, 922; vgl. FHA Suppl. III, 107); „Leidenschaft zum ehrlich / Naiveté der Wissenscha<ft“ (StA II, 880).

<sup>184</sup> Vgl. Basil Studer: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 1974, Bd. 3, 1260.

<sup>185</sup> MA 1, 429 (als Fußnote).

<sup>186</sup> Vgl. Abschnitt II.

<sup>187</sup> Bennholdt-Thomsen bezieht das Weinen auf Colombo, der die künftige Behandlung der Eingeborenen durch die Kolonisatoren beklagt (Bennholdt-Thomsen, *Guzzoni, Der Gewinn des hesperischen Weltteils* [Anm. 8], 93); die Stelle, in der vom Christentum die Rede ist, wäre ein Hinweis auf die gewalttätigen Bekehrungsbemühungen der Einheimischen; die Naivität könnte sich hingegen auf die naive Kartierung der Welt beziehen (ebd.).

<sup>188</sup> „Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch“ (*Brod und Wein*, StA II, 93, v. 113). „Denn schonend rührt des Maases allzeit kundig / Nur einen Augenblick die Wohnungen der Menschen / Ein Gott an“ (*Friedensfeier*, StA III, 534, v. 52-54).

<sup>189</sup> „Da klangen einst Harnische, Schwerder ertönten“ (*Die Tek*, StA I, 55, v. 22).

<sup>190</sup> „Und zieh’ ich einst um Ruhmsegewinn / In Helm und Harnisch aus – / Komt ihr, ihr Lieben, mir in Sinn, / Straks kehrt der Held nach Haus.“ (*Schwabens Mägdelein*, StA I, 78, v. 29-31).

wird, darunter von Patroklos „in des Königes Harnisch“<sup>191</sup>. Und Colombo dehnte seinen Harnisch bis nach Amerika aus; er wirkte überall dort, wo das Tageslicht und der Mond scheinen, aber auch das reichte nicht.

*darum auch*

82

so

*Nemlich öfters, wenn  
Den Himmlischen zu einsam  
Es wird, daß sie  
Allein zusammenhalten*

*oder die Erde; denn allzurein ist*

*Entweder*

*dann aber*

Ursprung der Loyoté.

*Εννοµια, κασιγνηται τε, βα  
θρον πολιων, ασφαλης δικα  
και ομοτροπος ειρανα, ταμια  
ανδρασι πλουτου, χρυσειαι  
παιδες ευβουλου Θεμιτος.*

*die Spuren der alten Zucht,<sup>192</sup>*

Die Himmlischen blieben immer noch einsam („seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild“<sup>193</sup>); solche Einsamkeit bestimmt Hölderlin durch einen paradoxalen Ausdruck: „daß sie / Allein zusammenhalten“<sup>194</sup>.

<sup>191</sup> *Mnemosyne*, StA II, 194, v. 45.

<sup>192</sup> MA I, 429 f., v. 102-118.

<sup>193</sup> *Blödigkeit*, StA II, 66, v. 9.

<sup>194</sup> MA I, 430, v. 107-18.

In *Der Rhein* hatte er geschrieben: „und bedürfen / Die Himmlischen eines Dings, / So sinds Heroen und Menschen / Und Sterbliche sonst“.<sup>195</sup> Hier brauchen die Himmlischen Heroen wie Colombo, aber auch Menschen; sie möchten, dass viele an der göttlichen Fülle teilhaben. Die Verse aus Pindars 13. Olympischer Ode ergänzen dieses utopische Bild; beschrieben wird die Gesellschaftsordnung, die in der Stadt Korinth herrscht: die Horen gewährleisten in der Stadt Gerechtigkeit, Friedlichkeit, Wohlgesetzlichkeit.<sup>196</sup>

Die letzten Worte („Spuren der alten Zucht“<sup>197</sup>) kommen auch in Hölderlins Pindarfragment *Die Asyle* vor; Gott und Mensch können sich nach einer Krise an den „Spuren der alten Zucht“<sup>198</sup> wiederbegegnen, meint Pindar. In *Das Höchste* erscheint die Zucht als die Form, durch welche das Gesetz die Vermittlung zwischen Gott und Mensch leistet: „Die Zucht, so fern sie die Gestalt ist, worinn der Mensch sich und der Gott begegnet, der Kirche und des Staats Gesetz und anererbte Satzungen“<sup>199</sup>. „Zucht“ ist in *Der Rhein* die Alternative zur Geburt und zur Not, die den Halbgott bildet: „So viel auch wirket die Noth, / Und die Zucht, das meiste nemlich / Vermag die Geburt,“<sup>200</sup>. Im Grimm-Wörterbuch wird die Bedeutung von Erziehung, Disziplin, Wissenschaft und Kunst<sup>201</sup> belegt und als Beispiel eine Stelle aus Hölderlins *Hyperion* angeführt: „jede Zucht und Kunst beginnt zu früh, wo die Natur des Menschen noch nicht reif geworden ist.“<sup>202</sup> Die Dialektik des ersten Böhlendorff-Briefes scheint hier aus einer poetologischen auf eine historische Ebene projiziert: Die Entdeckungs-

<sup>195</sup> *Der Rhein*, StA II, 145, v. 106-109.

<sup>196</sup> „Eunomia (gute Ordnung) und ihre Schwestern, der feste Grund der Städte, die sichere Dike (Gerechtigkeit) und die gleichgeartete Eirene (der Friede), Verwalterinnen des Reichtums für die Männer, die goldenen Töchter der gut ratenden Themis (des Rechts).“ (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA I, 1092). Vgl. auch Bennholdt-Thomsen, Guzzoni, *Der Gewinn des hesperischen Weltteils* (Anm. 8), 106. Albrecht Seifert: *Die Spuren der alten Zucht. Hölderlins Pindarfragment ‚Die Asyle‘*. In: Hölderlin und Pindar, hrsg. von Anke Bennholdt-Thomsen, Eggingen 1998, 11-123; 49-52.

<sup>197</sup> MA I, 430.

<sup>198</sup> StA V, 288.

<sup>199</sup> *Das Höchste*, StA V, 285.

<sup>200</sup> *Der Rhein*, StA II, 143, v. 49-51.

<sup>201</sup> Grimm, *Wörterbuch* (Anm. 39), Bd. 32, 1954, Sp. 260.

<sup>202</sup> *Hyperion*, StA III, 78.

reisen, die „den hesperischen *orbis*, im Gegensatze gegen den *orbis* der Alten“<sup>203</sup> bestimmten, sollten nie dazu führen, die alte Welt zu vergessen; es muss im Neuen immer eine Spur der alten Disziplin, Kunst und Bildung bleiben. Der Schluss entwirft ein friedliches und utopisches Weltbild der neuen Welt, in der der Reichtum mit Recht unter allen Ländern, ohne Ausbeutung und Eroberung, geteilt wird und noch Spuren der Ordnung, der Kunst und der Wissenschaft der Alten bestehen bleiben. Die Verwirklichung solcher Utopie, in der viele Menschen an der göttlichen Pracht partizipieren können, würde es den Himmlischen endlich erlauben, ihre Einsamkeit zu überwinden: „Gut ist es, an andere sich / Zu halten. Denn keiner trägt das Leben allein.“<sup>204</sup> Das ist Hölderlins hesperischer Traum in *Kolomb*.

<sup>203</sup>MA 3, 251.

<sup>204</sup>*Die Titanen*, StA II, 218, v. 45-46.

*Gunter Martens*

## Die Seiten 90-92 des Homburger Folioheftes

Bericht über die Gruppenarbeit

Die Seiten 90-92 des Homburger Folioheftes enthalten Niederschriften zu einem der meistdiskutierten Gedichte Friedrich Hölderlins. Friedrich Beißner nannte es die „letzte Hymne“ des Dichters. Er druckte die hochbedeutende Dichtung in Band II seiner Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe unter dem Titel *Mnemosyne* ab; im ersten Teilband präsentierte er den Text in nicht weniger als drei ‚ Fassungen‘<sup>1</sup>, und die Textteile, die er in diesen ‚edierten Texten‘ nicht unterbringen konnte, fanden im zweiten Teilband als ‚Lesarten‘ ihren Platz<sup>2</sup>. Immerhin gelang es ihm auf diese Weise zum ersten Mal, nahezu den gesamten Textbestand der Hymne<sup>3</sup> – einschließlich eines früheren Entwurfs auf der Marbacher Handschrift H 339 – bekannt zu machen. Ob es sich bei diesen Texten nun tatsächlich um die „letzte Hymne“ Hölderlins handelt, ist freilich mehr als fraglich; die Bezeichnung mag auf den ersten Blick von der heutigen Position auf den letzten Seiten 90-92 des Homburger Folioheftes gerechtfertigt erscheinen, die jedoch gesondert von den übrigen 22 ineinander gelegten Lagen des Blattkonvoluts überliefert sind. Das Doppelblatt dürfte ursprünglich zu dem Mittelteil des ‚Heftes‘ gehört haben;<sup>4</sup> zahlreiche hymnenartige Texte des Folioheftes sind mit großer Wahrscheinlichkeit später entstanden, was nicht zuletzt auch

<sup>1</sup> Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 193-198.

<sup>2</sup> Ebd., 816-830.

<sup>3</sup> Die Einschränkung bezieht sich auf einzelne kleinere Textteile der Handschrift, die erst in der Transkription des Homburger Folioheftes im Supplement III der Frankfurter Hölderlinausgabe Sattlers bekannt wurden (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008) – ganz abgesehen davon, dass sowohl auf H 339 wie auch auf S. 90 des Homburger Folioheftes Textbestände überliefert sind, die möglicherweise ebenfalls der Hymne zugeordnet werden können, die in der StA als „Pläne und Bruchstücke“ (u.a. Nr. 42 und 77) außerhalb des Gedichtes abgedruckt wurden.

<sup>4</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen in diesem Band S. 62.

durch den Schriftduktus der Eintragungen auf den Seiten 45-88 nahegelegt wird. Noch problematischer ist allerdings die Entscheidung Beißners, das Gedicht in drei ‚ Fassungen ‘ abzudrucken. Es ist keine letztgültige Reinschrift des Gesangs überliefert, und ob der vielfach entwurfsartige Textbestand des Folioheftes überhaupt eine Konstitution eines ‚ edierten Textes ‘ erlaubt – und erst recht in drei unterschiedlichen Versionen der Hymne, deren letztgültiger Titel nicht einmal definitiv festgelegt werden kann –, gehört zu den kontrovers diskutierten Fragen der jüngeren Hölderlin-Forschung.

Schon dieser skizzenhafte Aufriss der Probleme, die mit dem Gesang *Die Nymphe / Mnemosyne*<sup>5</sup> verbunden sind, legt nahe, dass ein Rückgriff auf das Ausgangsmaterial aller bislang erschienenen Drucke, auf die Handschriften im Homburger Folioheft und im Marbacher Teilnachlass mehr als geboten erscheint. Die Möglichkeiten, durch einen solchen Rückgriff die Textdarbietungen in den als kanonisch geltenden Editionen zu überprüfen, sind heutzutage äußerst günstig: Die Manuskripte sind in digitalisierter Wiedergabe für jeden ohne Schwierigkeiten im Internet zugänglich;<sup>6</sup> für das Homburger Folioheft liegt zudem eine vorzügliche Faksimilierung der Handschrift im Supplement III der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe vor, dem der Herausgeber D. E. Sattler eine Transkription beigegeben hat, die – wenn auch in der Nutzung nicht ganz unproblematisch – eine erste Hilfestellung für das Lesen der oftmals schwer zu entziffernden Handschrift bietet.

Damit ist die Aufgabenstellung der Arbeitsgruppe, für deren Teilnahme sich 12 bis 15 Interessenten der Jahresversammlung entschieden hatten, bereits angedeutet: Welchen Erkenntnisgewinn bringt der Rückgriff auf die Handschriften des Homburger Folioheftes (mit Einbeziehung der Marbacher Handschrift H 339) für das Verständnis und die editorische Präsentation der Hymne *Die Nymphe / Mnemosyne*? Das war die leitende Fragestellung in den drei Sitzungen der Arbeitsgruppe. Im einzelnen war eine Analyse der Textgenese des Gesangs zu leisten, eine Bestimmung der verschiedenen Arbeitsphasen der Beschriftung, die sich in den Handschrif-

<sup>5</sup> Ich verwende im Folgenden den Doppeltitel *Die Nymphe / Mnemosyne*, der mir am ehesten den handschriftlichen Befund wiedergibt.

<sup>6</sup> Die Digitalisate sind unter der URL der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Hölderlin-Archiv – Sammlung digital – Handschriften) für die Öffentlichkeit zugänglich.

ten unterscheiden lassen, und der Versuch einer genetischen und inhaltlichen Deutung der Textbearbeitungen.

Zur Vorbereitung dieser durchaus anspruchsvollen Aufgabenstellung habe ich an die Interessenten vorab ein Arbeitspapier verschicken lassen, aus dem ich im Folgenden die wichtigsten Teile wiedergebe:

Der erste überlieferte Entwurf (H 339) und auch der Text im Homburger Folioheft (HF 90-92) sind vermutlich in den Sommermonaten des Jahres 1803 entstanden. Der Text HF 90-92 steht auf einem Doppelblatt, das nicht zu den ineinandergelegten 22 Bögen des Foliohefts gehört, sondern als gesondertes Doppelblatt der Sammelhandschrift überliefert ist. Vermutlich stammt es aus den – nach Auflösung der Fadenheftung durch Hölderlin – lose liegenden Blättern in der Mittellage des ‚Heftes‘. Ob der Text zu *Die Nymphe / Mnemosyne* noch während des vormals bestehenden Verbandes der Blätter niedergeschrieben wurde oder erst nach Entnahme des noch unbeschriebenen Blattes aus dem Blattstapel, ist bislang nicht zu entscheiden. Das Doppelblatt H 339 mit der ersten Textstufe des Gesangs auf S. 4 enthält auf den vorhergehenden Seiten 1 bis 3 einen Entwurf des hymnenartigen Gesangs *Der Adler*, der nur an dieser Stelle überliefert ist. Ob alle Textteile auf S. 4, insbesondere die Titel *Die Schlange* und *Das Zeichen*, schon zu *Die Nymphe / Mnemosyne* gehören, ist in der Forschung ungeklärt. Die Niederschrift im Homburger Folioheft beginnt mit Titel und Grundschrift oben auf S. 91. Wo der ersetzende oder auch zu ergänzende Text auf S. 90 in die Strophenfolge des Gedichtes einzuordnen ist, ist ebenso strittig wie die Bedeutung der Punkte vor den Zeilen auf den Seiten 90-92. Ebenso kontrovers ist die Deutung der Titelzeilen auf S. 91: Handelt es sich um einen Doppeltitel *Die Nymphe / Mnemosyne* oder geht es um eine Nymphe namens Mnemosyne oder ersetzt eine der beiden Titelzeilen die andere? Weitere Probleme, die in der Forschung diskutiert wurden, seien hier nur angedeutet: Ist der Gesang drei- oder vierstrophig? (Sattler behauptet sogar eine fünfstrophige Fassung!) Gehört die linke Spalte von S. 90 auch zum Gesang? Oder nur Teile davon? Und dieselbe Frage stellt sich bei der Notierung des Titels (?) „Cäcilia“ in der rechten Spalte von S. 90. Wir werden sicherlich nicht alle Fragen beantworten können, aber vielleicht gibt die Handschrift neue Aspekte zur Lösung dieser Probleme.

Unserer gemeinsamen Arbeit lag als Voraussetzung die Kenntnis der Handschriften des Gesanges in der Faksimilierung des Supplementes III der FHA und / oder der Digitalisate der WLB Stuttgart zu Grunde. Auf diese Materialien musste während des Arbeitsgruppengesprächs zu jeder

Zeit zurückgegriffen werden können; die von der Hölderlin-Gesellschaft angebotene Möglichkeit, das Supplement III der FHA verbilligt zu erwerben, hatten die meisten Teilnehmer genutzt, so dass für eine entscheidende Grundlage einer ergebnisreichen Arbeit bestens gesorgt war. Zur Erleichterung des Rückgriffs auf die Handschriften hatte ich ebenfalls im Vorwege neue Transkriptionen aller vier Handschriftseiten angefertigt, in denen ich versucht habe, die einzelnen Beschriftungsphasen durch Farbdifferenzierung voneinander abzuheben.<sup>7</sup> Dieser Versuch einer Erleichterung der Entzifferung und chronologischen Deutung der Niederschriften Hölderlins geht auf eine Initiative des vorbereitenden Heidelberger Arbeitskreises zurück, Schwierigkeiten, die sich ganz allgemein beim Nachvollzug der Umschriften Sattlers ergeben hatten, durch eine neue Transkription aufzuheben und der diskursiven Begründung der einzelnen Lesungen wie auch der Beschriftungszusammenhänge mehr Raum zu geben.<sup>8</sup>

Für die Arbeit im Einzelnen hatte ich – ebenfalls im Vorwege – die Behandlung folgender Fragen vorgeschlagen:

1. Erste Orientierung über den Inhalt der Seiten 91, 92 und 90 des Homburger Folioheftes
  - Bringt der (von mir vorgelegte) Versuch einer erneuten Transkription mit einer farblichen Differenzierung der Arbeitsphasen gegenüber der Um-

<sup>7</sup> Im Anhang dieses Bandes auf der unpaginierten S. 331 findet sich eine Wiedergabe des oberen Teils der Seite 91 des Homburger Folioheftes, siehe dazu die Erläuterungen auf S. 333 f. Der Versuch einer farblichen Differenzierung der Bearbeitungsschichten mit einer Erläuterung der Umschrift ist als eine Diskussionsvorgabe gedacht und beansprucht in keiner Weise den Status einer endgültigen Lösung. Dabei kennzeichnet die schwarze Schrift die früheste Phase der Beschriftung (die ‚Grundschicht‘), die blaue Schrift einen zweiten Bearbeitungsansatz, die grüne Schrift spätere Überarbeitungen und die rote Schrift die zuletzt ausgeführte Beschriftung auf dieser Seite der Handschrift. Bearbeitungszusammenhänge, die die einzelne Handschriftenseite überschreiten, werden in den Erläuterungen der jeweiligen Seite diskursiv beschrieben.

<sup>8</sup> Sattler setzt zur Unterscheidung der Arbeitsphasen in den Niederschriften Hölderlins verschiedene Schriften und Schriftstärken ein und verzichtet weitgehend auf eine Erläuterung der Beschriftungszusammenhänge. Von den Teilnehmern wurde daher die Initiative, die Transkriptionen zu optimieren, ganz allgemein begrüßt; es sei eine lohnende Aufgabe der Hölderlin-Gesellschaft, zu allen Seiten des Homburger Folioheftes neue Umschriften bereitzustellen, die diesem Modell der farblichen Schriften-Differenzierung und der Erläuterung der Umschriften folgten.

- schrift in Sattlers Faksimile-Ausgabe eine bessere Lesbarkeit der Arbeitsabläufe Hölderlins?
2. Analyse der ersten Strophe auf S. 91
    - Die Frage der Überschrift(en)
    - Die Grundschrift der Beschriftung und ihr Verhältnis zu den späteren Phasen der Überarbeitung
    - Verhältnis zum Entwurf auf H 339
    - Lassen die Überarbeitungen einen endgültigen Text des Gesanges erkennen?
  3. Analyse der Beschriftung auf S. 90
    - Zugehörigkeit der linken Spalte zum Gesang *Die Nymphe / Mnemosyne*?
    - Stellung der rechten Spalte zum Gesang: Ersatz der ersten Strophe oder neue, zusätzliche Strophe?
    - Was bedeutet das Wort „Cäcilia“ in der rechten Spalte? Gehört es zum Gedichttext? Handelt es sich um einen Titel?
  4. Analyse der dritten Strophe auf S. 92
    - Ist die Überarbeitung der Grundschrift als Präzision oder als Revision des ursprünglichen Textes zu verstehen; oder handelt es sich um nicht endgültig entschiedene Alternativformulierungen?
    - Gibt die Kenntnis der Handschrift eine Hilfestellung zum Verständnis oder Perspektiven neuer Deutungen des Textes?
  5. Hinzuziehen des ersten überlieferten Entwurfs auf H 339. Bringt die Kenntnis dieser Handschrift zusätzlichen Erkenntnisgewinn?

In den drei Sitzungen der Arbeitsgruppe haben wir uns zwar im Großen und Ganzen an diesen Aufgabenkatalog gehalten; die Vorgabe wurde im Laufe des Gesprächs jedoch wiederholt differenziert und erweitert.

Unsere gemeinsame Arbeit wurde eingeleitet von einer gemeinsamen Lektüre der Grundschrift der Beschriftung auf der Grundlage der von Michael Knaupp besorgten Hölderlin-Ausgabe des Hanser-Verlages<sup>9</sup>. Ich habe dabei mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die dort abgedruckte Textdarstellung keine Lösung der von uns zu behandelnden Fragen böte, sondern allein einer ersten Orientierung über das Textkorpus diene.

Die Zustimmung zur neu gestalteten Transkription der Handschriften war, wie in Anm. 8 bereits erwähnt, allgemein. Nachfolgend entwickelten sich sodann reichhaltige Gespräche, die zwar nicht immer zu einhelligen

<sup>9</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993.

Ergebnissen führten, jedoch für alle Teilnehmer immer wieder überraschende Einsichten über den Ablauf der Beschriftung der Blätter brachten und neue Deutungsmöglichkeiten des Textes eröffneten. Ich kann für dieses Resultat der intensiven Analysen der Handschriften im Folgenden nur einzelne Beispiele herausgreifen, die belegen, wie sehr sich eine solche Arbeit lohnt.

Wir wandten uns nach der ersten Orientierung über den Text des Gesanges der offensichtlich zuerst beschriebenen Seite 91 des Homburger Folioheftes zu. Nach einer ausführlicheren Untersuchung der Geltung der einzelnen Bearbeitungsphasen, insbesondere der hier sich zeigenden Textalternativen und der Streichungen Hölderlins, bestand Einigkeit darin, dass zumindest für den Fall, dass keine ausdrücklichen Tilgungen des Dichters vorliegen, von einer alternativen (oder gar mehrfachen) Geltung neben- oder auch übereinander geschriebener Texte auszugehen ist. Das bedeutet nun für die Titelei oben auf HF 91, Z. 1 f.<sup>10</sup>, wo nach den darüberstehenden Worten „Die Nymphe“ in der Handschrift kein eindeutiger Punkt zu erkennen ist, dass die Überschrift entweder „Die Nymphe Mnemosyne.“ lautet<sup>11</sup> oder dass es sich um zwei zunächst unterschiedliche Gedichtkonzepte handelt – eines mit dem Titel „Die Nymphe“, das andere mit „Mnemosyne.“ überschrieben –, die Hölderlin in dieser Handschrift in eine Beziehung zu setzen sucht. Allerdings wurde die zeitliche Abfolge der Niederschrift der beiden Überschriften nicht von allen geteilt; der Befund der Handschrift erschien einigen in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Dem Schriftverlauf der ersten Arbeitsphase folgend, konnte jedoch dann die Mehrzahl der Teilnehmer dem oberen Titel den Folgetext „[...] Blumen auch Wasser und fühlen / Ob nah ist der Gott. Denn schön ist / Der Brauttag [...]“ (HF 91, Z. 9 f., 12 und 15) zuordnen, dem vermutlich in einer späteren Arbeitsphase niedergeschriebenen Titel *Mnemosyne* die Verse „Ein Zeichen sind wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir [...]“ (Z. 4 und 6). Scheinbar ganz unterschiedliche Gedichtkonzepte, das eine weitgehend

<sup>10</sup> Wenn nicht anders vermerkt, folgt die Zeilenzählung zu HF 91 der beigegebenen neuen Umschrift.

<sup>11</sup> Dass es tatsächlich eine Nymphe mit dem Namen ‚Mnemosyne‘ in der antiken Überlieferung gegeben haben soll, hat Flemming Roland-Jensen in zwei umfangreichen Abhandlungen nachzuweisen gesucht. (Vgl. vor allem: F. R.-J.: Vernünftige Gedanken über ‚Die Nymphe Mnemosyne‘. Würzburg 1998, 26-40).

optimistisch beginnend, den nahen „Brauttag“ aufrufend, das andere geradezu trostlos, deprimierend. Dass es sich bei dieser Konstellation nun nicht um ein zufälliges Nebeneinander von gegensätzlichen Konzepten handelt, zeigt, für alle nunmehr überzeugend, der Rückgriff auf den frühen Entwurf auf H 339.<sup>12</sup> Dort findet sich zwar weder die Vorstellung einer ‚Nympe‘ noch der Name der Mnemosyne, aber die Rede vom ‚schönen Brauttag‘ – „Schön ist / Der Brauttag“ (H 339, Z. 5 und 7) – erscheint hier ebenso vorgebildet wie das Aussprechen höchster Gefährdung: „furchtbar gehet / Es ungestalt“ (Z. 8 f.). Und in ähnlicher Konstellation werden sogleich in den ersten Zeilen der Niederschrift gegenübergestellt „Das Zeichen“, Z. 4) und die Feststellung „aber es haben / Zu singen“ (Z. 2 f.), und diese Konstellation findet eine genaue Entsprechung oben auf Seite HF 91 (Z. 3 und 5) – Beobachtungen, die im Gespräch zusammengetragen wurden und die eine Deutung nahelegten, dass es in dem Gesang darum geht, gegensätzliche Vorstellungen als eine Einheit in der poetischen Darstellung zu vereinigen. Und das scheint nun, so mehrere Stimmen aus dem Gesprächskreis, in dem allgemein zu konstatierenden Befund eine Bestätigung zu finden, dass es bei den sog. ‚Korrekturen‘ nicht um Ersetzungsprozeduren, sondern um Erweiterungen des Vorstellungsraums geht, nicht um Wörter und Bilder, die einander ablösen sollen, sondern um Vorstellungen, die in einer simultanen Setzung gleicherweise gelten. Die Beobachtung, dass es auf den vier analysierten Seiten der Handschrift so gut wie keine Tilgungen – in Form einer ausdrücklichen Durchstreichung von Wörtern oder ganzer Textpartien – gibt, dürfte auf das gleiche Phänomen verweisen, dass nämlich der Dichter in den meisten Fällen nicht Formulierungen ‚verbessern‘, ‚korrigieren‘ will, sondern verschiedenartige, oftmals gegensätzliche Vorstellungen nebeneinander setzt – dichterische Darstellungen, die sich nicht ausschließen, sondern zugleich gelten sollen. Steht das hinter der Aussage, die sowohl auf H 339 wie auch in HF 91 gleichlautend – doch wohl als Aufgabe der Dichter angesichts einer zu-

<sup>12</sup> Auch von H 339, S. 4 hatte ich den Teilnehmern eine neue Umschrift zur Verfügung gestellt, die jedoch in diesem Band nicht wiedergegeben werden konnte. Darum folgen in meinem Beitrag die Zeilenzählungen zu dieser Handschrift der Transkription in FHA 7, 453. Eine ausgezeichnete Farbwiedergabe der Handschrift findet sich in: [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungslste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=1999&tx\\_dlf%5Bpage%5D=4](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungslste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1999&tx_dlf%5Bpage%5D=4).

nächst aussichtslos erscheinenden Situation – herausgestellt wird: „aber es haben / Zu singen“? – eine Frage, die im Gespräch aufgegriffen wurde und weitergehende Deutungen des Gesangs eröffnete. Nicht nur ein poetologischer Grundzug der dichterischen Gestaltung Hölderlins in den Texten des Homburger Foliohefts wird somit im Befund der Handschriften fassbar, sondern zugleich ein Gestaltungsprinzip der Simultaneität, das sich weitgehend einer Wiedergabe in der Linearität des Druckes sperrt. Für jede editorische Beschäftigung mit den handschriftlichen Originalen Hölderlins bedeutet diese grundlegende Einsicht: Eine Edition darf nicht einfach auslöschen, was – ungetilgt – neben- oder übereinandersteht, kann keine einzelne Version als eigene ‚Fassung‘ gegen andere ausspielen, sondern muss Alternatives gelten lassen, muss nachvollziehbar machen, dass Hölderlin gegenseitig sich Ausschließendes zusammenzudenken, als Einheit des Unterschiedenen dichterisch fassbar zu machen suchte.<sup>13</sup>

Ich breche mit diesem kurzen Ausschnitt aus dem erfreulich ergiebigen Gesprächsverlauf meine Wiedergabe der Ergebnisse der Arbeitsgruppe ab. Es war mir darum gegangen, den Teilnehmern zu zeigen, welcher lohnender Ertrag die Beschäftigung mit den Handschriften des Homburger Folioheftes erbringt. Gegenüber den linearen Texten, die in den vorliegenden Ausgaben als ‚edierte Texte‘ geboten werden, eröffnet der Blick in das Original eine Reichhaltigkeit der Aussagen und Deutungsperspektiven, die den Textwiedergaben in den heute greifbaren Studien- und Leseausgaben kaum zu entnehmen waren. Die hohen Anforderungen, die eine sorgfältige Lektüre des Handschriftentextes vom Leser abverlangt, werden belohnt durch Einblicke in die dichterische Arbeit Hölderlins, in den Bedeutungsreichtum und in die ‚Modernität‘ seiner poetischen Verfahrensweise, die auf anderem Wege schwerlich zu erreichen sind.

<sup>13</sup> Ich gebe gern zu, dass hier meine Überlegungen, die ich in dem Turmvortrag *Hölderlins Poetik der Polyphonie. Ein Versuch, das Hymnenfragment ‚Die Nymphe. / Mnemosyne.‘ aus den Handschriften zu deuten* (in: Hölderlin: Sprache und Raum, hrsg. von Valérie Lawitschka, Tübingen 2008, 9-45) zur Diskussion gestellt hatte, mit in den Gang der gemeinsamen Diskussion eingeflossen sind, merke dennoch an, dass die Teilnehmer der Arbeitsgruppe bei der genauen Analyse der Handschriften weitgehend selbständig auf vergleichbare Einsichten gestoßen sind.

*Marta Vero, Florian Neuner, Moritz Strohschneider,  
Yuzhong Chen, Erik Schilling, Timo Stahlkopf, Jörg Robert  
und Martin Vöhler*

## Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher

Inzwischen ist das Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher im Rahmen der Jahrestagungen der Hölderlin-Gesellschaft schon gute Tradition geworden. Es fand zu Beginn der Homburger Jahresversammlung bereits zum fünften Mal statt. Wiederum standen im Sinne von Werkstattberichten aktuelle Probleme entstehender Arbeiten im Zentrum: Es wurden primär schwierige Passagen aus Hölderlins Texten zur Diskussion gestellt. Im Folgenden geben die Teilnehmer selbst ein kurzes Resümee ihrer Präsentation.

*Marta Vero<sup>1</sup>: Das Problem des Tragischen im *Hyperion*: die Frage nach der Abtrennung und der Versöhnung des Lebendigen<sup>2</sup>*

Ziel meines Beitrags für die Sektion junger Forscher war es, das Problem der ‚tragischen Stellen‘ im *Hyperion*-Roman anhand von vier Beispielen zu erörtern. Hölderlins Interesse am Tragischen entwickelt sich bekanntlich in der langen Phase der Entstehung des *Hyperion*; deshalb sollte die Untersuchung der tragischen Konzeption Hölderlins auch nicht getrennt von der Analyse dieser problematischen Stellen behandelt werden. Die Interpretation von vier Passagen des *Hyperion* erlaubt es uns, die Entstehung der wechselseitigen und exzentrischen Bewegung von gegensätzlichen Prinzipien zu erkennen und diese als den ursprünglichen Grundstock der späteren ‚tragischen‘ Konzeption Hölderlins zu lesen. Die Spannung zwischen dem Prinzip der All-Einheit und dem Endlichen, dem einzelnen

<sup>1</sup> Universität Pisa-Firenze, Forschungsprojekt zur Bestimmung des Konzepts des Tragischen in Hölderlins Philosophie und seines Verhältnisses zum deutschen Idealismus.

<sup>2</sup> Textgrundlage: *Hyperion*, MA 1, 558: 11-26; 623: 17-33; 652: 20-24; 760: 23-33.

natürlichen Phänomen, bildet meiner Meinung nach den Ausgangspunkt für die philosophische Konzeption des *Grund zum Empedokles*.

Im Roman wird die Gleichursprünglichkeit von Versöhnung und Dissonanzen, von menschlicher und natürlicher Welt behauptet. Da das Prinzip der All-Einheit nur im Divergenten wirksam ist und da die Einheit des Verschiedenen wiederum von den „Dissonanzen der Welt“ abhängt, erscheint das Lebendige als ewige Sterblichkeit und fortlaufendes Verfallen der Welt. Die Spannung zwischen der Ewigkeit des ‚Seyn‘-Prinzips und der Sterblichkeit des einzelnen Phänomens wird die spätere tragische Konzeption begründen.

In der *Vorrede* der vorletzten Fassung des Romans (MA I, 558: 11-26) wird die „exzentrische Bahn“ des menschlichen Lebens mit dem Hinweis auf den Verlust der „seelige[n] Einigkeit“ des ‚Seyns‘ beschrieben. Der Mensch versuche zwar, diese Einigkeit durch sich selbst wieder zusammenzufügen, aber dies gelinge ihm nicht: Wenn er das ‚Seyn‘ wirklich erreichen und das „*Ev και Παν* der Welt“ herstellen könnte, dann würde er seine ‚Menschlichkeit‘ selbst verlieren, weil deren Eigenart sich auf das Streben nach dem ‚Seyn‘ richtet. Diese Bewegung wird deshalb als ein fort-dauernder Weg beschrieben, dessen Ziel niemals erreicht werden könne. Die Dynamik der unendlichen Annäherung spiegelt die Bewegung, die in *Urtheil und Seyn* beschrieben ist. Das ‚Seyn‘ ist gleichermaßen unerreichbar wie auch notwendig. Von diesem Paradox geht die tragische Philosophie Hölderlins aus.

An der zweiten Stelle (MA I, 623: 17-33) wird die Lehre der zyklischen Aufeinanderfolge des Lebens in Bezug auf den Platz, den der Mensch in der Natur einnimmt, dargelegt. Hier bemerken wir eine zyklische Konzeption des Werdens, die die ganze Natur wie auch das Schicksal der Menschen bestimmt. Dabei ist das Werden mit dem menschlichen Streben nach dem ‚Seyn‘ im „*Ev και Παν*“ verbunden. Unser Streben nach der Versöhnung mit „Allem, was lebt“ wird als ein zweifelsfreies Zeichen betrachtet, dass das Gesetz des Werdens, das die Natur bestimmt, „auch für uns“ „gilt“.

Hölderlin positioniert den Menschen in der Mitte zwischen Natur und Gott. Hieraus ergibt sich der tragische Zwiespalt zwischen dem Streben nach dem Unendlichen und dem Zwang zum Endlichen, der den Menschen als ein Mangelwesen konstituiert.

Die Entdeckung dieses Zwischenzustandes findet ihren Ausdruck im

dritten der ausgewählten Zitate (MA 1, 652: 20-24). Auf Salamis, der Insel, auf der er zur Zeit lebt, bricht Hyperion die erinnernde Erzählung der Ereignisse seines Lebens ab, um an Bellarmin über seine gegenwärtige Situation zu schreiben. Er ordnet seinem Leben selbst die Dynamik von „Steigen und Sinken“, „Seeligkeit“ und „Trauer“ zu: Ihm erscheint die menschliche Welt mit der Natur stark verbunden. Hyperion wirkt aufgrund seiner Erzählung gereift, er ist nunmehr zum Dichter und Philosophen geworden, fähig, über sich selbst zu reflektieren und seiner Bestimmung zu folgen.

Dies führt schließlich zur vierten Stelle, am berühmten Ende des Romans (MA 1, 760: 23-33). Die Entdeckung der „exzentrische[n] Bahn“ des Menschen erlaubt es Hyperion, das ‚Seyn‘ als das regulative Prinzip seines Strebens zu verstehen. Dieser Schluss impliziert, dass das Ergebnis der Suche die Suche selbst ist. Der Mensch ist dazu bestimmt, auf seiner ‚Bahn‘ die exzentrischen Zustände zu erdulden und zu überschreiten.

Hyperion nimmt somit die Dialektik des Werdens wahr, nach der er sein eigenes Leiden als einen Teil dieser unendlichen Entwicklung versteht. Er postuliert daher auch die All-Einheit, die sich sowohl in der „Schönheit der Welt“ mit ihrer „ewigen Jugend“ wie auch in dem Gesetz des Verfalls alles Lebendigen und in der tragischen Bedingung des menschlichen Lebens überhaupt manifestiert. Hölderlins *Hyperion* lehrt somit die Einsicht in das grundlegende Prinzip des ‚Seyns‘ und legt so die Voraussetzungen für eine tragische Philosophie des Lebendigen, die sich im Werk anschließt.

*Florian Neuner*<sup>3</sup>: Die ‚transzendente Empfindung‘ in

Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist ...<sup>4</sup>

Die zentrale Fragestellung, die meinem Arbeitsprojekt zugrunde liegt, lautet: Inwiefern kann Dichtung eine transzendente Weltbeschreibung sein, die sich dabei allerdings von den klassischen Theorien des Transzendenten bei Kant und Fichte unterscheidet? Mit Rekurs auf die theoretischen

<sup>3</sup> Universität Tübingen, Dissertationsprojekt: Hölderlins Idee der Dichtung und Fichtes Konzept der transzendentalen Empfindung.

<sup>4</sup> Textgrundlage: MA 2, 77-100; hier insbes. MA 2, 86: 31 - 87: 32 und 94: 20 - 95: 38.

Entwürfe Hölderlins und den systematischen Ansatz Fichtes möchte ich die These begründen, dass sich in Hölderlins dichtungstheoretischem Konzept eine Verschiebung im Begriff des Transzendentalen vollzieht und durch die dichterische Perspektive des Menschen ein offenerer und essenzieller Weltbezug eröffnet.

Um die angesprochene Verschiebung nachzuweisen, greife ich zunächst auf die systematische Konzeption der Empfindung in Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) und dem *Grundriß des Eigentümlichen der Wissenschaftslehre* (1795) zurück. Darin versucht Fichte nachzuweisen, dass eine Strukturkonvergenz von Einbildungskraft und Empfindung besteht und der vormals als rein passiv aufgefassten Empfindung ein aktives Moment eignet.<sup>5</sup> Hölderlin übernimmt zentrale Gedanken davon und radikalisiert sie hinsichtlich seines Konzepts des Transzendentalen: Dichterisches Sprechen kann die Vieldeutigkeit der Welt andeutend und gestalterisch vollziehen und ist damit in anthropologischer Konsequenz dem Menschen gemäßer als die philosophischen Welterklärungsmodelle, die sich auf eine eindeutige – und damit notwendig verkürzende – Perspektive festlegen müssen.

Hölderlin möchte in der Textstelle des Homburger Aufsatzes, die ich betrachtet habe, zwei zentrale Philosopheme Fichtes kritisch weiterführen.

Das erste ist der Forschung der letzten Jahrzehnte um Henrich und seine Schüler wie kritischen Nachfolgern satzungsbekannt.<sup>6</sup> Fichtes Theorie vom Ich-Bewusstsein, das in einer *Tathandlung* bzw. *intellektualen Anschauung* fundiert ist, die Hölderlin in Jena schon ganz anders auffasste und interpretierte als Fichte und im Homburger Aufsatz verwirft.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vgl. hierfür die Struktur von Empfindung und Einbildungskraft in: Johann Gottlieb Fichte. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [= GA], Stuttgart/Bad Cannstatt 1962-2012; hier GA I 2, 359, und GA I 3, 149.

<sup>6</sup> Diese Debatte wurde angestoßen durch Beißners Veröffentlichung der so genannten Skizze *Urtheil und Seyn* 1961 in: StA IV, 216f., hierzu vgl. Dieter Henrich: Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des deutschen Idealismus. In: HJb 14, 1965-1966, 73-96; ders.: Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795), Stuttgart 1992.

<sup>7</sup> Vgl. MA 2, 95: 2-4. In *dieser* könne streng genommen kein Bewusstsein bestehen, da eine wichtige transzendente Grundvoraussetzung nicht besteht: Der Akt der Bezugnahme ist – der Definition nach – in der intellektuellen Anschauung vom Gehalt der Bezugnahme nicht unterschieden.

Was der Forschung darüber hinaus allerdings nicht aufgefallen ist, ist der Umstand, dass Hölderlin von Transzendentalität hinsichtlich einer *Empfindung* spricht. Über Inhalt und Umfang von Hölderlins spezifischem Gebrauch dieses um 1800 zentralen Terminus des ‚Transzendentalen‘ ist – meines Wissens – in der Forschung noch nicht eingehend und systematisch gesprochen worden;<sup>8</sup> auch nicht darüber, was es bedeutet, dass eine *Empfindung* – und nicht etwa eine Erkenntnis bzw., kantisch gesprochen, eine Erkenntnisart,<sup>9</sup> also: eine Erkenntnis der Erkenntnis – eben transzendental sein soll.

Diese Rede von der transzendentalen Empfindung schließt mehr oder weniger explizit an ein zweites zentrales Philosophem Fichtes zwar strukturell und funktional an, interpretiert es jedoch wiederum ganz anders als dieser. Dieses zweite Philosophem Fichtes betrifft die thetisch-synthetische Struktur und Funktion der Einbildungskraft. Meine Arbeit begründet die These, dass Hölderlin die transzendente Empfindung, die Funktion und Struktur mit der Einbildungskraft teilt, an die Stelle derselben setzen möchte, um den zentralen Unterschied dichterischen Sprechens gegenüber dem philosophischen (dem theoretisch-wissenschaftlichen) zu markieren. Die Abgrenzung ist deshalb so schwierig, weil *prima facie* die Funktion wie die Struktur von fichtescher Einbildungskraft und hölderlinscher transzendentaler Empfindung identisch ist.<sup>10</sup> Dennoch ist es Hölderlin offensichtlich darum zu tun, sich genau davon abzugrenzen; die positive Bestimmung und Bedeutung der transzendentalen Empfindung lässt sich negativ aus den Bestimmungen und Bedeutungen der genannten Theoreme bei Fichte erschließen. Der Mensch ist tätig, frei und selbstbestimmt. Das ist die Grundüberzeugung, die Hölderlin mit Fichte teilt. Insbesondere bei Hölderlin wird allerdings der Bezug auf „eine *bestimmte* wirkliche Un-

<sup>8</sup> Mir scheint, dass Hölderlin weit mehr verhandelt als bloß dichtungstheoretische Fragen im Sinne einer Bedingung der Möglichkeit des Gedichts.

<sup>9</sup> Vgl. KrV B 25.

<sup>10</sup> Brennend wird dieses Problem, wenn man die Funktion und Struktur der Einbildungskraft in der GWL § 4 studiert und in dieser versucht, die konstitutive Beziehung des Ichs auf eine ihm äußere Verschiedenheit mit der Beziehung des dichterischen Ich auf eine ihm äußere Unendlichkeit im Homburger Aufsatz Hölderlins zu vergleichen. Die Frage ist, ob Fichte in seiner Beschreibung der Beziehung des Ichs auf eine Entität jenseits des Ichs wirklich eine dem Ich äußerliche Unendlichkeit zu fassen bekommt.

endlichkeit, als außerhalb liegend“<sup>11</sup> hervorgehoben. Hölderlin erkennt an, dass der Mensch frei ist und aus sich heraus schaffen kann, aber darin vor allem auch angewiesen ist auf die äußere Unendlichkeit der Welt, verstanden als radikale Andersheit oder Fremdheit, die durch das Schaffen des Dichters empfunden und im Gedicht wirklich wird.

*Moritz Strohschneider*<sup>12</sup>: *Die Stille Gottes und das Verstummen des Sängers in Hölderlins Elegie Heimkunft. An die Verwandten*<sup>13</sup>

In der im Homburger Folioheft notierten Reinschrift der Elegie *Heimkunft* spielt, so die von mir im Rahmen des Arbeitsgesprächs präsentierte Überlegung, der Gegensatz zwischen Stille und Schweigen als zweier verschiedener Formen der Wortlosigkeit eine entscheidende Rolle bei der Konzeption der dichterischen Aufgabe.<sup>14</sup> Zunächst heißt es in der zweiten Strophe in den Versen 21-23 über den Gott, der oberhalb der Alpenberge wohnt:

*Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine  
Seelige Gott vom Spiel heiliger Stralen erfreut.  
Stille wohnt er allein und hell erscheinet sein Antlitz [...]*<sup>15</sup>

Ein wesentliches Merkmal der räumlich beschriebenen göttlichen Transzendenz ist die „Stille“. Diese stellt einen deutlichen Gegensatz zum Alpental dar, von dem die erste Strophe spricht und das durch laute akustische Eindrücke bestimmt wird (vgl. v. 3, 12, 17). Damit bleibt die Stille dem Göttlichen vorbehalten und wird geradezu zu dessen Existenzform, von der auch schon die dem Gott näheren Berggipfel geprägt sind, wie Vers 19 zeigt. Diese Wertschätzung der Stille als religiöser Kategorie be-

<sup>11</sup> MA 2, 95: 21 f.

<sup>12</sup> Universität Tübingen, Graduiertenkolleg 1662, Dissertation: Konfigurationen des Göttlichen. Friedrich Hölderlins späte Gedichte nach 1800.

<sup>13</sup> Textgrundlage: *Heimkunft an die Verwandten*, v. 19-36, v. 91-108 (MA 1, 368-371).

<sup>14</sup> Im Rahmen der späteren Eintragungen in die Handschrift wird das Nicht-Sprechen-Können und das Verstummen in v. 101 f. aufgegeben, womit die Dichotomie von Stille und Schweigen kein Thema mehr ist.

<sup>15</sup> MA 1, 368.

ruht wesentlich auf christlichen Vorstellungen. Biblisch begründet, ist sie dabei in doppelter Weise von Bedeutung: Sie ist die grundlegende Haltung des Menschen gegenüber Gott, weil Gott selbst die Stille ist.<sup>16</sup> Insbesondere in mystischen Frömmigkeitsvorstellungen kommt ihr eine zentrale Rolle zu, da die „Passivität des Menschen [...] Voraussetzung [ist] für die Einkehr Gottes in die Seele“.<sup>17</sup> Welche überragende Bedeutung dieser Gedanke gerade für den Pietismus besitzt, zeigt die landläufige Bezeichnung der Pietisten als die ‚Stillen im Lande‘. Als innere Ruhe und Gelassenheit ist die Stille aber bereits in der epikureischen und stoischen Philosophie ein wesentliches Element: Der Weise soll in jeder Lebenslage Gelassenheit (*ataraxía*) bewahren und damit einen Zustand erreichen, den Epikur mit der Stille des Meeres vergleicht.<sup>18</sup>

Diese Stille stellt als die Abwesenheit von irdischem Lärm mithin ein positives Merkmal des göttlichen Wohnbereichs dar. Ganz anders sieht es mit dem Schweigen am Schluss des Gedichts aus, von dem das dichtende Ich unmittelbar betroffen ist. In der sechsten Strophe lauten die Verse 97-102 in der reinschriftlichen Fassung:

*Wenn wir seegen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir  
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring' ich den Dank?  
Nenn' ich den Hohen dabei? Unschikliches liebet ein Gott nicht,  
Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein. 100  
Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen,  
Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurück?<sup>19</sup>*

Als Ausweg aus der Schwierigkeit, korrekte Namen für das Göttliche zu finden, sieht das Ich nur das Schweigen als *ultima ratio*. Zugleich ist es sich bewusst, dass diese Haltung dem inneren Drang, das Göttliche anzusprechen („Herzen schlagen“, v. 102), widerspricht. Markiert wird diese Problematik durch die Struktur des Satzes, dessen fragender Charakter

<sup>16</sup> Vgl.: Der Wortschatz des deutschen Pietismus, hrsg. von August Langen, Tübingen 21968, 175.

<sup>17</sup> Ebd., 172.

<sup>18</sup> Vgl. Malte Hossenfelder: Art. Ataraxia. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 146f., hier Sp. 147.

<sup>19</sup> Zitiert nach FHA Suppl. III, 307/4.

nur aus dem Satzzeichen am Ende von Vers 102 zu entnehmen ist. Mit diesem Schweigen angesichts der Gottheit schlägt das dichtende Ich eine Möglichkeit vor, das Namensproblem zu umgehen, der die Elegie in ihrem performativen Vollzug gerade nicht folgt! Vielmehr schließen sich drei weitere Distichen an, in denen mit der Musik eine Alternative für den Umgang mit dem Fehlen der richtigen Gottesnamen entwickelt wird. Diese wird als eine Möglichkeit entworfen, eine wortlose Kommunikation mit den „Himmliche[n]“ (v. 104) zu etablieren, die eine angemessenere Reaktion als das Schweigen darstellt. Dieser Rückgriff auf die Musik aber löst das Problem nur bedingt, beinhaltet doch das Saitenspiel eines Musikinstruments *per se* noch keinen Gesang. Gerade durch die Wortlosigkeit des Verstummens und der daraufhin vorgebrachten Musik am Ende der Elegie wird die Funktion des Sänger-Ichs untergraben, dessen Rolle durch das Sprechen und Singen, nicht aber das Schweigen definiert wird. Insofern ist das Stummsein eine Bedrohung für das Dichter-Ich („Sorgen“, v. 107), während die Stille das positiv beschriebene Wesen des ätherischen Gottes ist, von dem es reden muss, aber nicht reden kann.

*Yuzhong Chen*<sup>20</sup>: *Der Archipelagus als Hybridform?*<sup>21</sup>

*Der Archipelagus*, Hölderlins umfangreichstes Gedicht, ist nur schwer in eine bestimmte literarische Gattung einzuordnen. Das Gedicht enthält hymnische, epische, aber auch elegische Elemente; *Der Archipelagus* stellt also eine hybride Form dar.

In Hexametern geschrieben, hat *Der Archipelagus* offensichtlich hymnischen und epischen Charakter; er folgt darin dem homerischen Hymnos, der in der Antike als ‚Vorspiel‘ zum epischen Vortrag eingesetzt worden ist. Die erste Strophe (v. 1-8) hat die Funktion einer *invocatio*, in der das Ich den Archipelagus – mythische Personifikation der Inselwelt der Ägäis – mit drängenden Fragen anruft:

<sup>20</sup> Eberhard Karl Universität Tübingen. Dissertationsprojekt zu Hölderlins Gedicht *Der Archipelagus*.

<sup>21</sup> Textgrundlage: *Der Archipelagus* (MA 1, 295-304).

*Kehren die Kraniche wieder zu dir, und suchen zu deinen  
Ufern wieder die Schiffe den Lauf, umathmen erwünschte  
Lüfte dir die beruhigte Fluth, und sonnet der Delphin  
Aus der Tiefe gelokt, am neuen Lichte den Rücken? (v. 1-4)*

Die Verse 9 bis 287 bilden den *Argumentum*-Teil, in dem zuerst alle topographischen Züge des Archipelagus aufgezählt werden. Anschließend wird an die Geschichte des Archipelagus, also an die Hochzeit der griechischen Kultur und vor allem an die Zeit der Perserkriege, erinnert, und schließlich wird die dürftige Gegenwart des Archipelagus geschildert. Der *Preces*-Teil beginnt erst mit Vers 288, wenn das Ich den Archipelagus bittend anspricht:

*Aber du, unsterblich, wenn auch der Griechengesang schon  
Dich nicht feiert, wie sonst, aus deinen Woogen, o Meergott!  
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Wassern  
Furchtlosrege der Geist, dem Schwimmer gleich, in der Starcken  
Frischem Glücke sich üb' und die Göttersprache das Wechseln  
Und das Werden versteh' und wenn die reißende Zeit mir  
Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Noth und das Irrsaal  
Unter Sterblichen mir mein sterblich Leben erschüttert,  
Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken. (v. 288-296)*

Der Rahmen des Gedichts ist hymnisch; hierbei bilden die Verse 62 bis 199 einen epischen Binnenteil, der mit dem Imperativ „Sage“ beginnt und sich an den Archipelagus richtet, um den trauernden Gott (v. 64) zur Inspiration für die folgende (epische) Partie zu gewinnen:

*Sage, wo ist Athen? ist über den Urnen der Meister  
Deine Stadt, die geliebteste dir, an den heiligen Ufern,  
Trauernder Gott! dir ganz in Asche zusammengesunken,  
Oder ist noch ein Zeichen von ihr, daß etwa der Schiffer,  
Wenn er vorüberkommt, sie nenn' und ihrer gedenke? (v. 62-66)*

Dieser epische Teil unterscheidet sich von dem der homerischen Hymnen dadurch, dass diese kein wiederholtes Proömion kennen. Als epische Elemente sind ferner auch vier homerische Gleichnisse im Gedicht vorhanden (v. 91-94; v. 117-119; v. 139-144; v. 166-167), die hier aus zeitlichen

Gründen nicht diskutiert werden können. Zudem lassen sich elegische Züge im *Archipelagus* finden, wenn man von der Schillerschen Definition der Elegie ausgeht: „Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. [...] Das erste [...] giebt die Elegie in engerer [...] Bedeutung.“<sup>22</sup> Die verlorene Natur ist hier das antike Griechenland und das unerreichte Ideal kann sich das Ich nur als Vision vorstellen:

*Aber länger nicht mehr! schon hör' ich ferne des Festtags  
Chorgesang auf grünem Gebirg' und das Echo der Haine,* (v. 257-258)

Damit sind hymnische, epische und elegische Partien des Gedichts kurssorisch vorgestellt worden. Das Problem ist aber, dass es für Hölderlin selbst keine reinen, sondern ausschließlich gemischte Formen gibt. Er meint selbst: „im tragischen liegt die Vollendung des epischen, im lyrischen die Vollendung des tragischen, im epischen die Vollendung des lyrischen. Denn wenn schon die Vollendung von allen ein vermischter Ausdruck von allen ist, so ist doch eine der drei Seiten in jedem die hervorstechendste.“<sup>23</sup> Das Lyrische, Epische und Tragische sind für Hölderlin keine Gattungsbegriffe, sondern elementare ‚Naturformen‘ (im Sinne Goethes), aus denen sich ein literarisches Werk zusammensetzt. Aus unterschiedlichen Proportionen und Mischungen zwischen den drei Elementen ergeben sich unterschiedliche literarische Gattungen. So kann Hölderlin ohne Weiteres unter lyrischer Dichtung etwa Liebeslyrik, Elegie, Ode und Hymnus, unter epischer Dichtung etwa heroisches Epos und Idylle und unter tragischer Dichtung etwa hohe Tragödie oder einfach Schauspiel verstehen.<sup>24</sup> Von daher bleiben Formen, Voraussetzungen und Funktionen der Gattungsmischung im *Archipelagus* neu zu bedenken.

<sup>22</sup> Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, hrsg. von Klaus. L. Bergahn, Stuttgart 2002, 47.

<sup>23</sup> MA 2, 110.

<sup>24</sup> Klaus Petersen: Hölderlins Theorie der dichterischen Gattungen, Diss. Tübingen 1968, 82 ff., 97 ff., 122 ff.

Erik Schilling<sup>25</sup>: Hölderlins *Der Rhein*. Zur  
Poetologie der *Schlussstrophen*<sup>26</sup>

*Der Rhein* setzt mit einer multiplen Grenzsituation<sup>27</sup> ein. Das Geschehen ereignet sich erstens an der Schwelle zum Wald, zweitens an der Quelle des Rheins und drittens zwischen Himmel und Erde. Dieser Grenzort ist Voraussetzung für die Tätigkeit des Dichters: Hier kann er „ohne Vermuthen / Ein Schiksaal“ (v. 10f.) vernehmen. Wie der *poeta vates* ein aus der Masse der Menschen heraus- und zur Schau des Göttlichen emporgehobener Mensch ist, ist der „Halbgott[ ]“ (v. 31) Rhein spiegelbildlich ein den Menschen angenäherter Gott: durch seine Wurzeln bei „Mutter Erd“ (v. 25) einerseits und dem „Donnerer“ (v. 26) Zeus andererseits.<sup>28</sup> *Der Rhein* gestaltet also die Begegnung eines menschlich-göttlichen und eines göttlich-menschlichen Wesens in einem Raum zwischen Himmel und Erde.<sup>29</sup> Schon hier zeichnet sich ab, was das Brautfest später vollendet: Menschliche und göttliche Welt sind nicht strikt getrennt, sondern in Interaktion gezeichnet. Gestaltet werden kann diese Interaktion im Gedicht.

Auf der Basis dieser Beobachtung sollen im Folgenden die Schlussstrophen neu in den Blick genommen werden. Gerade die Widmung an Isaak von Sinclair ist kontrovers diskutiert worden: Bernhard Böschenstein zufolge weist die Schlussstrophe eine „Vieldeutigkeit [...] aus kompositori-

<sup>25</sup> LMU München und University of Oxford, Habilitationsprojekt: Liminale Lyrik. Hymnische Dichtung in freien Rhythmen.

<sup>26</sup> Textgrundlage: *Der Rhein* (MA 1, 342-348).

<sup>27</sup> Schon Bernhard Böschenstein: Hölderlins Rheinymne, Zürich/Freiburg i.Br. <sup>2</sup>1968 (<sup>1</sup>1959), 23, nennt die Pforte einen „Ort des Übergangs“. Antje Johanning: Erinnerungsflüsse. Gedächtnis und Erinnerung in Friedrich Hölderlins Hymnen ‚Der Rhein‘ und ‚Andenken‘. In: Schriftgedächtnis – Schriftkulturen, hrsg. von Vittoria Borsò u.a., Stuttgart/Weimar 2002, 15-38; 18, spricht von einem „Grenzraum [...], an dem Dunkel und Licht sich treffen, der zwischen den Polen des erdnahen Waldes und dem Himmel vermittelt“. Vgl. auch Antje Johanning: Zeiträume der Erinnerung. Anmerkungen zu Hölderlins Rheinymne. In: Wessen Strom? Ansichten vom Rhein, hrsg. von Leopold Decloedt und Peter Delvaux, Amsterdam/New York 2001, 49-74; 51.

<sup>28</sup> Thomas E. Ryan: Hölderlin's Silence, New York u.a. 1988, 275, spricht von „commonality between river and man (= poet) as consisting not least in the mystery of their existential position between divine and earthly realms“.

<sup>29</sup> Gegen eine rein graduelle Skalierung zwischen Menschlichem und Göttlichem wendet sich Paul de Man: Hölderlins Rousseaubild. In: HJb 15, 1967-1968, 180-208; 193 f.

schen Gründen“ auf.<sup>30</sup> Johannes Mahr vergleicht die 15. Strophe mit der 13., indem er die Extreme, die in dieser durch das Brautfest ausgeglichen sind, in jener als von Sinclair zusammengeführt sieht.<sup>31</sup> Jochen Schmidt zufolge ist Sinclair wie Sokrates in der Lage, einen „philosophischen Zustand“ mit vollkommener Unabhängigkeit von den zeitlichen Umständen zu erreichen.<sup>32</sup> Ulrich Gaier schließlich deutet die Apostrophe an Sinclair als Absage Hölderlins an den Freund, sich an revolutionären Umstürzen zu beteiligen.<sup>33</sup> Ich möchte demgegenüber im Folgenden ein poetologisches Verständnis vorschlagen.

In den letzten drei Strophen des *Rheins* treten drei Instanzen auf, denen die eingangs skizzierte Grenzbeschreibung scheinbar ebenfalls möglich ist: in der 13. Strophe zunächst die Liebenden, die den Ausgleich der Gegensätze erreicht haben, in der 14. Strophe sodann der Philosoph – der ‚weise‘ Sokrates –, der in der Lage ist, den Augenblick des Festes über seine zeitlichen Grenzen hinaus auszudehnen, in der 15. Strophe schließlich Sinclair als Mensch der Tat, der die Grenzen von Tag und Nacht ebenso auslotet wie diejenigen von Ordnung und Chaos. Die drei Grenzfiguren sind zudem untereinander verbunden, etwa durch die Liebe, die auch Sokrates’ Rede im *Symposion* bestimmt, oder das Aufheben der Zeitlichkeit, das für alle drei Instanzen einschlägig ist. Sokrates und Sinclair sind darüber hinaus als Figuren besonderer Erkenntnisfähigkeit gezeichnet.<sup>34</sup>

Nichtsdestoweniger ist keine der drei hier aufgerufenen Instanzen zu einer so umfänglichen Erkenntnis prädestiniert wie der Dichter in den ersten Strophen. Es wird somit dieselbe Differenz eröffnet, die u. a. auch *Andenken* und *Hyperion* entwerfen: Auf der einen Seite steht der Dichter als Instanz auf der Grenze. Er befindet sich in allen drei Fällen an der Quelle: Für den *Rhein* wurde dies oben gezeigt. In *Andenken* heißt es *ex*

<sup>30</sup> Böschenstein, Hölderlins Rheinymne (Anm. 27), 133.

<sup>31</sup> Johannes Mahr: *Mythos und Politik in Hölderlins Rheinymne*, München 1972, 105.

<sup>32</sup> Er vermöge, unabhängig von der geschichtlichen Situation den „harmonischen Allzusammenhang des Lebens wahrzunehmen“ (KA 1, 874).

<sup>33</sup> Vgl. Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen 1993, 422 f.

<sup>34</sup> Johanning, *Zeiträume* (Anm. 27), 73, versteht Sinclair als „Überwinder“, „dem die Möglichkeit des fortwährenden Erkennens des Göttlichen zugesprochen wird.“ Er führe damit die Position zwischen Menschlichem und Göttlichem fort. Der Dichter, der Rhein, Rousseau und Sinclair seien an Orten des Übergangs situiert (Johanning, *Gedächtnis* [Anm. 27], 19).

*negativo*: „Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn“ (MA 1, 473-475, v. 38 f.). In *Hyperion* mündet der Vergleich der Dichtung mit der Philosophie in das Fazit: „Und so läuft am End’ auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnißvollen Quelle der Dichtung zusammen“ (MA 1, 685). Auf der anderen Seite stehen die Liebenden und der Tatmensch, im *Hyperion* und im *Rhein* zusätzlich ergänzt um den Philosophen. Im *Hyperion* entsprechen den drei Instanzen zudem die zentralen Figuren: Adamas ist der philosophische Lehrer, Alabanda der Held, Diotima die Liebende. Alle drei werden im Laufe der Handlung vom Dichter getrennt.

Versteht man die drei Schlusstrophen des *Rheins* somit als Aufrufen der drei Instanzen der Liebenden, des Philosophen und des Tatmenschen, die alle drei zusammen dem Dichter der Eingangstrophen gegenübergestellt werden, ist die Widmung an Sinclair kein Zufall – etwa durch den Tod Heineses bedingt, dem die Hymne ursprünglich gewidmet war –, sondern durch die Konzeption der letzten Triade mit den drei aufgerufenen Instanzen bedingte Notwendigkeit. Die ursprüngliche Fassung bringt die Zuspitzung auf den Helden nicht zum Ausdruck, sie lässt sich mit Heine als Adressaten schwer erreichen. Erst Sinclair ergänzt die Aspekte des Liebenden und des Philosophischen um den dritten der Tat.

Die Position des Dichters ist demgegenüber die einsame an der Quelle, nicht diejenige des Helden in der geschichtlichen Zeit oder der Liebenden in der Zweisamkeit. Nur zum Dichter-Sein gehört die multiple Grenzposition, die *Der Rhein* in den ersten Strophen entwirft und in der letzten Triade mit ebenfalls exzeptionellen Instanzen vergleicht, die von der Grenzposition jedoch weniger stark betroffen sind. Insgesamt spannt der *Rhein* somit eine Polarität auf zwischen dem Dichter einerseits und drei anderen (in Teilen) liminalen Instanzen andererseits.

Timo Stahlkopf<sup>35</sup>: *Konzepte und Legitimationsstrategien von Nation und Vaterland. Hölderlins Hymne Germanien*<sup>36</sup>

Wenn Hölderlin in einem im Homburger Folioheft enthaltenen Bruchstück schreibt, „Mein ist / Die Rede vom Vaterland. / Das neide / Mir keiner“<sup>37</sup>, so scheint dies nicht allein einen exklusiven Anspruch des Dichters zu behaupten, Aussagen über einen geografischen Ort oder ein abstrakt politisches Konzept zu treffen. Vielmehr scheint es sich bei Hölderlins Begriff des ‚Vaterlandes‘ um eine spezifisch eigene Vorstellung zu handeln, die sich sicherlich aus der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution und ihren Folgen, aber natürlich auch mit der um 1800 unter den deutschsprachigen aufgeklärten Eliten virulent geführten Debatte über Nation und Nationalstaatlichkeit speist. Und dennoch scheint es dem Dichter-Ich des Fragments bei seiner exklusiv beanspruchten Rede vom Vaterland um die Etablierung eines spezifisch eigenen Kultur- bzw. Zivilisationskonzepts zu gehen, das sich geradezu prototypisch in der 1801 – wohl unter dem Eindruck des Friedens von Lunéville – entstandenen Hymne *Germanien*<sup>38</sup> niederschlägt.

Jener – im Gedicht bereits verwirklichte – utopische Zivilisationsentwurf einer aufgeklärten und friedliebenden Inklusionsgemeinschaft speist und legitimiert sich dabei aus einer vielfältigen Gemengelage, bei der es nicht ausreicht, auf Hölderlins Mythensynkretismus<sup>39</sup> als quasi-religiösen Legitimationsversuch des als Germania personifizierten Vaterlandes zu verweisen, noch ausschließlich auf die chronotopische Legitimation im Sinne der *translatio*-Idee hinzuweisen, die sinnbildlich durch den Flug des Adlers von Asien über Griechenland, schließlich die Alpen überwindend nach Schwaben als der Heimat des Dichter-Ichs vollzogen wird.

Wesentlich für die Konzeption des Vaterlands erscheint zunächst der

<sup>35</sup> Universität Tübingen, Graduiertenkolleg 1662, Dissertationsprojekt: Religiöses Wissen und Naturwissenschaft im Werk Friedrich Gottlieb Klopstocks.

<sup>36</sup> Textgrundlage: *Germanien*, v. 1-16, v. 33-48, v. 49-64 und v. 65-80 (MA 1, 404-407).

<sup>37</sup> *Heidnisches ...* (StA II, 337, Pläne und Bruchstücke 71).

<sup>38</sup> *Germanien* (StA II, 149-152). In der Folge zitiere ich die Hymne aus der StA unter Angabe des Verses im Fließtext.

<sup>39</sup> Hierzu grundlegend Jochen Schmidt: Zur Funktion synkretistischer Mythologie in Hölderlins Dichtung ‚Der Einzige‘ (Erste Fassung). In: HJb 25, 1986-1987, 176-212.

konkrete Standpunkt des Ichs dieses Textes. So bilden Sprechinstanz und Heimatraum bereits in der ersten Strophe eine Synthese, dergestalt, dass das Herz des Ichs dieses Gedichts gemeinsam mit den „heimatlichen Wasser[n]“ (v. 4) den defizitären Zustand beklagt, den die Abwesenheit der einstigen – im antiken Griechenland verwirklichten – Omnipräsenz des Göttlichen bedingt. Als Folie für dieses Tableau einer zu beklagenden Welt, die sich gerade durch die Absenz des Göttlichen auszeichnet, können dabei Schillers *Götter Griechenlandes* herangezogen werden.

Wie das Ich, so liegt auch das heimatliche Land in Erwartung einer Peripetie da. Dass diese dabei keine Umkehr, kein Zurück zur Antike darstellen kann, wird in der Folge deutlich; versagt sich doch das Ich die Anrufung alter, ja vergangener Götter und spricht: „Und rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn / Zu euch, Vergangene! die zu lieb mir sind“ (v. 12 f.). In der Folge verlieren die Repräsentationsformen des Göttlichen in der Gegenwart des Gedichts auch ihre gesellschaftliche und gemeinschaftsstiftende – man könnte auch sagen: sozialintegrative – Relevanz: Priester, Tempel, Bild und Sitte versinken in der Bedeutungslosigkeit. Was aber bleibt, stiften auch hier die Dichter. Ist es doch allein die Sage, die wie von „Grabesflammen“ (v. 24) als ein „goldner Rauch“ (v. 25) zumindest noch den Zweifelnden, jenen aufgeklärten Eliten, zu denen das Ich des Gedichts sich ebenfalls zählt, allein noch um das Haupt dämmert. Die Erinnerung an ein vermeintlich im antiken Griechenland verwirklichtes Ideal wird damit durch Erzählung, wird durch Dichtung tradiert. Und dennoch: „rückwärts soll die Seele mir nicht fliehn“ (v. 12). Es scheint somit an der Zeit, ein neues Inklusionskonzept, ein moderneres, zu etablieren. Der Zeitenwende angemessen und als Produkt der Aufklärung kann es nur die nationalstaatliche Idee sein. Dabei kann es sich, ganz im Sinne des Topos von der deutschen Sprach- und KulturNation, nur um ein subjektivistisch-liberales Gründungskonzept<sup>40</sup> handeln, das die Zustimmung des Einzelnen erfordert und damit geradezu idealtypisch das Ziel der Aufklärung als Bedingung hat: den mündigen Bürger.<sup>41</sup> Die Zustimmung zu einer sol-

<sup>40</sup> Im Gegensatz zu einem objektivistisch-radikalen Nationsbildungskonzept erfordert Hölderlins Ideal die freie Willensbekundung zur Nation. Vgl. zu Begriff und Konzept: Nation – Nationalität – Nationalismus, hrsg. von Christian Jansen und Henning Borggräfe, Frankfurt 2007, insbesondere 11-13.

<sup>41</sup> Vgl. Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Mo-

chen nationalstaatlichen Gemeinschaftsform, die, mit Benedict Anderson gesprochen, natürlich nur eine ‚imagined community‘ sein kann,<sup>42</sup> konstituiert sich folglich über die Kommunikation in derselben Sprache, die, befördert durch den radikalen Anstieg der Druckerzeugnisse, einen geistigen Raum schafft, der die Basis für eine durch Sprache nach außen sich abgrenzende Nation schafft. In *Versöhnender der du nimmergeglaubt ...* heißt es: „Seit ein Gespräch wir sind / Und hören können voneinander“<sup>43</sup>. Auch in *Germanien* ist es die Sprache, die, direkt empfangen vom göttlichen Boten, allererst die Möglichkeit einer zivilisatorischen Entwicklung schafft, die zwar in erster Instanz göttlich indiziert ist, sich dann aber aus eigener Kraft fortentwickelt. So wird die Figur der Germania erst in Folge dieser Entwicklung – beim zweiten Empfang des göttlichen Boten – auserwählt, „Allliebend und ein schweres Glück“ (v. 63) zu tragen. Nimmt man nun an, diese Entwicklung prädestiniere die ‚Deutschen‘, die hier in der Figur der Germania personifiziert sind, bzw. das ‚Vaterland‘, stellt sich die Frage, aus welchen Quellen es sich speist und wie es sich legitimiert. Welche Legitimationsstrategien des ‚Vaterlands‘ Hölderlin also in seiner Hymne miteinander verwebt und wie diese zu einer friedliebenden europäischen Sendung offenbar auch berechtigen sollen – gibt Germania doch Rat „rings / Den Königen und den Völkern“ (v. 111 f.).

Bei meiner Interpretation stellt mich der Text im Wesentlichen vor das Problem des Raums. Dabei frage ich mich, welche Funktion der konkret verifizierbare Heimatraum als Standpunkt des Ichs für das abstrakte Gebilde ‚Vaterland‘ innehat, ob er also als bloße Abstraktionsfläche für das politische Gebilde dient, ob und wie diese Räume interferieren und wie sie konnotiert werden und aus welchen Gründen die heimatliche Natur trotz beklagter Götterferne derart polytheistisch belebt zu sein scheint, dass sie gemeinsam mit dem Ich des Gedichts die Omnipräsenz des Göttlichen beklagen kann. Die religiöse Aufladung des Heimatraums, für die das Ich dieses Textes spricht, scheint wichtiger Bestandteil für die Legitimation der übergeordneten sozialen Gemeinschaftsform zu sein, die im Gedicht bereits verwirklicht ist. Die Summe der Legitimationskonzepte ergibt das,

natsschrift 1784, H. 12, 481-494; 481.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu die umfassende Studie: Benedict Anderson: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London 1991.

<sup>43</sup> StA II, 136 f.; 137, v. 50 f.

was der Dichter als Vaterland verstanden wissen will und für das er allein beansprucht, die Rede zu führen. Diese hier in Kürze zusammengefassten Überlegungen stehen am Beginn einer Auseinandersetzung mit Gesellschafts- und Nationskonzepten Hölderlins, die insbesondere den ‚Gesang‘ als (inter-)mediale Sonderform der Dichtung und als performatives und sozialintegratives Moment von Hölderlins lyrischen Vaterlandsentwürfen in den Blick nehmen will.

## *Frieder von Ammon*

### Melodrama ohne Musik

Versuch, Hölderlins *Hero* zu verstehen

Bei Hölderlin kann man immer noch Entdeckungen machen. Zum Beispiel in dem Gedicht *Hero*, das während seiner Zeit als Zögling der Klosterschule Maulbronn entstand, genauer: im Jahr 1788, also in seinem letzten Jahr dort; Hölderlin war damals 18 Jahre alt. Er hat es dann in die Sammelhandschrift seiner Maulbronner Gedichte aufgenommen, in das sogenannte Marbacher Quartheft, das er anfertigte, kurz bevor er in das Tübinger Stift wechselte, als Zusammenfassung und Abschluss seines bisherigen Werks. Publiziert wurde *Hero* jedoch erst 1885.<sup>1</sup> Dem Anschein nach hat sich – abgesehen von den Editoren – bislang noch niemand eingehender mit diesem Gedicht beschäftigt. Doch es lohnt sich, ihm Aufmerksamkeit zu schenken, denn es ist ein bemerkenswertes Gedicht, und dies in mehrfacher Hinsicht. Zudem gewährt es Einblicke in eine interessante Konstellation, in der der junge Hölderlin sich Ende der 1780er Jahre bewegte, eine Konstellation, die von der Forschung bisher nicht gesehen wurde. Sie zu rekonstruieren soll im Folgenden versucht werden.

I.

Wie der Titel andeutet, wird in *Hero* der bekannte antike Mythos von Hero und Leander gestaltet, der zuvor etwa von Vergil (in den *Georgica*) und von Ovid (in den *Heroides*) behandelt worden war, am ausführlichsten aber in der Spätantike, in dem Epyllion Τὰ κατ' Ἡρώ καὶ Λέανδρον von Musaios. In der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts kann man diesem Mythos aber ebenfalls begegnen, und zwar schon lange

<sup>1</sup> Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA I, 51-54; vgl. dazu den Kommentar (ebd., 365-367).

vor Schillers Ballade aus dem Jahr 1801; ein Beispiel ist Hölty's Romanze *Leander und Hero*,<sup>2</sup> die der junge Hölderlin wohl kannte. Seine wichtigste Quelle waren jedoch Ovids *Heroides*, genauer: das Briefpaar 18/19, das aus einem Briefwechsel zwischen Leander und Hero besteht. Den Brief Leanders an Hero hat Hölderlin ein Jahrzehnt später auszugsweise übersetzt, was unter anderem wohl biographisch motiviert war; die Identifikation mit Leander lag nach der Trennung von Susette Gontard nahe.<sup>3</sup> Von solchen Erfahrungen war der Maulbronner Klosterschüler noch weit entfernt; offensichtlich zog ihn dieser Mythos aber schon damals an.

Um die Besonderheiten von Hölderlins Gestaltung des Hero und Leander-Mythos herausarbeiten zu können, sei zunächst seine zentrale Quelle zitiert, also Heros Brief an Leander, und zwar der Beginn:

Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem  
 ut possim missam rebus habere, veni!  
 longa mora est nobis omnis, quae gaudia differt.  
 da veniam fassae; non patienter amo!  
 urimur igne pari, sed sum tibi viribus inpar:  
 fortius ingenium suspicor esse viris.  
 ut corpus, teneris ita mens infirma puellis –  
 deficiam, parvi temporis adde moram!<sup>4</sup>

Auch wenn dies nur ein kurzer Auszug war, kann man die Grundzüge von Ovids Gestaltung des Mythos hier schon erkennen: Er nutzt die Form der Epistel, um den Mythos aus einer überraschenden Perspektive darzustellen, und er unterzieht ihn dabei einer modern anmutenden Psychologisierung. Seine Sprache ist dabei von großer Eleganz und Prägnanz; am deut-

<sup>2</sup> Ludwig Christoph Heinrich Hölty. Gesammelte Werke und Briefe. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Walter Hettche, Göttingen 2008, 12-14.

<sup>3</sup> StA V, 327-330.

<sup>4</sup> Ovid: *Heroides*. Briefe der Heroinnen. Lateinisch / Deutsch, übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Stuttgart 2000, 230. Übersetzt lautet die Passage: „Damit ich den Gruß, den du mir in Worten geschickt hast, in Wirklichkeit genießen kann, komm! Jedes Verweilen, das unsere Freuden aufschiebt, wird mir lang. Vergib mir mein Geständnis; ich bin ungeduldig in der Liebe! Wir sind entflammt vom gleichen Feuer, aber ich bin nicht so stark wie du: Ich glaube, dass die Männer eine stärkere Natur besitzen. Wie der Körper, so ist auch die Seele der zarten Mädchen schwach – warte nur ein bisschen länger, und ich sterbe!“ (ebd., 231).

lichsten vielleicht in dem Satz „non patienter amo!“, der geradezu darauf angelegt ist, zum geflügelten Wort zu werden.<sup>5</sup>

Auch wenn er seiner Quelle bis in einzelne Wendungen hinein folgt,<sup>6</sup> ist der junge Hölderlin nun aber völlig anders mit diesem Mythos umgegangen. Um einen ersten Eindruck davon zu vermitteln, seien hier die ersten beiden der insgesamt zwölf Strophen seines Gedichts zitiert:

*Lange schlummern ruhig all' die Meinen  
Stille atmet durch die Mitternacht;  
Auf dann! Hero! auf und laß das Weinen!  
Dank euch, Götter! Heros Muth erwacht.  
Fort ans Meer! ans Meer! es schäume die Welle,  
Brause der Sturm mir immer ins Angesicht!  
Fort ans Meer! ohn' ihn ist alles Hölle –  
Liebe ängstet mich arme – Sturm und Welle nicht.*

*Ruhig will ich da hinüberlauschen  
Wo sein Hütgen über Felsen hängt,  
Rufen will ichs in der Wooge Rauschen,  
Wie sein Zaudern seine Hero kränkt.  
Ha! da wird er sich mutig von seinem Gestade  
Stürzen, Posidaons Kraft ihm Liebe verleihn,  
Lieb' ihn leiten des Meeres furchtbare Pfade,  
Götter! wie wird – wie wird uns wieder sein?<sup>7</sup>*

Wie Ovids Text ist also auch der Hölderlins ein Rollengedicht, beide Male ist Hero die Sprecherin bzw. – bei Ovid – die Schreiberin. Davon abgesehen überwiegen aber die Unterschiede: Zum einen hat Hölderlin eben nicht die Form der Epistel gewählt, sondern die eines Monologs. Damit ist auch eine andere Ausgangssituation verbunden: Während bei Ovid die Liebenden einander Briefe schreiben, weil sie sich aufgrund des stürmischen Wetters schon seit einer Woche nicht mehr treffen konnten, geht es bei Hölderlin um die spätere, viel dramatischere Situation von Leanders Tod. Heros Monolog beginnt nachts vor einem geplanten Treffen, im wei-

<sup>5</sup> Zu den *Heroides* siehe Niklas Holzberg: Ovid. Dichter und Werk, München 1997, 79-99.

<sup>6</sup> Dazu siehe den Kommentar StA I, 367.

<sup>7</sup> Ebd., 51.

teren Verlauf des Monologs begibt sie sich dann an das Meeresufer, von wo aus sie beobachtet, wie Leander den Hellespont zu durchschwimmen versucht, aber im Sturm ertrinkt. Sie muss also seinen Tod mit ansehen, schließlich wird ihr sogar seine Leiche regelrecht vor die Füße gespült. Hölderlin hat somit eine Situation gewählt, die ihm eine zugespitzte und drastische Gestaltung des Mythos ermöglichte. Vor Drastik schreckte er auch in stilistischer Hinsicht nicht zurück. An der Passage, in der Hero den Leichnam Heros findet, wird dies besonders deutlich:

*Aber Grauen des Orkus! Sterbegewimmer!  
Grauen des Orkus! dort dem Felsen zu!  
Wie? – so kenn ich diese Todentrümmer!  
Wehe! wehe also siegstest du? –  
Aber weg! ihr höllische Schrekengesichte!  
Täuschende Furien! weg! er ist es nicht!  
So zerschmettern nicht der Götter Gerichte –  
(sie hält ihre Leuchte über den Todten hin)  
Aber dieses Lächeln auf dem Todengesicht –*

*Kenst dus? Hero! kenst dus? – Nimmer, nimmer  
Spricht das tode Lächeln Liebe dir – [...]*<sup>8</sup>

Hier finden sich zahlreiche Elemente, die typisch für die Lyrik des Sturm und Drang sind: ein hoch emotionales, exaltiert-expressives Sprechen, das immer wieder von Exklamationen und Parenthesen unterbrochen wird, auffallend viele, teilweise stark gegenmetrische Rhythmisierungen, insgesamt ein anti-rhetorischer Gestus, der allerdings mit einem beträchtlichen Aufwand an rhetorischen Mitteln (von den bereits genannten über Geminatio und Epanalepsis bis hin zu Homoioprophoron und rhetorischer Frage) generiert wird. Bemerkenswert ist – neben der großen Zahl der Ausrufezeichen – das Wort „Todentrümmer“ als eine äußerst anschauliche Metapher für die von Wellen und Felsen zerschmetterte Leiche Leanders; wie es scheint, handelt sich dabei um einen Neologismus, zumindest ist dieses Wort weder im *Adelung* noch im *Grimm* verzeichnet.

Den Höhepunkt des Gedichts bildet aber die Schlussstrophe, in der die

<sup>8</sup> Ebd., 53.

ver zweifelte Hero sich zum Selbstmord entschließt. Um deutlich zu machen, wie stark Hölderlin an dieser Stelle von seiner Quelle abweicht, sei zum Vergleich der Schluss Ovids zitiert:

si tibi non parcis, dilectae parce puellae,  
 quae numquam nisi te sospite sospes ero!  
 spes tamen est fractis vicinae pacis in undis;  
 tu placidas toto pectore finde vias!  
 interea nanti, quoniam freta pervia non sunt,  
 leniat invisas littera missa moras.<sup>9</sup>

Ovid geht es hier also vor allem um den Effekt, der durch den Wissensvorsprung der Leser entsteht, die, anders als die Figuren, ja wissen, wie die Geschichte ausgehen wird, die also wissen, dass Leander bei seinem nächsten Versuch, den „Wasserweg im Brustschwimmerstil“ zu „durchschneiden“, ertrinken wird.

Und nun der Schluss von Hölderlins Gedicht, wo Hero gerade den Entschluss gefasst hat, sich umzubringen:

*Wenig kurze schrökende Sekunden –  
 Und du sinkst an deines Jünglings Brust,  
 Und du hast ihn auf ewig wiedergefunden  
 Ewig umlächelt von hoher Elisiumslust – –  
 (Pause)  
 Ha! ich habe gesiegt! an des Orkus Pforte  
 Anzuklopfen – nein! ich bin nicht zu schwach!  
 Hero! Hero! rief er, Götterworte!  
 Stärkt mich! stärkt durchs dunkle mich! ich folge nach.<sup>10</sup>*

Wie unschwer zu erkennen, ist dies ein völlig anderer, nämlich viel theatralischerer Schlusseffekt, der entsprechend auch in einem völlig anderen,

<sup>9</sup> Ovid, *Heroides* (Anm. 4), 244. In Übersetzung: „Wenn du auch dich nicht schonst, dann schone wenigstens dein geliebtes Mädchen, das niemals gerettet sein will, wenn du es nicht bist. Es besteht dennoch Hoffnung auf eine bald friedliche See, wenn die Kraft der Wellen gebrochen ist; dann durchschneide den Wasserweg im Brustschwimmerstil! Inzwischen mögen dem verhinderten Schwimmer, da ja das Meer noch unpassierbar ist, meine Zeilen, die ich dir sende, das verhasste Warten versüßen“ (ebd., 245).

<sup>10</sup> StA I, 54.

pathetisch-deklamatorischen Stil gehalten ist. (Nebenbei bemerkt: „Elisi-  
umslust“ scheint ein weiterer Neologismus zu sein; zumindest war auch  
hierfür bisher kein zweiter Beleg auffindbar.)

Weitere Unterschiede zu Ovid zeigen sich im Hinblick auf die Metrik:  
Während die Epistel Ovids in elegischen Distichen verfasst ist, liegt Höl-  
derlins *Hero* eine achtzeilige Strophenform zugrunde, die konstituiert wird  
durch sieben trochäische Fünfheber und einen abschließenden Sechsheber,  
doppelten Kreuzreim und alternierende Kadenz. Im Korpus der ‚Tübinger  
Hymnen‘ wird dies (abgesehen von dem sechshebigen Schlussvers) die  
wichtigste Strophenform sein; in *Hero* (und in einem anderen Maulbron-  
ner Gedicht) hat Hölderlin sie zum ersten Mal erprobt. Übernommen hat  
er diese Form – so ist zu vermuten – von Schiller, der sie (allerdings ohne  
den sechshebigen Strophenschluss) in seinem Gedicht *Die Kindsmörderin*  
verwendet, das wenige Jahre zuvor in der *Anthologie auf das Jahr 1782*  
erschieden war; dieses Gedicht ist ebenfalls ein Rollengedicht, das einer  
Frau in den Mund gelegt ist, und zwar ebenfalls einer Frau in einer Ex-  
tremisituation, nämlich auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung. Auch aus die-  
sem Gedicht sei hier ein Ausschnitt zitiert:

Horch – die Glocken weinen dumpf zusammen,  
Und der Zeiger hat vollbracht den Lauf,  
Nun, so sey's denn! – Nun, in Gottes Namen!  
Grabgefährten brecht zum Richtplatz auf.  
Nimm o Welt die letzten Abschiedsküße,  
Diese Thränen nimm o Welt noch hin.  
Deine Gifte – o sie schmeckten süße! –  
Wir sind quitt, du Herzvergifterin.<sup>11</sup>

Neben den formalen und thematischen sind auch die stilistischen Über-  
einstimmungen mit Hölderlins Gedicht überdeutlich. Es ist somit sehr  
wahrscheinlich, dass Hölderlin sich in *Hero* – wie später noch so oft – mit  
Schiller misst und versucht, ihn zu überbieten, so wie Schiller mit der  
*Kindsmörderin* seinerseits versucht hatte, ein Gedicht seines Konkurren-

<sup>11</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Liese-  
lotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hrsg. von Norbert Oellers, Bd. 1,  
Weimar 1943, 66.

ten Gotthold Friedrich Stäudlin zu überbieten:<sup>12</sup> *Seltha, die Kindermörderin*, ebenfalls ein Frauen-Monolog, der im (von Schiller verrissenen) *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782* erschienen war:

Ha! wie getroffen steh' ich hier!  
 Wie ist das Mark, die Seele mir  
 Von bangem Schaur durchflossen!  
 Ach weh! es ist dein Blut, mein Kind!  
 Das hier an diesem Felsen rinnt!  
 Ach weh! ich hab's vergossen!

Vergossen, Mutter! Kindesblut!  
 Fühl's ganz, wie lastend auf dir ruht  
 Der Fluch vom Sündenrächer!  
 Nimm, armes Weib! nimm aus der Hand  
 Der Rache, die von Gott gesandt,  
 Den giftgefüllten Becher!<sup>13</sup>

Offensichtlich hat man es hier also mit einem poetischen Wettstreit zwischen drei so jungen wie ambitionierten schwäbischen Lyrikern zu tun, die interessanterweise alle drei versuchen, sich in Frauen im emotionalen Ausnahmezustand hineinzudenken. Wem dabei der Lorbeer zuzuerkennen ist, darüber kann man geteilter Meinung sein. Bezeichnend ist jedoch, dass Hölderlin bei diesem Wettstreit als einziger auf einen antiken Mythos zurückgegriffen hat; und dies ist nicht der einzige Aspekt, bei dem er einen eigenen Weg gegangen ist.

Damit zu der entscheidenden Besonderheit von Hölderlins Gedicht, das es von den Prätexten Ovids, Stäudlins, Schillers sowie von allen Gedichten abhebt, die er selbst bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben hatte: Der Text weist Bühnenanweisungen auf. Zwei davon wurden bereits zitiert. Doch es gibt weitere: Nachdem Hero von zu Hause aufgebrochen ist, heißt es etwa „(sie komt ans Meer)“.<sup>14</sup> Nachdem sie Leander in den Fluten erblickt hat,

<sup>12</sup> Zu diesem Gedicht siehe Matthias Luserke-Jaqui: [Art.] Die Kindsmörderin (1782). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes, Sonderausgabe, Stuttgart/Weimar 2011, 255 f.

<sup>13</sup> Gotthold Friedrich Stäudlin: *Seltha, die Kindermörderin*. In: *Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782*, 43-46; 43.

<sup>14</sup> StA I, 51.

ruft sie „(freudig)“ aus: „Ha! er soll mich suchen – da will ich lauschen / Hinter diesem Felsen“. Danach ruft sie „(leise)“ aus: „Götter! wie schön!“ Nachdem sie den Leichnam als Leander erkannt hat, heißt es: „(sie weint heftig)“.<sup>15</sup> Am Ungewöhnlichsten aber ist sicherlich die bereits zitierte Bühnenanweisung, die in die letzte Strophe eingeschoben ist, bevor Hero sich zum Selbstmord entschließt: „(Pause)“ steht dort. Doch was soll man sich unter einem Gedicht mit Pause vorstellen? Nicht weniger ungewöhnlich ist die Tatsache, dass das Gedicht auch ein Requisit verlangt: nämlich die „Leuchte“, die Hero „über den Todten“ hält.

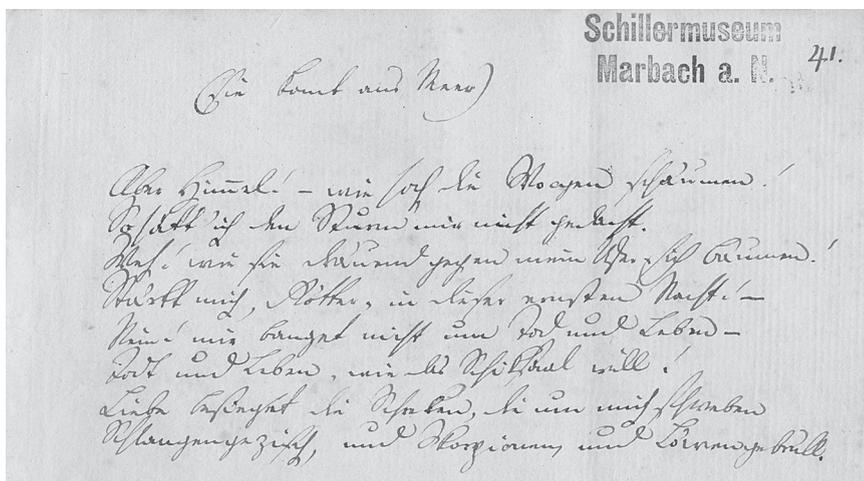


Abbildung 1: Strophe 3 mit der Bühnenanweisung „(sie kommt ans Meer)“

Das bedeutet aber doch, dass Hölderlin dieses Gedicht offenbar auch für eine szenische Darbietung konzipiert hat, für eine Aufführung, wemöglich in einem Theater. Diesem Befund entspricht auch, dass die Bühnenanweisungen nach dem Vorbild von Bühnenanweisungen in dramatischen Texten der Zeit gestaltet sind, dass sie also – grammatikalisch – im

<sup>15</sup> Ebd., 53.

Präsens gehalten und – typographisch – in Klammern gesetzt sind.<sup>16</sup> In Hölderlins Handschrift ist dies gut zu erkennen.<sup>17</sup>

Auch die seltsame Pause wird in der Handschrift deutlich hervorgehoben:

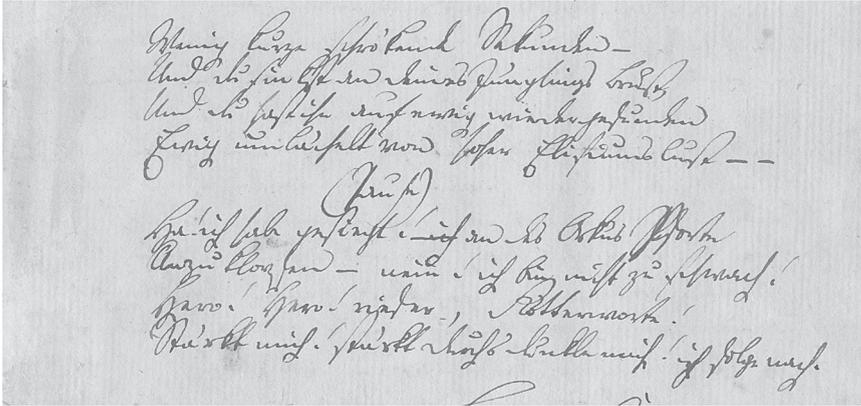


Abbildung 2: Strophe 12 mit der Bühnanweisung „(Pause)“

Die Tatsache, dass man hier ein Gedicht mit Bühnanweisungen vor sich hat bzw., anders formuliert: ein Gedicht mit Haupt- und Nebentext, ein Gedicht also, das zumindest auch für eine szenische Darbietung (mit Requisiten) konzipiert war, diese Tatsache nun ist im höchsten Maße erklärungsbedürftig. Wie soll man dies einordnen?

Zuerst ist festzuhalten, dass man es dabei mit einer Gattungsmischung zu tun hat, und zwar einer sehr seltenen: Der Text des 18-jährigen Hölderlin ist ein Gattungshybrid aus Gedicht und Drama und als solches ein singulärer Fall in dessen Gesamtwerk.<sup>18</sup> Aber auch sonst stellt eine solche

<sup>16</sup> Dazu siehe Anke Detken: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009.

<sup>17</sup> Abbildungen jeweils der ganzen Seite in: Friedrich Hölderlin: Die Maulbronner Gedichte 1786-1788. Faksimile des ‚Marbacher Quartheftes‘, hrsg. von Werner Volke, Marbach a.N. 1977, 41, 45.

<sup>18</sup> In einem Gedicht aus Hölderlins Tübinger Zeit – *Die Bücher der Zeiten* – taucht zwar die Anweisung „Pause“ wieder auf, sogar zweimal (StA I, 71 f.); in diesem Gedicht gibt

Gattungsmischung die Ausnahme dar. Eines der wenigen anderen Beispiele aus dem 18. Jahrhundert sind die ein Jahrzehnt später entstandenen *Xenien* Goethes und Schillers, ein satirischer Epigrammzyklus, der mit einer quasi-dramatischen Szene beginnt und endet und den Schiller entsprechend als eine „Komödie in Epigrammen“<sup>19</sup> bezeichnet hat. In diesem Fall ist die Gattungsmischung als eine gezielte Provokation aufzufassen: Durch den offensichtlichen Verstoß gegen die klassizistische Doktrin der Gattungsreinheit wurde den Lesern der *Xenien* signalisiert, dass sie es dabei mit einem dezidiert unklassischen Text zu tun hatten, in dem andere, auch in weiteren Punkten von den epigrammatischen und dramatischen Gattungsnormen abweichende Regeln galten.<sup>20</sup>

Dass es dem jungen Hölderlin nicht um eine Provokation dieser Art gegangen sein kann, liegt jedoch auf der Hand; der Hero und Leander-Mythos ist alles andere als ein satirischer Stoff, außerdem stand Hölderlin der Satire schon damals fern. Wie aber ist die merkwürdige Gattungsmischung in seinem Text dann zu erklären?

Die Antwort, die hier auf diese Frage gegeben werden soll, ist die folgende: Hölderlin hat mit *Hero* ein Gedicht verfasst, das zugleich etwas anderes ist, nämlich ein Melodrama, also eine damals aktuelle Gattung des Musiktheaters. Er hat in seinem Text demnach zwei durchaus heterogene Gattungen miteinander vermischt und damit einen individuellen und innovativen Beitrag sowohl zu der Gattung Gedicht als auch zu der Gattung Melodrama geleistet. Dies ist bemerkenswert genug, nicht nur, weil es – wiederum: abgesehen von den Editoren – in der Forschung bislang weitgehend unbeachtet geblieben ist.<sup>21</sup> Der Zusammenhang mit dem Melodrama

es aber keine weiteren Bühnenanweisungen, und auch Requisiten werden nicht verlangt. Dieser Fall ist also anders gelagert; nachzugehen wäre ihm aber dennoch.

<sup>19</sup> An Goethe, 31. Januar 1796. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Emil Staiger, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1987, 190.

<sup>20</sup> Dazu siehe Frieder von Ammon: Ungastliche Gaben. Die ‚Xenien‘ Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart, Tübingen 2005, 72-122.

<sup>21</sup> Die Stuttgarter Ausgabe charakterisiert *Hero* als „melodramatisch bewegt[]“ (StA I, 366), die Frankfurter Ausgabe spricht von einer „freie[n], melodramatische[n] Adaptation der ‚Heroiden‘ XVIII/XIX“ und einem „Melodram“ (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier FHA I, 363); beide gehen darauf aber nicht näher ein. Silke Müller und Susanne Weiss nennen *Hero* im Kontext der Gattung Monodrama (dieser Begriff wurde im 18. Jahrhundert oft synonym mit Melodrama

ist darüber hinaus aber auch deshalb interessant, weil im Melodrama mit Dichtung und Musik ebenfalls zwei heterogene Gattungen so individuell wie innovativ miteinander gemischt werden. Im folgenden Abschnitt wird dies näher ausgeführt, bevor in einem dritten Abschnitt dann wieder auf Hölderlin zurückzukommen ist.

## 2.

Das Melodrama ist einer der seltenen Fälle, in denen eine Gattung nicht über einen längeren Zeitraum hinweg entstanden ist, sondern gezielt erfunden wurde, und zwar von Rousseau.<sup>22</sup> Im Jahr 1762 schrieb er das Libretto für eine „scène lyrique“ mit dem Titel *Pygmalion*, die dann von dem französischen Komponisten Horace Coignet vertont und 1770 in Lyon mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. Zu der Musik hat Rousseau selbst nur zwei kleine Stücke beigesteuert, doch das Libretto und vor allem die Konzeption des Ganzen stammten von ihm. Diese Konzeption steht in einem Zusammenhang mit Rousseaus These, die französische Sprache eigne sich nicht für den Gesang, und auch mit seiner Theorie des Rezitativs, nach der sich die rezitativische Vortragsweise so weit wie möglich dem Sprechen annähern müsse. Bei dem Versuch, diese Theorie in die Praxis umzusetzen, war Rousseau auf die Idee gekommen, das Libretto einmal nicht – wie in der Oper – singen, sondern es sprechen zu lassen, wobei das Sprechen von Instrumentalmusik begleitet werden sollte. Seine Konzeption bestand also darin, Dichtung und Musik auf eine neuartige Weise miteinander zu ver-

verwendet), aber ebenfalls ohne diesem Zusammenhang weiter nachzugehen (Silke Müller und Susanne Weiss: Studienbuch neuere deutsche Literaturwissenschaft: 1720-1848, Würzburg 1998, 117).

<sup>22</sup> Zum Folgenden vgl. Wolfgang Schimpf: [Art.] Melodrama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von Harald Fricke u. a., Bd. 2. Berlin/New York 2000, 558-562, Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, 2 Bde, Tübingen 1998, Bd. 1, 293-353, Monika Schwarz-Danuser: [Art.] Melodram. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2., neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 67-99, sowie Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1988.

binden, und zwar als Alternative zur Oper, die für ihn wie für viele andere Theoretiker der Zeit eine ästhetisch problematische Gattung war. Gerade die Tatsache, dass in der Oper gesungen wird, verstieß gegen die Natürlichkeitspostulate der aufklärerischen Dramentheorie und wurde daher teilweise vehement bekämpft, zumal in Deutschland. Berühmt geworden ist in diesem Kontext das – einen Topos des europäischen Operndiskurses variierende – Verdikt Johann Christoph Gottscheds, wonach die Figuren in der Oper „nach Noten“ „lachen und weinen, husten und schnupfen“. Und weiter: „Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweifelung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben.“<sup>23</sup>

Derartige Debatten vor Augen, versteht man besser, warum Rousseaus experimentelle Gattungsmischung in Deutschland auf ein weit größeres Interesse stoßen konnte als in Frankreich: Während seine Anregung dort von nur wenigen aufgegriffen wurde, kam es hierzulande zu einer regelrechten „[m]elodramatische[n] Mode“,<sup>24</sup> die länger als ein Jahrzehnt die Bühnen und die Diskussionen beherrschte und zu der Komponisten wie – um vorerst nur drei Namen zu nennen – Christian Cannabich, Christian Gottlob Neefe (der Lehrer Beethovens) und Johann Friedrich Reichardt, vor allem aber auch Dichter wie – um wiederum nur drei Namen anzuführen – Goethe, Ramler und Wezel zum Teil hoch ambitionierte Beiträge leisteten. Zugespitzt formuliert: In Deutschland wurde aus Rousseaus experimenteller Gattungsmischung eine neue Mischgattung.

Das zeigt sich unter anderem an der Aufführungsgeschichte seines *Pygmalion*, der bereits zwei Jahre nach seiner Uraufführung in Lyon in Wien gespielt wurde, in deutscher Übersetzung und mit neuer (leider verschollener) Musik von Franz Aspelmayr, dem Nachfolger Glucks als Ballettkomponist des deutschen Theaters. Diese Inszenierung muss erfolgreich gewesen sein, denn *Pygmalion* hielt sich nicht nur auf dem Wiener Spielplan, sondern wurde kurz darauf auch in Graz und Prag gespielt. Als für die weitere Geschichte des Melodramas in Deutschland zentral erwies sich die Inszenierung des *Pygmalion* durch die „Seylersche Schauspieler-

<sup>23</sup> Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, unveränd. photomechanischer Nachdruck der 4., verm. Aufl. Leipzig 1751, 5., unveränd. Aufl. Darmstadt 1962, 740.

<sup>24</sup> Schimpf, *Lyrisches Theater* (Anm. 22), 32.

Gesellschaft“ in Weimar: Dort wurde das Stück wiederum in deutscher Übersetzung gegeben, die (leider ebenfalls verlorene) Musik stammte von Anton Schweitzer, dem Kapellmeister der Seylerschen Truppe. Diese Inszenierung stieß auf eine außergewöhnlich große Resonanz, und so entstand das Interesse an einem deutschen Pendant zu *Pygmalion*. Dieses Interesse wurde bald befriedigt: Das Libretto des ersten deutschen Melodramas schrieb der Dramatiker Johann Christian Brandes (ein Freund Lessings), die Musik der Gothaer Kapellmeister Georg Anton Benda. Uraufgeführt wurde das Stück – *Ariadne auf Naxos* – am 27. Januar 1775 im Gothaer Schlosstheater, wobei die Ehefrau des Librettisten die Titelrolle übernahm; diese Aufführung gilt zu Recht als „die Geburtsstunde des deutschen Melodramas“. <sup>25</sup>

In *Ariadne auf Naxos* treten mit Theseus und Ariadne nur zwei Figuren auf; beiden ist jeweils ein Auftritt gewidmet. Im ersten, kurzen Auftritt ringt Theseus mit sich, ob er die noch schlafende Ariadne wirklich verlassen soll, verschwindet dann aber auf sein Schiff. Zu Beginn des wesentlich umfangreicheren zweiten Auftritts erwacht Ariadne – unstreitig ist sie die Hauptfigur des Stückes – und muss feststellen, dass sie sich nunmehr alleine auf der Insel befindet. Nachdem sie zunächst nicht wahrhaben will, von Theseus verlassen worden zu sein, verzweifelt sie, als sie sein Schiff am Horizont verschwinden sieht. Schließlich klettert sie auf einen hohen Felsen, wo sie die Götter um Gnade anfleht und von wo aus sie, von einem Blitz erschreckt, in das vom Sturm zerwühlte Meer und damit in den Tod stürzt. Exemplarisch zitiert sei hier der Schluss:

(*Sie steigt den Felsen hinauf.*) Ach! Oeffnet sich der Himmel? –  
Schrecklich! Schrecklich! –  
(*kniend*) Barmherz'ge Götter! Gnade! Gnade! –  
[...]  
Wohin? Wohin entflieh ich? –  
Hier ist der Tod! –  
Neben mir – unter mir – über mir Tod! –  
Von allen Seiten bedroht, von allen Mächten bestürmt! Wer rettet mich? Weh mir! –  
[...]

<sup>25</sup> Ebd., 17.

*(Hier fährt Ariadne unter einem schwachen Getöse der Musik fort.)* Meine Kräfte – der Sturm – unwiderstehlich! Götter! – Vergebens! – Vergebens! – Hülfe! – Hülfe! – Theseus! – Götter! Theseus! – Ach! *(Ein Blitz fährt auf sie zu; sie erschrickt, und stürzt vom Felsen ins Meer.)*<sup>26</sup>

Anhand dieses Stückes, dem „Prototyp dessen, was man in den folgenden Jahren in Deutschland unter einem Melodrama verstand“,<sup>27</sup> hat Monika Schwarz-Danuser die wichtigsten dramaturgischen Prinzipien der Gattung beschrieben:

Statt durch eine in Musik gesetzte Versdichtung wird die Ebene der Dichtung durch einen deklamierten Prosamonolog konstituiert. In ihm bringt die Protagonistin ihre Empfindungen in raschem Wechsel, einem brüskten Hin und Her zwischen Angst und Hoffnung, Verzweiflung und Auflehnung bis zur katastrophischen Zuspitzung zum Ausdruck. Die Ebene der Musik wird demgegenüber markiert durch eine klanglich und dramaturgisch spezifizierte Instrumentalmusik, die der dramatischen Kurve des Melodrams eine nur der Macht der Tonkunst verfügbare Vertiefung verschafft. Die Dramaturgie der plötzlichen Affektwechsel der Protagonistin entsprechend wird die Musik nicht zu einem Kontinuum der Form gestaltet; teils im Wechselspiel mit der Deklamation, teils sie simultan stützend bildet sie vielmehr einen intermittierenden Verlauf aus, dessen Kompositionsverfahren von dem in der Oper entwickelten obligaten Rezitativ zehren.<sup>28</sup>

Ohne Zweifel ist dies dramaturgisch effektiv, und man kann verstehen, dass die Zeitgenossen begeistert waren. Einer, der besonders begeistert war, war Mozart. In einem Brief an seinen Vater aus Mannheim, wo er 1778 Aufführungen von Melodramen durch die Seylersche Truppe erlebt hatte, schrieb er:

– ich weis nicht, habe ich ihnen, wie ich das erstemahl hier war, etwas von dieser art stücke geschrieben? – ich habe damals hier ein solch stück 2 mahl mit den grösten vergnügen auführen gesehen! – in der that – mich hat noch niemals etwas so surprenirt! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect

<sup>26</sup> [Johann Christian Brandes:] *Ariadne auf Naxos*. Ein Duodrama mit Musik, [Gotha] 1779, 16.

<sup>27</sup> Schimpf, *Lyrisches Theater* (Anm. 22), 26.

<sup>28</sup> Schwarz-Danuser, *Melodram* (Anm. 22), Sp. 70.

machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirckung thut; – was ich gesehen war Medea von *Benda* – er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft – fürtreflich [...] <sup>29</sup>

Höchstes Lob also aus dem Mund des größten lebenden Komponisten. Man wünschte sich, Mozart hätte selbst ein Melodrama komponiert. Tatsächlich hat er gemeinsam mit dem Librettisten Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen-Hornberg auch ein entsprechendes Projekt verfolgt. Leider ist nichts daraus geworden. Bekannt ist nur den Titel: *Semiramis*. Immerhin gibt es melodramatische Passagen in Mozarts Singspiel-Fragment *Zaide* und in seiner Schauspielmusik zu *Thamos, König in Ägypten*. Sie lassen ahnen, was dabei hätte herauskommen können, wenn Mozart ein vollständiges Melodrama komponiert hätte.

3·

Wenn man von hier aus nun zu Hölderlins *Hero* zurückkehrt, werden die Übereinstimmungen dieses Textes mit dem prototypischen melodramatischen Libretto von Brandes überdeutlich: Wie dieser mit *Ariadne auf Naxos* hat Hölderlin mit *Hero* einen Frauen-Monolog geschrieben; beide Monologe sind einer Frau in einer durch den Verlust des Geliebten bewirkten emotionalen Grenzsituation in den Mund gelegt; in beiden Monologen lässt sich ein „rasche[r] Wechsel“ der Empfindungen, ein „brüske[s] Hin und Her“ beobachten; die Stoffe stammen jeweils aus dem antiken Mythos; in beiden Texten stürmt das Meer, und wie Ariadne wird auch Hero am Ende den Tod finden. Überdies sind die Bühnenanweisungen in beiden Texten nach demselben Muster gestaltet.

Alles spricht somit dafür, dass Hölderlin mit *Hero* in der Tat nicht nur ein Gedicht, sondern auch ein Melodrama geschrieben hat. Seine Beweggründe dafür zu erklären, fällt nicht schwer: Als er den Text schrieb, hatte das Melodrama den Höhepunkt seiner Popularität gerade erst über-

<sup>29</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: Briefe, ausgewählt und hrsg. von Stefan Kunze, Stuttgart 2005, 160f.

schritten. „In den Jahren bis 1785 [fand] man Melodramen auf nahezu allen deutschsprachigen Bühnen mit einer verblüffenden Aufführungsbreite (vom Hoftheater bis zur Scheune)“.<sup>30</sup> Und, wie gesagt, haben einige namhafte deutsche Dichter damals ebenfalls Melodramen geschrieben, darunter Goethe. Dazu kommt, dass die Gattung von Rousseau erfunden worden war, also von einer für den jungen Hölderlin wichtigen Vorbildfigur.

Vor diesem Hintergrund wäre es demnach durchaus nachvollziehbar, wenn der junge, poetisch ambitionierte Klosterschüler auch einen Beitrag zu dieser Gattung hätte leisten wollen.<sup>31</sup> Des Weiteren gibt es Zusammenhänge auf persönlicher Ebene: Wie Hölderlins Briefe aus Maulbronn erkennen lassen, war er ein großer Bewunderer des Komponisten Johann Rudolf Zumsteeg, des – wie man ihn nannte – ‚schwäbischen Mozart‘, der gemeinsam mit Schiller die Hohe Karlsschule in Stuttgart besucht und dort die Lieder aus dessen *Räubern* vertont hatte.<sup>32</sup> Aus Hölderlins Maulbronner Briefen geht hervor, dass er damals versucht hat, an die Noten von Zumsteegs Liedern, die unter dem Titel *Gesänge aus dem Schauspiel die Räuber von Friderich Schiller* 1782 in Mannheim erschienen waren, zu gelangen, um sie auf dem Klavier spielen zu können.<sup>33</sup> Wie aus dem Lebenslauf Christian Jakob Zahns, eines Zeitgenossen, der ebenfalls eine württembergische Klosterschule absolvierte, hervorgeht, kursierte in Württemberg damals auch eine Vertonung von Schillers *Kindsmörderin* unter dem Namen Zumsteegs (in Wahrheit stammte sie aber von Zahn).<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Schimpf, Melodrama (Anm. 22), 560 f.

<sup>31</sup> Die Frankfurter Ausgabe erwägt, ob *Hero* für die Feierlichkeiten zum 60. Geburtstag Herzog Carls geschrieben und in diesem Rahmen möglicherweise sogar zur Aufführung gelangt sein könnte (FHA 1, 363). Ich halte dies aber für unwahrscheinlich, weil der Text sich für eine solche Festlichkeit wenig eignet; auch dass Hölderlin in der Rolle der Hero aufgetreten sein könnte, ist schwer vorstellbar. Auszuschließen ist es freilich nicht.

<sup>32</sup> Zu Zumsteeg siehe Jörg Martin: [Art.] Zumsteeg, Johann Rudolph. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Anm. 22), Personenteil 17, Sp. 1585–1588.

<sup>33</sup> An Immanuel Nast schrieb Hölderlin Anfang 1787: „Ich wünschte ich könnte Dir die Musik über Brutus und Cäsar jezt schiken, aber wenn man was von den Stutgarder HE. *Academiciens* will, gehts gar mit Schnekeuil, so gut auch immer ihr Wille ist. Zu Schillers Ehre will ichs auch auf dem Clavier lernen, so hart es gehen wird mit meinem Geklemper. Ach! wie manchmal hab ich ihm schon in Gedanken die Hand gedrückt, wenn er so seine Amalia von ihrem Carl schwärmen läßt. –!“ (StA VI, 6).

<sup>34</sup> Dazu siehe: ‚Eigener Lebenslauf / des Christian Jakob Zahn, geb. 12. September 1765, gest. 8. Juli 1830‘. Transkription von Michael Franz. In: ... so hat mir / Das Kloster et-

Es ist also durchaus möglich, dass auch Hölderlin diese Vertonung kannte und sie für eine Komposition Zumsteegs hielt; möglicherweise war dies auch ein weiterer Grund, warum er sich für dieses Gedicht besonders interessierte.

Zumsteeg nun hat sich – wenig überraschend – auch an der melodramatischen Mode beteiligt: Im Jahr 1777 komponierte er – auf der Grundlage des Klopstock-Gedichts – *Frühlingsfeier*, und ein Jahrzehnt später dann – auf ein Libretto Johann Ludwig Hubers – *Tamira*. Dieses Stück wurde 1788 in Stuttgart uraufgeführt,<sup>35</sup> in demselben Jahr also, in dem Hölderlin *Hero* schrieb. Es ist zwar nicht vorstellbar, dass es einem Maulbronner Klosterschüler damals gestattet worden sein könnte, eine Theateraufführung in Stuttgart zu besuchen, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Hölderlin als Anhänger Zumsteegs von dessen neuem Stück erfahren hat und sich davon zu einem eigenen Melodrama anregen ließ. Dafür spricht auch, dass der Librettist der *Tamira*, der erwähnte Johann Ludwig Huber, ebenfalls die Klosterschule in Maulbronn besucht hatte.<sup>36</sup>

Allem Anschein nach hat Hölderlin in seinem poetischen Wettstreit mit Schiller und Stäudlin also versucht, seine Konkurrenten zu übertrumpfen, indem er nicht ‚nur‘, wie sie, einen Frauen-Monolog in Gedichtform schrieb, sondern zugleich ein Melodrama. Und eine solche Überschreitung der Gattungsgrenzen des Gedichts hin zu einer musiktheatralischen Modegattung war ja in der Tat ein kühnes poetisches Experiment.

Nimmt man *Hero* aber nun nicht nur, wie dies bisher geschehen ist, aus der Perspektive der Gattung Gedicht wahr, sondern auch aus der des Melodramas, wird ein bedeutender Unterschied zwischen diesem Text und den melodramatischen Libretti der Zeit erkennbar: Anders als *Hero* sind diese nicht in Versen geschrieben, schon gar nicht in Strophen, sondern in Prosa; wie bereits deutlich wurde, ist die Prosaform konstitutiv für die Gattung. Hölderlin ist mit seinem Text also in einem entscheidenden

was genüzet‘. Hölderlins und Schellings Schulbildung in der Nürtinger Lateinschule und den württembergischen Klosterschulen, hrsg. von Michael Franz und Wilhelm G. Jacobs, (Schriften der Hölderlin-Gesellschaft 23/1) Tübingen 2004, 244-255; 251.

<sup>35</sup> Vgl. Schimpf, *Lyrisches Theater* (Anm. 22), 233.

<sup>36</sup> Zu Huber siehe Julei M. Habisreutinger: [Art.] Huber, Johann Ludwig. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2., vollständig überarb. Aufl. hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Bd. 5, Berlin 2009, 610.

Punkt von der Gattungsnorm abgewichen. Zudem hat er offenbar keinerlei Anstrengungen unternommen, *Hero* vertonen zu lassen oder dies selbst zu tun, was bei seiner großen musikalischen Begabung nicht ausgeschlossen gewesen wäre.<sup>37</sup> Auffälligerweise fehlen in seinen Bühnenanweisungen auch jegliche Hinweise auf die Musik, wie es für die Libretti anderer Melodramen typisch ist.

Wie ist dies zu erklären? Mit der Ahnungslosigkeit eines von der Welt abgeschnittenen Klosterschülers, der von der musiktheatralischen Praxis seiner Zeit keine genauen Vorstellungen hatte? Abgesehen dafür, dass die Vorstellung von der kulturellen Isolation der württembergischen Klosterschüler längst widerlegt ist,<sup>38</sup> spricht auch sonst einiges dafür, dass Hölderlin im Gegenteil ganz bewusst die Versform für seinen Text gewählt und ebenso bewusst auf eine Vertonung verzichtet hat.

Um seine Motive dafür nachvollziehen zu können, muss man sich die ästhetischen Debatten vor Augen führen, die damals um das Melodrama geführt wurden. Zunächst war, wie angedeutet, die Begeisterung einhellig. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf den prominenten Musikpublizisten (und späteren Begründer der Musikwissenschaft) Johann Nikolaus Forkel verwiesen. Forkel sprach sich im Jahr 1779 für das Melodrama als eine – in seinen Worten – „ganz neue und eigene Gattung von theatralischer Musik“ aus.<sup>39</sup> Sein zentrales Argument für das Melodrama war das im Vergleich zur Oper andersartige Verhältnis von Dichtung und Musik. Während in der Oper die Musik „die Rolle eines Anführers“ spielte, „zu dessen Absichten sich die übrigen Künste vereinigen“, werde im Melodrama die Dichtung nicht „so zum Vortheil der Musik gebraucht“, „sondern beyde Künste gehen freundschaftlich mit einander, jede ihrer eigenen Natur gemäß, einem und ebendemselben Ziel entgegen.“ Demnach zeichnet sich die Gattung Melodrama also durch die paritätische Mischung von Dichtung und Musik aus. „Wenn hier“ – so Forkel weiter – „die Rede oder Poesie eine Empfindung zu erregen sucht, so thut sie es ganz allein; und nur dann, wenn sie Ruhepunkte macht, oder in vorzüglich starken

<sup>37</sup> Dazu siehe Hans Joachim Kreutzer: Tönende Ordnung der Welt. Über die Musik in Hölderlins Lyrik. In: Ders.: Obertöne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste, Würzburg 1994, 67-102; 71-81.

<sup>38</sup> Dazu siehe Franz / Jacobs (Hrsg.): ... so hat mir / Das Kloster etwas genüzet' (Anm. 34).

<sup>39</sup> Johann Nicolaus Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek, Bd. 3. Gotha 1779, 250.

Affekt ausbricht, kömmt ihr die Musik als eine Freundinn zu Hülfe, um sie entweder zu unterstützen, oder den Affekt während der Ruhepunkte zu unterhalten, und zum weitem Ausbruche vorzubereiten.“<sup>40</sup> Man kann hier deutlich erkennen, dass das Melodrama damals wirklich wie eine Lösung all der Probleme erschienen sein muss, die die Oper der Ästhetik stellte.

Doch bei einer derart ungetrübten Sicht auf die Gattung ist es nicht geblieben. Bald wurden auch gewichtige Einwände gegen sie erhoben. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei der Hallenser Philosoph Johann August Eberhard ein, der in seiner Abhandlung *Ueber das Melodrama* bezeichnenderweise gerade dem Mischcharakter der Gattung mit Skepsis begegnete: „Wird diese unmusikalische Deklamation sich mit der Musik der Instrumente vergesellschaften, wird sie sich so innig mit ihr verschmelzen können, daß sie mit ihr einen einfachen ungetheilten Eindruck auf die Empfindung macht?“<sup>41</sup> Natürlich war dies eine rhetorische Frage, und Eberhard begründete seine Vorbehalte gegen das Melodrama mit einer „Mißhelligkeit der Sinnlichkeit und Schönheit“, die diese Gattung „ästhetisch unmöglich“ mache.<sup>42</sup> Sein Fazit lautet: „Ein lyrisches Drama, das die Wirkung haben soll, welche man von ihm erwarten kann, läßt sich aus solchen Bestandtheilen eben so wenig zusammensetzen, als eine Figur aus zwei geraden Linien.“<sup>43</sup> Dies war der Versuch einer Verabschiedung des Melodramas aus dem Gattungskanon; und wirklich sind die Kritikpunkte Eberhards nie mehr aus der Diskussion verschwunden.

Und damit – ein letztes Mal – zurück zu Hölderlin. Denn Hölderlin kannte Eberhards Abhandlung. Dies geht aus einem Brief hervor, den er am 10. Juli 1788 von Magenua erhielt. Magenua kommentiert in diesem Brief Hölderlins neueste Gedichte, darunter auch *Hero*. Nachdem er seine Kritikpunkte geäußert hat (ohne dabei auf das Melodrama einzugehen), schreibt er: „Ich schließe mit dem auch auf Ihre *Sele* anwendbaren Saze Eberhards in sr. Abhandl. vom Melodram p. 12.“<sup>44</sup> Wenn aber Magenua in einem Brief an Hölderlin Eberhards Abhandlung zitiert und sogar eine

<sup>40</sup> Ebd., 252.

<sup>41</sup> Johann August Eberhard: *Ueber das Melodrama*. In: Ders.: *Neue vermischte Schriften*, Halle 1788, 1-22; 6.

<sup>42</sup> Ebd., 22.

<sup>43</sup> Ebd., 22.

<sup>44</sup> StA VII 1, 6.

Seitenangabe mitliefert, dann kann man davon ausgehen, dass auch Hölderlin diese Schrift damals vorlag oder wenigstens zugänglich war; Magenau zumindest scheint davon ausgegangen zu sein. In jedem Fall passt der Satz, den Magenau aus Eberhards Abhandlung zitiert, genau in den Zusammenhang, um den es hier geht: „Es ist vergebens den Mangel an poetischem Rhythmus durch die innere Kraft des Gedichts, durch die Kühnheit der Bilder u der Übergänge ersetzen zu wollen, je stärker die innere Poësie ist, desto mehr wird der Mangel der äussern gefühlt.“<sup>45</sup> Um zu verstehen, was damit gemeint ist, muss man nachlesen, aus welchem Kontext dieser Satz stammt: Eberhard führt in der entsprechenden Passage aus, warum man bei „lyrische[n] Gedicht[en]“ – gemeint sind Libretti – auf Metrik und Rhythmik keinesfalls verzichten könne. Denn:

Das lyrische Gedicht, das seinem Wesen nach, durchgängig ein Ausfluß einer herrschenden Leidenschaft ist, muß also diese Leidenschaft ganz in seiner Bewegung abdrucken; es muß also einen regelmäßigen Gang haben, den es nur durch Rhythmus und Sylbenmaaß erhalten kann, und der ein treuer Ausdruck der Art und des Grades der herrschenden Leidenschaft ist. Der ungelehrteste Geschmack fühlt sich daher beleidigt, wo er diese Harmonie zwischen der Gedankenfolge der Empfindung und dem Schritte der Worte vermißt. Er fühlt eben sowol etwas Widerwärtiges in dem ungebundenen Gedichte, oder dem künstlichen Ungeheuer, welches *La Mothe* in die französische und vor etwa dreißig Jahren einige Verehrer der Youngischen Muse unter dem Namen der poetischen Prosa, in die deutsche Dichtkunst haben einführen wollen [...].<sup>46</sup>

Vor diesem Hintergrund liegt die Vermutung nahe, dass Hölderlin exakt aus diesen von Eberhard angeführten Gründen kein für eine Vertonung bestimmtes Melodramen-Libretto in Prosa geschrieben und damit einen konventionellen Beitrag zu dieser „ästhetisch unmöglich[en]“ Mischgattung geleistet, sondern dass er ganz gezielt ein Melodrama ohne Musik geschrieben hat, einen Monolog also, der ohne die Begleitung von Instrumentalmusik auskommen und nur gesprochen werden sollte. Damit war die „Mißhelligkeit“, von der Eberhard gesprochen hatte, umgangen. Doch Hölderlin – und das ist entscheidend – hat es nicht bei der Vermeidung

<sup>45</sup> Ebd., 6f.

<sup>46</sup> Eberhard, Ueber das Melodrama (Anm. 41), 13.

dieser „Mißhelligkeit“ belassen. Denn indem er ein Melodrama in Versen verfasste, ersetzte er die begleitende Instrumentalmusik durch eine allein mit sprachlichen Mitteln generierte, poesie-immanente ‚Versmusik‘. Die ästhetisch problematische Mischung von Dichtung und Musik war damit umgangen, wurde auf einer anderen Ebene zugleich aber kompensiert.

Um diese These, die weit hergeholt erscheinen könnte, zu plausibilisieren, soll hier auf einen weiteren Text der Zeit verwiesen werden: Schillers „lyrische Operette“ *Semele*, die – wie auch die *Kindsmörderin* – in der *Anthologie auf das Jahr 1782* enthalten war, die Hölderlin also ebenfalls gekannt haben muss. Dieser Text ist Schillers einzige Arbeit für das Musiktheater, allerdings ist es eine merkwürdige Arbeit, die der Forschung darum auch lange Zeit Rätsel aufgegeben hat. So musste man sich etwa fragen, welcher Gattung des Musiktheaters dieses Stück überhaupt zuzuordnen sei, dem Singspiel oder der Oper, oder ob es möglicherweise als Parodie eines der Huldigungsspiele auf Herzog Karl Eugen aufzufassen sei, deren Aufführung Schiller als Karlsschüler erlebt hatte; keine dieser Hypothesen ging aber ganz auf.<sup>47</sup> Erst dem Musikwissenschaftler Ludwig Finscher ist es gelungen, das Rätsel zu lösen. Seiner These nach ist *Semele* gerade nicht – wie es die Forschung bis dahin immer getan hatte – als ein (zu vertonendes) Libretto anzusehen, sondern als „eine aus Worten komponierte Oper“, eine „Wort-Oper“.<sup>48</sup> Finscher argumentiert, „daß Schiller hier einen – verwegenen – Versuch gemacht“ hätte, „die sinnliche Macht der Musik in Worte und Verse umzusetzen“. Laut Finscher erscheint dieses Werk „als ein Versuch, mit Worten und Versen nicht nur Musik, sondern ein ganzes musikalisches Drama zu komponieren.“ Und er demonstriert dies an Schillers Text, der so wenig zum Libretto taugt, dass „kein Komponist der Zeit die sprachlichen und metrischen Kaskaden dieses Textes hätte komponieren können.“<sup>49</sup>

Selbst wenn man Finscher hierin nicht folgen wollte, hätte man es doch auch in diesem Fall mit einem Text zu tun, der in einem Spannungsfeld

<sup>47</sup> Dazu siehe Gert Vonhoff: [Art.] *Semele*. Eine lyrische Operette von zwei Szenen (1782). In: Schiller-Handbuch (Anm. 12), 45–52.

<sup>48</sup> Ludwig Finscher: Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers ‚Semele‘. In: Schiller und die höfische Welt, hrsg. von Achim Aurnhammer u. a., Tübingen 1990, 148–155; 153, 155.

<sup>49</sup> Ebd., 153.

zwischen Versdichtung und Libretto steht. Am Rande bemerkt: Auch *Semele* basiert auf Ovid (wenn auch nicht auf den *Heroides*, sondern auf den *Metamorphosen*), und auch in diesem Text steht eine mythische Frau im emotionalen Ausnahmezustand im Zentrum der Handlung: Semele, die Prinzessin von Theben, die, von der eifersüchtigen Juno in die Irre geführt, an ihrer Liebe zu Zeus verzweifelt und am Ende stirbt. Aber auch ihre Gegenspielerin ist von starken Emotionen erfüllt, wie ihr erster großer Auftritts-Monolog belegt:

Juno  
*aus einer hellen niederfließenden Wolke, der Pfauenwagen halb sichtbar*

Hinweg den geflügelten Wagen,  
 Pfauen Junos! Erwartet mich  
 Auf Zythärons wolkeichem Gipfel!  
*Wagen und Wolken verschwinden*  
 Ha! sei begrüßt, Haus meines grauen Zornes!  
 Sei grimmig mir begrüßt, feindseliger Palast!  
 Verhaßtes Pflaster! – Hier also die Stätte,  
 Wo wider meinen Torus Jupiter  
 Im Angesicht des keuschen Tages frevelt?  
 Hier – wo ein Weib, ein sterblich schwaches Weib,  
 Ein Weib aus Ton gewoben, sich erfrecht,  
 Den Donnerer aus meinem Arm zu schmeicheln,  
 An ihren Lippen ihn gefangen hält? –

Juno! Juno! traurig  
 Stehst du, tief verachtet  
 Auf des Himmels Throne,  
 Zeus liebt dich nicht mehr!<sup>50</sup>

Man muss nicht eigens auf das in den hier angeführten Texten (außer Ovid) geradezu allgegenwärtige „Ha!“ verweisen, um deutlich zu machen, wie sehr Hölderlins *Hero* Schillers *Semele* auch stilistisch ähnelt. Wie es scheint, ist die Konstellation, aus der dieses Gedicht des jungen Hölderlin hervorgegangen ist, also noch um einen weiteren Text zu ergänzen.

<sup>50</sup> Schiller, Werke (Anm. 11), Bd. 5, Weimar 1957, 111 f.

Nimmt man *Hero* abschließend noch einmal vor dem Hintergrund in den Blick, der hier skizziert wurde, dann zeigt sich, dass der junge Hölderlin mit diesem Text einen poetischen Wettstreit mit mehreren Gegnern geführt hat: Zum einen hat er versucht, seine beiden Konkurrenten Schiller und Stäudlin zu überbieten, indem er die Grenzen der Gattung Lyrik zur Gattung Melodrama überschritt und einen Text schrieb, der beides sein sollte, Gedicht und Melodrama. Zugleich hat er mit dieser experimentellen Gattungsmischung aber auch versucht, die damals diskutierten ästhetischen Probleme der Gattung Melodrama zu lösen, indem er es nicht auf eine Vertonung an-, sondern die Musik gleichsam in das Innere des Textes verlegte. Bei diesem Gattungsexperiment nahm er sich wiederum ein Gattungsexperiment des jungen Schiller zum Vorbild, bei dem es um die Substitution einer realen, mit Instrumenten und Stimmen erzeugten Musik durch eine ausschließlich mit sprachlichen Mitteln generierte Versmusik und damit um etwas ganz Ähnliches ging. Während Schiller diesen Weg aber weiter verfolgte und 20 Jahre später mit der *Jungfrau von Orleans* eine weitere Wort-Oper vorlegte, hat sich Hölderlin mit dem Melodrama später allem Anschein nach nie wieder beschäftigt. Als ein zwar singulärer, aber signifikanter Beitrag zu dieser Gattung hat es *Hero* aber dennoch verdient, künftig stärker beachtet zu werden.

Abbildungen 1 und 2 mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Literaturarchivs Marbach / Deutsche Schillergesellschaft e.V.

Jakob Helmut Deibl

## Schwächung und Sprach-Werdung. Gottes-Frage in Hölderlins Hymne *Am Quell der Donau*

Der melodische Strom, so nannte ihn Hölderlin [...]; profunde und verborgene Sprache der Götter, Straße, die Europa mit Asien verband, Deutschland mit Griechenland, auf der in mythischen Zeiten die Poesie und das Wort geist waren [...]. An den Ufern des Flusses gab es für Hölderlin noch Götter: verborgen, unverstanden von den Menschen in der Dunkelheit ihres Exils, in der Zerrissenheit der Moderne, und doch lebendig und gegenwärtig.  
(Claudio Magris über *Am Quell der Donau*<sup>1</sup>)

Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen [...]<sup>2</sup>

Das Werk Hölderlins ist geprägt von der Frage nach Gott und Mensch, welche beide erst in strenger Bezogenheit auf einander ihre Bedeutung gewinnen. Wie ein Leitmotiv klingt die an Gott adressierte Frage am Beginn seines Jugendgedichtes *M. G.*: „Herr! was bist du, was Menschenkinder?“<sup>3</sup> Wolfgang Binder plädiert im Vortrag *Theologie und Kunstwerk* (1970)

<sup>1</sup> Claudio Magris: *Donau. Biographie eines Flusses*, München 2013, 16.

<sup>2</sup> *Die Bedeutung der Tragödien ...*, Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA II, 114.

<sup>3</sup> *M. G.*, v. 1, Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier FHA 1, 243, Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge, Bremer Ausgabe [BA], hrsg. von D. E. Sattler, München 2004; hier BA 1, 71.

für ein Offenhalten dieser Fragen: „[...] Mensch und Gott sind [bei Hölderlin] nicht feste, bloß mit wechselndem Anteil in den Bezug eingesetzte Größen, sondern offene Fragen, die sich in jeder Veränderung des Bezugs neu stellen.“<sup>4</sup> Fixierende Bestimmungen ihres Verhältnisses, wie sie sich in den Urteilen ‚Atheismus‘, ‚Renaissance der griechischen Götter‘, ‚Rückkehr zum christlichen Gott‘, ‚Pantheismus‘ etc. aussagen, beruhigen eine in Hölderlins Werk aufbrechende Dramatik, bevor sie überhaupt wahrgenommen werden kann. Die *Frage* nach Gott und dem Menschen muss in den Texten Hölderlins je neu entwickelt werden.

Die selten kommentierte Hymne *Am Quell der Donau*<sup>5</sup> ist geeignet, das offene Verhältnis von Gott und Mensch zum Ausdruck zu bringen, weil sie selbst, wie Böschenstein herausstreicht, experimentellen Charakter hat. Anders als die später entstandene thematisch verwandte Hymne *Die Wanderung* sei sie davon geprägt, noch auf der Suche nach einer „neuen Hymnenform“ bzw. „Dichtungsform“<sup>6</sup> zu sein. Ebenso betont auch Ernst Bloch den Aspekt des Werdens und des Neuen in dieser Hymne: „Und Jugendlicht, produzierendes, das auch im uralten Geschehenden, als wäre es gar kein Uraltes, sondern Verkündigung, sich zu begegnen versteht, hält bei Hölderlin den Morgen in der Welt noch unter Verfinsterungen wach,

<sup>4</sup> Wolfgang Binder: Hölderlin: Theologie und Kunstwerk. In: HJb 17, 1971-1972, Tübingen 1973, 1-29; 4.

<sup>5</sup> Vgl. Herta Schwarz: Vom Strom der Sprache. Schreibart und ‚Tonart‘ in Hölderlins Donau-Hymnen, Stuttgart 1994; Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 686-698; Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA 1, 842-849; MA 3, 195-198; Friedrich Hölderlin: Tutte le liriche, hrsg. u. übers. von Luigi Reitani, Milano 2004, 1831-1834; Bernhard Böschenstein: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan, München 2006, 13-25; Bernhard Böschenstein: ‚Am Quell der Donau‘. Zusammenfassung des in der Arbeitsgruppe entwickelten Gedichtverständnisses. In: HJb 32, 2000-2001, 150-157; Romano Guardini: Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit, Leipzig 1939, 46-51; Erich Przywara: Hölderlin, Nürnberg 1949, 94f.; Bruno Liebrucks: ‚Und‘. Die Sprache Hölderlins in der Spannweite von Mythos und Logos. Realität und Wirklichkeit, (Sprache und Bewusstsein 7) Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas 1979, 721-729. Viele Anregungen gehen auf ein Lektüreseminar zu Hölderlins Dichtung aus dem Sommersemester 2013 an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien zurück.

<sup>6</sup> Böschenstein, Von Morgen nach Abend (Anm. 5), 23 und 20.

mit der großen Hymne auf *Ex oriente lux*, auf den neuen und sprechenden Tag<sup>7</sup>.

In fünf am Verlauf des Gedichtes orientierten Abschnitten werden im Folgenden zwei miteinander verschränkte Punkte herausgearbeitet: die *Schwächung jeder Gottes-Unmittelbarkeit*, die sich als genuin religiöses Motiv erweist, sowie die *Sprach-Werdung des Menschen*, die sich an der Gestalt des Dichters exemplarisch zeigt.

*... verlorener Ursprung (Prosaentwurf)*

In der erhaltenen Reinschrift umfasst die Hymne sieben Strophen, doch verweisen die Prosaentwürfe zum Gedicht sowie formale Überlegungen auf ein mögliches Fehlen zweier Strophen am Anfang. Folgende Rekonstruktion der Struktur des Gedichtes legt sich nahe: 117 Verse, aufgeteilt auf neun Strophen (drei Triaden) gemäß dem Schema [12-12]-15 – 12-12-16 – 12-12-14.<sup>8</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich zunächst auf den von Sattler auf Mitte Februar 1801 datierten Entwurf<sup>9</sup> und zwar bis zu der Stelle, an der er inhaltlich mit der ausgeführten Reinschrift des Gedichtes (Juli 1802), auf die ich anschließend eingehe, korrespondiert.

*Am Quell der Donau.*

*Dich Mutter Asia! grüß ich,*

*und fern im Schatten der alten Wälder ruhest, und deiner Thaten  
denkst, der Kräfte, da du, voll himmlischer Feuer u. trinken ein unendlich  
Froloken erhubst daß uns nach jener Stimme, das Ohr noch jezt, o*

*Tausendjährige tönet.*

*Nun aber ruhest du, und wartest, ob vielleicht dir aus lebendiger Brust  
ein Wiederklang der Liebe dir begegne,*

<sup>7</sup> Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Werkausgabe Bd. 5, Frankfurt a.M. 1985, 136.

<sup>8</sup> Vgl. BA 9, 196, StA II, 691, KA 1, 842 f.

<sup>9</sup> Vgl. BA 9, 119. Die Reinschrift datiert Sattler auf die erste Hälfte des Monats Juli 1802 (vgl. BA 9, 196), die Überarbeitung, die das Gedicht offensichtlich Carl Philipp Conz widmete, auf Anfang April 1803 (vgl. BA 10, 39-43).

*mit der Donau, wenn herab*

*vom Haupte dem                    sie dem Orient entgegen geht*  
*und die Welt sucht und*  
*die Schiffe trägt, auf kräftiger Wooge komm' ich zu dir*  
*und fernhin, eh es alles geschiehet,*  
*verkünd' ich dirs. (Am Quell der Donau, Entwurf, FHA 8, 578<sup>10</sup>)*

Der nur im Entwurf erhaltene Titel des Gedichtes gibt Anlass zu einer ersten Beobachtung: Er verweist auf einen Ursprung, der sich entzieht. Das Konzept setzt mit einem Gruß an das mütterliche Asien ein, erwähnt dabei aber die im Titel angekündigte Quelle, die eigentliche Mutter des Stromes, nicht. Von ihr wird der Blick vielmehr auf das andere Extrem, das hinter der Mündung und dem Meer sich erstreckende Land, gelenkt. Zudem lässt auch die Gestalt, in der das Gedicht heute begegnet, den ‚Ursprung‘ in die Ferne rücken: Der Anfang des Textes ist nicht erhalten und lässt sich nur über eine nachträgliche Rekonstruktion anhand des Konzeptes erschließen. Beginnt man das Gedicht in der Reinschrift zu lesen, findet man sich mithin in einer Versetzung gegenüber allem anfänglich Ursprünglichen wieder, die eine bleibende Distanz zu ihm wahr. Als geographischer Hintergrund kann der nicht fassbare Ursprung der Donau nahe der Europäischen Wasserscheide gesehen werden.

In den folgenden Zeilen wird der Orient als ruhender Ort der Erinnerung an die „Unmittelbarkeit zum Göttlichen“<sup>11</sup> in den Blick gebracht. Es geht um das Gedenken der Taten und Kräfte einer Zeit, in welcher Asia „himmlischer Feuer“ voll „u. trunken ein unendlich Froloken“ erhob. Dessen Klang kann, mag der Orient auch zeitlich („Tausendjährige“) und räumlich „fern“ sein, „noch jezt“ vernehmbar werden. Darin besteht Hölderlins Hoffnung. Wo aber vermag diese „Stimme“ tiefster religiöser Innigkeit eine lebendige Aufnahme zu finden, so dass die Menschen zu ihrem „Wiederklang“ würden?<sup>12</sup> Gestalt dieses Echos kann nicht mehr die dionysische Trunkenheit („himmlischer Feuer“), sondern müsste die „Liebe“ sein. Als *Träger* der Vermittlung tritt die Donau auf, welche „die Schiffe trägt“. Sie ist einerseits die Verbindung von Westen und Osten

<sup>10</sup> Vgl. BA 9, 119.

<sup>11</sup> Przywara, Hölderlin (Anm. 5), 99.

<sup>12</sup> Vgl. *Ermunterung*, v. 1, BA 9, 85, StA II, 33.

(„wenn herab vom Haupte [...] sie dem Orient entgegen geht“) und setzt andererseits das gegenwärtige Europa und die religiöse Unmittelbarkeit der Frühzeit Asiens in eine Verbindung, indem sie „die Welt sucht“.<sup>13</sup>

Drei Aspekte gilt es festzuhalten: 1) Wie in vielen späten Gedichten Hölderlins werden geographische zu theologisch-geschichtsphilosophischen Größen. Dabei handelt es sich nicht um bloße Metaphern, als ob Flüsse, Gebirge, Inseln und Landschaften Bilder für etwas anderes, einen ‚dahinterliegenden‘ Sinn, wären. Vielmehr stößt sich die Beschreibung landschaftlicher Phänomene ab in Dichtung, sodass eine Oszillation aus Geographie und Poesie – Luigi Reitani spricht von einer „*topographischen Differenz*“, Karlheinz Stierle von „poetischer Geographie“<sup>14</sup> – entsteht, aus welcher sich neue sprachliche Horizonte erheben können. 2) Der Abschied von jedem unmittelbaren Zugang zum Ursprung, von einem Wohnen an der Quelle, meint den Verlust religiöser Unmittelbarkeit und steht damit, wie Luigi Reitani bemerkt, geschichtsphilosophisch für den Eintritt in die Moderne: Für Hölderlin ist es das „Fehlen‘ Gottes, mit welchem sich das Zeitalter der Moderne eröffnet“<sup>15</sup>. 3) Gleichzeitig kann hierin auch der (Wieder-)Einstieg Hölderlins in die Auseinandersetzung mit dem christlichen Narrativ gesehen werden. Diesem zufolge gibt es, wie besonders das Johannes-Evangelium in immer neuen Variationen entfaltet, keinen unmittelbaren Zugang zu Gott, dem Vater und Ursprung: „Gott hat keiner gesehen jemals; (der) einzigezeugte Gott, der ist im Schoß des Vaters, jener legt (ihn) aus.“ (Joh 1,18)<sup>16</sup> Jesus ist Vermittlung und Verweis auf den Vater und muss so auch als Verkörperung einer bleibenden Distanz zum Ursprung gesehen werden: „keiner kommt zum Vater, außer durch mich“ (Joh 14,6). Mit Bezug auf die Abschiedsreden im Johannes-Evangelium (Joh 13-16) kann vom Christentum als einer Religion gespro-

<sup>13</sup> Zu Hölderlins Verständnis des Orients als eigenständiger geschichtsphilosophischer Größe neben griechischer Antike und Moderne vgl. Eva Kocziszky: Hölderlins Orient, Würzburg 2009.

<sup>14</sup> Luigi Reitani: Ortserkundungen, Raumverwandlungen. Zur poetischen Topographie Hölderlins. In: HJb 35, 2006-2007, Tübingen 2007, 9-29; 24; Karlheinz Stierle: Dichtung und Auftrag. Hölderlins Patmos-Hymne. In: HJb 22, 1980-1981, Tübingen 1981, 47-68; 52.

<sup>15</sup> Luigi Reitani: L'errore di Dio. In: Friedrich Hölderlin, Tutte le liriche (Anm. 5), XXV-LXVII; XLIX (Übersetzung J. D.).

<sup>16</sup> Texte aus dem Neuen Testament werden zitiert nach: Münchener Neues Testament, Ostfildern 102013.

chen werden, in deren Zentrum der Abschied von einer ungebrochenen Gottes-Unmittelbarkeit steht.

*Das Wort aus dem Osten und die menschenbildende Stimme (v. 25-42)*

Der erste Abschnitt der Reinschrift des Gedichtes besteht lediglich aus *einem* Satz, der über die Strophengrenze hinausreicht:

*Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel* 25  
*Im heiligen Saal,*  
*Reinquillend aus unerschöpflichen Röhren,*  
*Das Vorspiel, wekend, des Morgens beginnt*  
*Und weitumher, von Halle zu Halle,*  
*Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,* 30  
*Bis in den kalten Schatten das Haus*  
*Von Begeisterungen erfüllt,*  
*Nun aber erwacht ist, nun, aufsteigend ihr,*  
*Der Sonne des Fests, antwortet*  
*Der Chor der Gemeinde; so kam* 35  
*Das Wort aus Osten zu uns,*  
*Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör' ich*  
*O Asia, das Echo von dir und es bricht sich*  
*Am Kapitol und jählings herab von den Alpen*

*Kommt eine Fremdlingin sie* 40  
*Zu uns, die Erweckerin,*  
*Die menschenbildende Stimme. (FHA 8, 581<sup>17</sup>)*

Eingeleitet mit „Denn“ (v. 25) setzt eine Begründung ein, welche die Gestalt eines Gleichnisses („wie wenn“, v. 25 – „so“, v. 35) im Stil Homers hat.<sup>18</sup> Nicht leicht zu sehen ist jedoch, was begründet werden soll und welche Funktion das Gleichnis hat. Mit Blick auf den Prosaentwurf könnte man von der Erwartung sprechen, dass die Donau die Rolle der Vermittlung der Epochen und die Verbindung der unterschiedlichen geo-

<sup>17</sup> Vgl. BA 9, 196.

<sup>18</sup> Für diesen Hinweis danke ich Martin Vöhler und Alfred Dunshirn. Vgl. Wolfgang Schade-waldt: Hölderlin und Homer. Zweiter Teil. In: HJb 7, 1953, Tübingen 1953, 1-53; 45-50.

graphischen und kulturgeschichtlichen Räume gewähre. Diese Verbindung wurde in den ersten Zeilen des Konzeptes bloß behauptet und soll nun in langsamer gedanklicher Entwicklung ausgeführt werden. Wo der Ursprung nicht mehr zugänglich ist, kann vielleicht nur mehr in der Gestalt des Gleichnisses gesprochen werden. Letzteres hebt sich vom Begriff des Ursprungs dadurch ab, dass es nicht den Rückgang auf *eine arché* bedeutet, sondern konstitutiv *zwei* in Beziehung zu setzende Seiten hat. Diese lassen einen neuen Bedeutungsraum, eine neue Ordnung entstehen, die sich nicht weiter auf ein ihr vorgängiges Ursprungsmotiv zurückführen lässt. In diesem Fall handelt es sich um ein Gleichnis, das aus der griechischen Welt ‚geborgt‘ ist, welche zwischen der orientalischen Frühzeit und der hesperischen Moderne steht.

Im ersten Teil des Gleichnisses (v. 25-35) folgen drei Motive aufeinander: das Strömen des (Orgel-)Klangs (v. 25-30), ein dadurch ausgelöstes Erwachen (v. 31-33) und die chorische Antwort auf das Geschehen (v. 33-35). Am Beginn steht die Annäherung an das Phänomen des Strömens. In einer herabführenden Bewegung strömt der Klang aus unerschöpflichen Röhren, d.h. einer nicht versiegenden, erhabenen Quelle, in den heiligen Saal und breitet sich aus. Dass die Orgel herrlich gestimmt, mithin ihr Maß in sich trägt, deutet auf den Charakter eines guten Anfangs hin. Erneut nimmt Hölderlin, wenn er darangeht, ein ursprunghaftes Geschehen darzustellen, eine Verschiebung vor: Nach dem Bild der Quelle der Donau und dem Ursprung in Asien wird wieder ein neues Bild aufgebaut. Ein Sprechen vom Ursprung ist nur in immer neuen Versetzungen möglich. Das Strömen des Klangs ist noch nicht gemischt mit anderem („Reinquillend“, v. 27), hat mithin Ursprungsqualität und ist als solches nicht fassbar, begrifflich fixierbar. Es geht vorerst allein darum, den Moment des Werdens als solchen zu beschreiben, ohne dass dieser schon auf bestimmte Objekte, die entstünden, gerichtet wäre. Eine Subjekt-Objekt-Spaltung, wie sie für sämtliche Akte des Bewusstseins, des Handelns und Herstellens kennzeichnend ist, besteht noch nicht. In Vers 28 finden sich vier Wortverbindungen nebeneinander, welche sich alle an der das Werden charakterisierenden Schwelle von Sein und Nichts halten: „Vorspiel“, „wekend“, „des Morgens“, „beginnt“ (sowie „Aufgeh“ in v. 27 in einer anderen Textvariante). Im unerschöpflichen Strömen zeigt sich sodann eine erste Veränderung an: Aus dem Reinquillenden vermögen Qualitäten zu entste-

hen, nämlich ‚erfrischend‘ und ‚melodisch‘ (v. 30), wobei letztere auf eine erste Form der Strukturierung hinweist. Es geht um einen Vorgang der Öffnung der Wahrnehmung, welche in weiterer Folge Qualitäten in ihrer Reichhaltigkeit und Ordnung erfahrbar werden lassen soll.

Die Bewegung des erfrischenden melodischen Strömens führt zum Erwachen des Hauses (v. 31-33) als einer ersten umschließenden und bleibenden Sphäre (*oikos*), von der die weitere Entwicklung ausgeht. Von ihr stößt sich eine aufsteigende (Gegen-)Bewegung ab, die schließlich den Charakter der Antwort annehmen kann (v. 33-35). Dieser Satzteil weist zum ersten Mal im Gedicht auf eine Genese von Subjektivität hin, die von den leblosen („kalten“, v. 31) Schatten (der Unterwelt) zum begeistert-begeisterten „Chor der Gemeinde“ (v. 35; vgl. auch v. 32) führt. Aus dem Strömen konstituiert sich ein Antworten im Chor, d.h. ein Zurückströmen, dem Reinquellenden entgegen. So finden wir in elementarster Weise Ausgang und Rückgang, eine Form von Reflexion, in der sich ein reflektierendes Subjekt konstituiert, der Chor. Durch diese Gegenbewegung fällt auch ein neues Licht auf das anfängliche, nicht fassbare Strömen, das nun *rückblickend* in eine Ordnung integriert erscheint. Es geht an dieser Stelle um die Ausbildung einer Struktur des unverfügbaren Verströmens und der responsiven Geste.

Das Wort „so“ (v. 35) leitet über zum zweiten Teil des Gleichnisses, welcher anders als die zeitlose Struktur im ersten Teil geschichtlichen Charakter hat, wie die Verwendung des Präteritums anzeigt: „so kam / das Wort aus Osten zu uns“ (v. 35 f.). Damit werden zwei bedeutsame Entwicklungen angezeigt: der Eintritt aus dem geschichtslos Mythischen in die Geschichte und das Werden der Stimme. Vorbereitet durch die bisher geschilderten klanglichen Phänomene tritt die Sprache auf, die *uns* erreicht und *zur Sprache kommen lässt*. Dabei ist noch nicht von einzelnen sprechenden Subjekten die Rede, sondern wird erst der Weg der Sprache beschrieben, der von Osten über die Stationen Griechenland und Rom (in der Nennung ihrer heiligen Orte<sup>19</sup>) in das Gebiet nördlich der Alpen führt (v. 35-42). In der dem Flusslauf der Donau entgegengesetzten Richtung gelangt die „menschenbildende Stimme“ (v. 42) zu uns, wobei die Erwähnung Letzterer den Abschluss und Höhepunkt dieses ersten Abschnittes

<sup>19</sup> Vgl. KA 1, 845 f.

des Gedichtes bildet. Nicht haben die Menschen unter anderem auch die Fähigkeit zu sprechen, sondern ist es das Wort, welches sich in die vielen Stimmen der einzelnen Menschen bricht. Nach Romano Guardini „handelt es sich [...] um ein besonderes, von einer besonderen Stimme gesprochenes Wort, durch das [...] der Mensch erst zum eigentlichen Menschen wird“<sup>20</sup>: Sprach-Werdung als Mensch-Werdung.

Zwei Motive müssen besonders hervorgehoben werden: 1) Das „Echo“ (v. 38) Asias hat eine nicht einordenbare, fremde Gestalt („Fremdlingin“, v. 40) und erreicht uns als ein von Station zu Station schwächer werdender Widerhall, der dennoch eine erweckende Kraft entfalten kann (v. 42). Das Motiv der Kulturwanderung<sup>21</sup> von Osten nach Westen erscheint nicht in der Gestalt des Aufstiegs, sondern als ein Verlust der Innigkeit und Unmittelbarkeit, der Schwächung und dabei gerade des Aufgangs eines (neuen) sprachlichen Horizontes. Mit Bezug auf die Prosaerleitung bedeutet dies, dass die Sprache aus einem sukzessiven Verlust der Unmittelbarkeit göttlicher Präsenz hervorgegangen ist. 2) Schien es anfänglich so, als könnten wir uns, dem mächtigen Strom der Donau folgend, dem Orient annähern, so hat sich diese Bewegung umgekehrt und gewandelt. Die Sprache erweist sich als das schwache verbindende Band, das *uns* von Osten her erreicht. Der geographische Ort ihrer Ankunft hat überdies eine zeitliche Komponente, insofern es sich auch um einen Weg in unsere Zeit, die Epoche der Moderne, handelt. Zwei Fragen stellen sich: Wie kann für die Sprache, die „herab von den Alpen“ (v. 39) bricht, ein Ort der Aufnahme vorbereitet werden? Welche Bedeutung kann das Religiöse am Ende dieser Wanderung noch haben?

### *Die Transformation des Religiösen (v. 43-62)*

Verglichen mit der Komplexität des ersten Satzes ist der zweite (v. 43-45) kurz und einfach gebaut. Er nennt die Konsequenzen aus der *Translatio* der Sprache, kann diese allerdings nur andeuten: Ein Staunen erfasste die

<sup>20</sup> Guardini, Hölderlin (Anm. 5), 47. Ähnlich Bart Philipsen: *Gesänge* (Stuttgart, Homburg). In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart 2011, 347-378; 351.

<sup>21</sup> Vgl. KA 1, 843-845.

in der Seele getroffenen Menschen; über die Augen der Besten brach Nacht herein. Was lässt die Menschen erstaunen und wer sind die Besten?

Eingeleitet mit „denn“ setzen die Verse 46-50 zu einer Deutung an. Während der erste Teil des Satzes noch gänzlich unbestimmt ein weitreichendes Vermögen ausspricht („Denn vieles vermag“, v. 46), nennt der zweite Teil in Anklang an das erste Stasimon der *Antigone* (v. 332-383) drei Urgewalten, die mit Technik bezwungen werden: Feuer, Fels und Wasserflut. Erst am Ende dieser Periode wird mit „der Mensch“ das Subjekt des Satzes ausgesprochen. Ihn kann auch, wie im Nachsatz hinzugefügt wird (v. 49 f.), die Gewalt des Schwertes nicht überwältigen. Mit „aber“ scheint in den folgenden Versen (v. 50-56) ein Gegensatz zu dem zuvor geschilderten Vermögen der Menschen angezeigt zu werden: „aber es steht / Vor Göttlichem der Starke niedergeschlagen“ (v. 50 f.). Es liegt nahe, die Starken (vgl. v. 80) und die Besten (v. 45) mit den vom Staunen Getroffenen (v. 43 f.) zu identifizieren. Als der von Gott Getroffene ist der Mensch der Starke, der Beste, aber gleichwohl niedergeschlagen. Aufgrund seines technischen Weltumgangs<sup>22</sup> bzw. der Hybris der Selbstsetzung<sup>23</sup> kann er die Eröffnung der Sprache nicht fassen, über ihn kommt Nacht (v. 44 f.). Die Menschen schlummern wie das Wild „wachenden Schlaf“ (v. 61) und können die „göttlichgesendeten Gaben“ (v. 63) nicht empfangen, wohingegen „einige wachten“ (v. 68), womit wohl auf Sokrates am Ende des *Symposion* (223 b-d) und Jesus am Ölberg (Mt 26,36-46) angespielt sein dürfte.<sup>24</sup>

Diese Interpretation lässt sich konsequent bis zum Ende der Hymne weiterführen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob ein Gedicht, welches die Möglichkeit, beim Ursprung seinen Ausgangspunkt zu nehmen, verabschiedet und in ein Spiel von Versetzungen führt, in einer so eindeutigen und bruchlosen Interpretation abgebildet werden kann oder seinen Gehalt erst dort offenlegt, wo der Versuch einer direkten und eindeutigen Identifizierung seiner sprachlichen Bilder, d. h. der Versuch einer Herausarbeitung ihres realen Gehaltes (Was ist gemeint? Wofür stehen die Getroffenen, die Besten, das Wild? Wie lassen sich die Verweise auf *Antigone*, *Symposion*

<sup>22</sup> Vgl. Hölderlin, *Tutte le liriche* (Anm. 5), 1833.

<sup>23</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: *Parataxis*. Zur späten Lyrik Hölderlins. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997, 447-491; 485.

<sup>24</sup> Für diesen Hinweis danke ich Martin Vöhler.

und Evangelien auflösen?), verlassen wird. Das Gedicht würde dann geradezu nach alternativen Leseweisen verlangen, die *auch* möglich sind. Darin zeigte sich das Schöpferische eines Weltzugangs, dem der Rückgang (metaphysisch, religiös, literarisch-hermeneutisch) zum Ursprung nicht mehr unmittelbar möglich ist, der aber gleichwohl nicht aufhören kann, von diesem Ursprung zu sprechen. Es ginge dann um die Gewinnung von Bedeutung und deren anschließende Versetzung, sodass ein Zwischen-Raum produktiver Uneindeutigkeit als ein drittes, sich jeglicher binärer Opposition entziehendes Moment entstände. Mit Bezug auf ein Wort des Gedichtes, auf das später noch einzugehen ist, könnte man dies das Geistige nennen: „Der freudige Geist kommt zu / Der seeligen Erde.“ (v. 59 f.).

Im Folgenden sei eine Lektüre vorgeschlagen, die sich von der geschilderten Eindeutigkeit immer wieder abstößt. Dabei gehe ich vom eingangs erwähnten Diktum Binders aus, dass Gott und Mensch in dem, was sie bedeuten, bei Hölderlin je neu zur Disposition stehen und sich ihre Bedeutung nicht getrennt voneinander erschließen lässt.

Mit dem Verlust der Unmittelbarkeit des Göttlichen und der Ankunft der Sprache als der zunächst Fremden (v. 39 f.) ist das bisherige Verständnis von Gott und Mensch erschüttert. Sie müssen sich in ihrer Bedeutung neu konstituieren, was im ersten Satz nach dem Gleichnis zum Ausdruck kommt. Dass sie dort lediglich in undeutlicher Anspielung auftreten, soll wohl den Anschein eines vorschnellen Wissens um ihre Bedeutung vermeiden: „Und es faßte ein Staunen die Seele / Der Getroffenen all und Nacht / War über den Augen der Besten.“ (v. 43-45) Die von der Sprache getroffenen Menschen staunen, d. h., sie öffnen die Augen weit ob des sich – in der Sprache – erschließenden Reichtums der Welt. Über die Augen der Besten, nämlich der Götter, breitet sich hingegen Finsternis; sie erweisen sich als der neu anhebenden Sichtweise der Welt nicht mehr entsprechend. Auch im nächsten, erläuternden Satz begegnen Menschen und Götter in derselben Reihenfolge. Aufgrund seiner Sprachlichkeit ist der Mensch der Vermögende (v. 46-50), während der Starke niedergeschlagen steht und die unmittelbare (starke) göttliche Präsenz zerbricht. Das Göttliche (v. 51), vor dem die bisher manifesten Götter niedergeschlagen erscheinen, ist die Sprache, das alles durchdringende und jede Unmittelbarkeit des Seienden

aufhebende Element.<sup>25</sup> Ihr gegenüber erweisen sich die bisherigen göttlichen Manifestationen als depotenziert.<sup>26</sup>

Das sich verändernde Verhältnis von Gott und Mensch wird sodann in einem Naturgleichnis (v. 52-62) entfaltet, das entsprechend den Tageszeiten (Früh, Mittag, Abend, Nacht) verschiedene Intensitäten des Gottesbezugs veranschaulicht. Ähnlich dem Wild<sup>27</sup> (v. 52-56) sind die Götter nicht in die Sphäre der Sprache eingegangen, die Begegnung mit ihnen bedeutet nicht Sammlung im Wort (*lógos*), sondern getriebenes und rastloses Umherschweifen. Die Jugendlichkeit („Von süßer Jugend getrieben“, v. 53) und die Kraft der „Mittagshitze“ (v. 56) verweisen zwar auf den Höhepunkt eines sich plastisch (in der Kunst) vermittelnden Göttlichen in der Antike. Diese Darstellungsweise ist jedoch in die Nacht übergegangen: „und schlummert wachenden Schlaf, / Noch ehe Gestirn naht.“ (v. 61 f., vgl. auch v. 44 f.). So droht es auch uns zu ergehen („So auch wir.“ v. 62), zumal die neue Wahrnehmung des Gottesbezugs noch nicht ausgeprägt ist.

Stärke kann nicht mehr als das Paradigma der Religion gelten, wie Hölderlin schon in einem Brief vom 28. November 1798 ausführt: „wann wird man unter uns erkennen, daß die höchste Kraft in ihrer Äußerung zugleich auch die bescheidenste ist, und daß das Göttliche, wenn es hervorgeht, niemals ohne eine gewisse Trauer und Demuth seyn kann?“<sup>28</sup> Das Göttliche selbst erfährt eine Transformation: von der Unmittelbarkeit seines Auftretens in der Antike zu einer sprachlichen Gestalt, die auf eine Genese zurückblickt und in der sich das Göttliche selbst zur Vermittlung bestimmt – in den Worten von Bart Philipsen: „die Apriorität der Sprache stemmt sich [...] wider die Sehnsucht des individuellen Ichs nach

<sup>25</sup> Für diesen Hinweis danke ich Friedrich Kern. Auch Guardini betont das Göttliche der Sprache: Das „Wort ist kein bloßes Sinnzeichen oder Verständigungsmittel, sondern eine Macht, ein Wesen“ (Guardini, Hölderlin [Anm. 5], 47).

<sup>26</sup> An dieser Stelle lässt sich eine Parallele zum Übergang von Kunstreligion zu offener Religion in Hegels *Phänomenologie des Geistes* ziehen. Im Rückblick auf die Komödie, welche jeden substantiellen Gehalt zerlacht, spricht Hegel von der „Kraft des Geistes, dem aus der Zermalmung der Götter und Menschen die Gewißheit seiner selbst hervorging“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, 547).

<sup>27</sup> Zur Bedeutung des Wildes bei Hölderlin vgl. Tobias Christ: Die ‚ruinöse‘ Textstruktur von ‚Lebensalter‘. In: HJb 39, 2014-2015, Paderborn 2015, 157-161.

<sup>28</sup> An den Bruder, 28. November 1798, MA 2, 715.

einer Unmittelbarkeit des Göttlichen bzw. nach einer identifikatorischen Vermittlung des Heiligen“<sup>29</sup>. In das Gleichnis vom Wild schiebt sich eine theoretische Reflexion über die Transformation des Gottesbezuges ein:

[...] *Wenn aber*  
*Herabgeführt, in spielenden Lüften,*  
*Das heilige Licht, und mit dem kühleren Stral*  
*Der freudige Geist kommt zu*  
*Der seeligen Erde, dann erliegt es, ungewohnt* 60  
*Des Schönsten und schlummert wachenden Schlaf,*  
*Noch ehe Gestirn naht. So auch wir. [...]* (FHA 8, 582<sup>30</sup>)

Der veränderte Charakter des Gottesbezuges deutet sich durch die einleitenden Konjunktionen „Wenn aber“ (v. 56) an, die eine hypothetisch-entgegensetzende und damit reflektierende Passage einleiten. Das „aber“ hebt den Satz vom zuvor geschilderten Bild der Stärke des Wildes ab. Betrachtet wird die Weise des Sich-Nahens des Göttlichen, sein Übergang in die Welt der Menschen. Wesentlich ist dabei der Abschnitt v. 57-60: „Herabgeführt [...] / Das heilige Licht [...] / Der freudige Geist kommt zu / Der seeligen Erde“. Den äußeren Rahmen dieser vier Verse bildet das Motiv der Herabkunft, den inneren Rahmen stellen – an den Beginn zweier aufeinanderfolgender Verse gesetzt – „Licht“ und „Geist“ dar. In Gestalt des Geistes gelangt das heilige Licht auf die Erde, die deshalb ‚selig‘ genannt werden kann. In der Mitte dieser Passage, zwischen Licht und Geist, findet sich ein Wort über den Modus des Übergangs vom Göttlichen zum Menschlichen, das von großer Bedeutung für das gesamte Gedicht ist: „mit dem kühleren Stral“ (v. 58).

‚Strahl‘ ist für Hölderlin ein Motiv, um die Offenbarung des Göttlichen anzuzeigen. In *Wie wenn am Feiertage ...*, als Hölderlin um 1800 für kurze Zeit meinte, die Dichter könnten, in der Ausgesetztheit zwischen Gott und Menschen stehend, die Kluft zwischen diesen überbrücken, schreibt er:

<sup>29</sup> Philipsen, *Gesänge* (Anm. 20), 352.

<sup>30</sup> Vgl. BA 9, 197.

*Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern  
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen,  
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigener Hand  
Zu fassen und dem Volk' ins Lied  
Gebüllt die himmlische Gaabe zu reichen (v. 56-60)<sup>31</sup>*

Der Dichter erscheint als derjenige, der den Strahl, die göttliche Offenbarung, mit eigener Hand zu ergreifen vermag, um sie im Gesang den Menschen weiterzureichen. Hölderlin hat dieses Gedicht jedoch nie vollendet, es bricht dort ab, wo es darum geht, die Rolle des Dichters genauer zu bestimmen. *Am Quell der Donau* nimmt sich dagegen viel bescheidender und gleichwohl komplexer aus: Die Rolle der Vermittlung wird zunächst mit dem Landschaftsbild der Donau, die Offenbarung mit einem „kühlenden Stral“ (v. 58) beschrieben. Die Schwächung, welche sich im Übergang vom einen zum anderen Gedicht eingestellt hat, vollzieht sich auch *in* letzterem selbst, betrachtet man dessen Entwicklung von den himmlischen Feuern in den ersten Zeilen des Prosaentwurfs über die Stationen des Wegs in Richtung Westen bis zur Ankunft oder auch die mit den Tageszeiten in Verbindung gebrachten Intensitäten des Gottesbezugs im Gleichnis vom Wild. An die damit einhergehende Transformation schließt sich *Patmos* an, wo es heißt: „... und zerbrach / Den geradestralenden, / Den Zepter, göttlichleidend, von selbst“<sup>32</sup>. Der gerade Strahl erscheint als gebrochen, wobei dieser Bruch nicht Zeichen der Abkehr von Gott ist, sondern durch Gott selbst erfolgt. Damit wird erneut und noch deutlicher ein Bezug zum christlichen Narrativ gesetzt, in dessen Zentrum mit Inkarnation und Kreuz zwei Motive stehen, die jede Gottesunmittelbarkeit verabschieden. Der Weg zu Gott, dem Vater und Ursprung, ist nur über die Vermittlung des Sohnes gegeben, dessen Leben am Kreuz endet. Dies ist allerdings nicht das Ende der Erzählung, das christliche Narrativ konstituiert sich vielmehr erst aus diesem Verlust. In Entsprechung zu dem von Gott gesetzten Bruch heißt es von den Menschen: „... Nicht wollen / Am scharfen Strale sie blühh“<sup>33</sup>. Die gebrochene Vermittlung des Göttlichen erweist sich Hölderlin zufolge als die menschlichere Form der Beziehung, denn, in den Worten

<sup>31</sup> FHA 8, 555, vgl. BA 9, 18, StA II, 119 f.

<sup>32</sup> *Patmos*, v. 109-111, FHA 8, 684, BA 10, 27 f., StA II, 168.

<sup>33</sup> *Patmos*, v. 188 f., FHA 8, 685, BA 10, 30, StA II, 170 f.

von *Brod und Wein*, „... nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen, / Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch“<sup>34</sup>. *Am Quell der Donau* kann als Übergang von *Wie wenn am Feiertage ...* zu *Patmos* gelesen werden.

Noch in einer anderen Hinsicht erscheint die zitierte Stelle vom „kühlere[n] Stral“ als bedeutsam. Setzt man die mit neun Strophen rekonstruierte Struktur der Hymne voraus, findet sie sich im 58. Vers des insgesamt 117 Verse umfassenden Gedichtes, also unmittelbar vor jenem Vers, der die Hälfte des Gedichtes markiert: „Der freudige Geist kommt zu“ (v. 59) der seligen Erde.<sup>35</sup> Die Ankunft des Geistes bildet die Mitte des Textes, die Schwächung der Unmittelbarkeit des Göttlichen geht ihr voraus.

### *Verabschiedung antiker Bilder der Religion (v. 62-91)*

Die neue Gestalt göttlicher Offenbarung, ihr abgeschwächter Charakter, ist bisher erst in einem Einschub (v. 58-60) reflektiert worden, hat aber noch keinen neuen Adressaten und keine mit ihr einhergehende affektive Kultur angestoßen. Zuerst müssen die antiken bisher manifesten Bilder der Religion verabschiedet werden. Erst aus diesem Akt, der nichts mit einem jähen Abbruch oder überheblicher Distanzierung zu tun hat, kann in „Treue“ (v. 99) zu diesen nun zu *Momenten* einer Entwicklung gewordenen Bildern etwas Neues entstehen. Ohne Treue gleicht man den „Entschlafenen“ (v. 67), von denen es im ersten Teil dieses Abschnittes (v. 62-67) heißt, sie könnten die „freundlichen“ (v. 64) Gaben, die eine für den Menschen fassbare Verbindung von Göttern und Menschen ausdrücken, nicht erwarten. Was göttlichgesendet (v. 63) aus der griechischen („Ionen“, v. 64) und orientalischen („Arabia“, v. 65) Welt uns erreicht, vermögen sie nicht aufzunehmen. Ihnen „erlosch / Das Augenlicht“ (v. 62 f.), d.h., sie können dafür keine Wahrnehmung mehr ausprägen. Sie lassen sich nicht mit dem Strom der Donau Richtung Osten tragen, um dessen Reichtum aufzugreifen, sodass er – wie abgeschwächt auch immer – in

<sup>34</sup> *Brod und Wein*, v. 113 f., FHA 6, 251, BA 9, 244, StA II, 93.

<sup>35</sup> Vgl. Wolfgang Binder: Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt a.M. 1970, 402.

unsere Epoche verschoben werde. Über die teure „Lehr“ und die „holden Gesänge“ (v. 66) entsteht bei ihnen keine Freude mehr.

Die Wachenden hingegen leiten in die Welt antiker Dichtung über (v. 68-79), welche unmittelbar die Kluft zur Gegenwart überbrücken zu können scheint: „Ein unaufhörlich Lieben wars und ists.“ (v. 73). Im darauffolgenden Vers aber schon heißt es: „Und wohlgeschieden“ (v. 74) – die beiden Welten erscheinen als getrennt und bedürfen der Vermittlung des Denkens bzw. Eingedenkens. Wird dies auch kunstvoll in den Versen 74-79 vorgeführt, vermag es doch nicht mehr die anfängliche Unmittelbarkeit zu erreichen.

In der nächsten Strophe (v. 80-91) richtet Hölderlin den Blick in den Orient auf die biblische Tradition und bezieht sich besonders auf Mose, der am Sinai „Zuerst es verstanden, / Allein zu reden / Zu Gott“ (v. 84-86). Aber auch die Gestalten dieser Welt „ruhn nun“ (v. 86). Wenn aber die Auskunft der „Alten“ (v. 88) über diese Überlieferungen, die griechische wie die biblische, gänzlich versiegte, wären wir zurückgeworfen in das Schwärmerische einer Naturunmittelbarkeit, wie sie der Dichter für drei Verse aufblitzen lässt: „... heiligenöthiget, nennen, / Natur! dich wir, und neu, wie dem Bad entsteigt / Dir alles Göttlichgeborne.“ (v. 89-91) Dieser Gedanke bleibt jedoch lediglich ein Moment im Rahmen des geschilderten Weges, er lässt kein Verweilen mehr zu, zumal es für Hölderlin kein Stehen in einer Naturunmittelbarkeit mehr gibt.<sup>36</sup>

### *Dichtung als Abschied von der Gottes-Unmittelbarkeit (v. 92-117)*

Verabschiedet sind die Bilder einer Rückkehr in die Unmittelbarkeit des griechischen Götter-Tages, der zeichenhaft aufgeladenen (prophetischen, v. 79) biblischen Welt wie auch der sich ewig erneuernden Natur. Bruno Liebrucks nennt die letzten beiden Strophen einen „Abklang“<sup>37</sup>: Weder die „dichterische Aufnahme und Einverwandlung der Tradition“ (vgl. v. 93) noch die „Aussöhnung unserer gedoppelten [der griechischen und der bi-

<sup>36</sup> Vgl. *An die Natur*, v. 49-64, BA 4, 189-191, StA I, 192 f.

<sup>37</sup> Liebrucks, ‚Und‘ (Anm. 5), 728.

blischen] Tradition“<sup>38</sup> gelingt in unserer Epoche noch. Wir gehen *fast* wie Waisen und sind auf uns zurückgeworfen, auch wenn äußerlich keine Veränderung wahrnehmbar ist: „Wohl ists, wie sonst“ (v. 93). Dadurch aber wird die Situation noch bedrohlicher. Das „fast“ (v. 92), ein Grundwort Hölderlins<sup>39</sup>, lässt allerdings einen Spalt offen, dem die beiden letzten Strophen gewidmet sind. Diesen Raum, der sich in der Situation der Moderne, d. h. des Verlustes der Unmittelbarkeit des Göttlichen, noch zeigt, gilt es zu gestalten – worin sich die Aufgabe der Dichtung zeigt.

Zu schnell drohen jedoch alle diesbezüglichen Versuche wieder in eine imaginierte Unmittelbarkeit zu kippen. Stockend sind darum die ersten Anläufe, die in kurzen, sehr bald zu einem Ende kommenden Sätzen (v. 94 f., 96 f., 98 f.) vorgestellt werden. Der erste (v. 94 f.) spricht von Jünglingen, die noch immer das Haus, die Welt der Kindheit, bewohnen und denen folglich die gesamte Tradition als eigene („nicht fremde“, v. 95) erscheint. Schwächung und Abbruch sind dabei nicht hinreichend ernst genommen. Der zweite Versuch (v. 96 f.) bezieht sich auf das dreifache Leben der Jünglinge und meint vielleicht drei Stadien eines Lebensalters, nämlich Kindheit, Reife und Alter.<sup>40</sup> Der damit verbundene Gedanke eines Grundgesetzes der Reifung des Lebens, welches in allem Wandel sich gleich bleibt, wird nicht weiterverfolgt. Der dritte Versuch (v. 98 f.) verlässt sich nicht mehr auf derartige Modelle, sondern nennt einzig das Motiv der Treue, das uns nicht umsonst gegeben wurde, sondern zur Aufgabe wird gegenüber den Bildern und Vorstellungen, die wir verabschieden und als Verlorene bewahren müssen: „Und nicht umsonst ward uns / In die Seele die Treue gegeben. / Nicht uns, auch Eures bewahrt sie“ (v. 98-100). Damit ist eine Dezentrierung der zu sehr auf das Eigene Zurückgeworfenen eingeleitet („Nicht uns“, v. 100); die Länge der Sätze nimmt wieder zu, größere Gedankenbögen entstehen, denen man sich anvertrauen kann.

<sup>38</sup> Ebd., 728 f.

<sup>39</sup> Vgl. etwa „... Unschikliches liebet ein Gott nicht, / Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein.“ (*Heimkunft*, v. 99 f., FHA 6, 313, BA 9, 162 f., StA II, 99); „Ein Zeichen sind wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren.“ (*Die Nympe*, FHA 8, 860, BA 10; 81, bzw. *Mnemosyne*, Zweite Fassung, StA II, 195).

<sup>40</sup> Vgl. StA II, 697; Hölderlin, *Tutte le liriche* (Anm. 5), 1834.

*Und bei den Heiligtümern, den Waffen des Worts  
Die scheidend ihr den Ungeschikteren uns  
Ihr Schiksaalssöhne, zurückgelassen*

*Ihr guten Geister, da seid ihr auch,  
Oftmals, wenn einen dann die heilige Wolk umschwebt, 105  
Da staunen wir und wissens nicht zu deuten.  
Ihr aber würzt mit Nectar uns den Othem  
Und dann frobloken wir oft oder es befällt uns  
Ein Sinnen, wen ihr aber zu sehr liebt  
Er ruht nicht, bis er euer einer geworden. 110  
Darum, ihr Gütigen! umgebet mich leicht,  
Damit ich bleiben möge, denn noch ist manches zu singen, (FHA 8, 583<sup>41</sup>)*

Die erste Ausgestaltung, welche die Treue findet, ist ein Sich-Überlassen der Bewegung der Sprache, die uns etwas zu sagen hat, bevor wir sprechen, d. h., in der sich eine Geistigkeit zu sedimentieren vermag, die wir niemals aus uns selbst aktiv hervorbringen könnten: Scheidend haben die Götter uns die „Waffen des Worts [...] zurückgelassen“ (v. 101-103) – auch wenn uns die Möglichkeiten seiner Deutung noch ermangeln (v. 106). Zwei Beobachtungen schließen sich daran an:

1) Die gedankliche Bewegung des Gedichtes ist ein zweites Mal bei der Sphäre der Sprache angelangt. Die erste Form der Aufnahme des Wortes aus dem Osten (v. 36) erfolgt in der Stimme, die überhaupt erst den Menschen werden lässt: „Kommt eine Fremdlingin sie / Zu uns, die Erweckerin, / Die menschenbildende Stimme.“ (v. 40-42). Wohl zeigten sich die großen Möglichkeiten der alles umfassenden Sprache an, eine souveräne Übernahme durch den Menschen war jedoch noch nicht möglich, sie brach noch beinahe unvermittelt, „jählings herab von den Alpen“ (v. 39). Es bedarf einer weiteren Vergewisserung des Weges der Sprache durch die verschiedenen Ausgestaltungen von Religion und Kultur hindurch, bis erneut der Horizont der Moderne erreicht ist.<sup>42</sup> Dieser zweite Gang erfolgt

<sup>41</sup> Vgl. BA 9, 198.

<sup>42</sup> Bernhard Böschstein betont in seiner Zusammenfassung eines Arbeitsgespräches zur Hymne im Rahmen einer Tagung der Hölderlin-Gesellschaft einerseits den Zusammenhang mit der ‚Feiertags-Hymne‘, andererseits die Bedeutung der kulturellen Vermittlung: „Im Gegensatz zur ersten Hymne ‚Wie wenn am Feiertage ...‘ wird hier die Berufung

jedoch schon in dem durch die Stimme eröffneten Raum. Nun kommt das Wort in konkreterer Weise zu den Menschen – in seiner Heiligkeit („Heiligtümern“, v. 101) und Zweckdienlichkeit („Waffen des Worts“, v. 101).

2) Die Moderne („wir“, v. 106) steht vor der Notwendigkeit und Aufgabe, sich zur Epoche der Interpretation zu bestimmen: „Das staunen wir und wissens nicht zu deuten“ (v. 106). Dies gilt besonders und in authentischer Weise für die Religion, wenn man bedenkt, dass uns die Sprache als Echo der religiösen Innigkeit über mehrere Stationen, die allesamt Kultstätten darstellen, erreicht und nun die Worte als Heiligtümer bezeichnet werden. Ihre Aufgabe besteht im Ausprägen einer Hermeneutik, die ihr nichts Äußerliches ist, sondern zuinnerst ihrem Geist angehört. Diesen Lernprozess begleiten die „guten Geister“ (v. 104).

Noch einmal „befällt uns“ (v. 108) in den Versen 107-110 die Versuchung, in ein unmittelbares Verhältnis zu den Göttern treten zu wollen. Demgegenüber spricht der Dichter ein Nein aus. Er bittet die „Gütigen“ (v. 111), die Götter, die Geister, ihn leicht zu umgeben, d. h., ihn nicht mit ihrer Fülle zu schlagen, sodass er bleiben könne, um noch „manches zu singen“ (v. 112). Diese Absage, unmittelbar bei Gott zu sein zugunsten weitergehender Arbeit unter den Menschen, wirkt wie eine Reminiszenz an Paulus, der an die Gemeinde von Philippi schreibt:

Denn mir (ist) das Leben Christos und das Sterben Gewinn. Wenn aber das Leben im Fleisch, (ist) dies mir Frucht (des) Werkes, und was ich wählen soll, erkenne ich nicht. Bedrängt aber werde ich aus den Zweien, das Verlangen habend zum Auflösen und mit Christos Sein, [denn] (das ist) um viel mehr besser; das Bleiben aber [in] dem Fleisch (ist) notwendiger wegen euch. (Phil 1,21-24)

Nach der Schwächung der göttlichen Offenbarung im kühleren Strahl ist mit der Bestimmung des Dichters als desjenigen, der die göttliche Fülle erfahren könnte, aber um des Gesanges, um des Zur-Sprache-Kommens der Sprache willen, darauf verzichtet, die zweite wesentliche Aussage des

des Dichters mit stärkerer Betonung der die Eingebungen vermittelnden Instanzen, des Alten Testaments und der griechisch-römischen Antike in ihrer historischen Verkettung, dargestellt. Daher tritt neu die kulturgeschichtliche Situierung an den Orten der einstigen Erfüllung der Zeiten hinzu.“ (Böschenstein, „Am Quell der Donau“ [Anm. 5], 156).

Gedichtes erfolgt. Mit dem Motiv der Offenbarung geht jenes der Schwächung einher, das zur Sprach-Werdung führt.

*Jetzt aber endiget, seligweinend,  
Wie eine Sage der Liebe,  
Mir der Gesang, und so auch ist er* 115  
*Mir, mit Erröthen, Erblassen,  
Von Anfang her gegangen. Doch Alles geht so.* (FHA 8, 583<sup>43</sup>)

Die letzten Verse (v. 113-117) sagen das Ende des Gedichtes aus. „Von Anfang her“ (v. 117) war der Weg der Donau ein Weg der Annäherung an die uns von Osten erreichende Bewegung der Schwächung der göttlichen Unmittelbarkeit und das Entstehen des Gesangs. Dieser wird mit seligem Weinen (v. 113) und Liebe (v. 114) verbunden und ist dem Dichter „mit Erröthen, Erblassen“ (v. 116) gegangen, d.h., er begleitet ihn und stellt den Strom dar, der seine Affekte trägt, welche sich nie gänzlich auf die subjektiv-intentionale Dimension unseres Daseins abbilden lassen.

Es ist ferner ein Weg zum Wort (v. 101), zur Deutung (v. 106), zum Gesang (v. 112, 115), der sich uns eröffnete, aber nicht in eine endgültige, sich wieder in göttlicher Unmittelbarkeit wahnende Gestalt führen darf. Darum muss auch noch das Ende des Gesangs ausgesagt werden, der selbst lediglich eine kontingente Ausdrucksweise darstellt und offen auf Neuschreibung, Interpretation, Rekonfiguration sein muss. Außerhalb dieses interpretativen Horizontes gibt es nichts, was Unmittelbarkeit beanspruchen könnte – „Alles geht so.“ (v. 117) –, nichts Göttliches, nichts Menschliches.

<sup>43</sup> Vgl. BA 9, 198 f., StA II, 129.

*Barbara Dölemeyer*

## Johann Georg Hamel, Homburg und die Hölderlin-Handschriften

Im Mittelpunkt der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft 2016 stand das Homburger Folioheft<sup>1</sup>. Johann Georg Hamel, dessen Name mit diesem Konvolut und seiner Überlieferungsgeschichte eng verknüpft ist, ist wohl außerhalb Bad Homburgs nicht sehr bekannt. Deshalb soll an sein Leben und sein Wirken – vor allem, aber nicht nur – für das Andenken Hölderlins erinnert werden.

1841 war ein Jahr besonderer Aktivitäten des Homburger Fabrikanten, Politikers und Lokalhistorikers Johann Georg Hamel, und dies in vielen Bereichen. In erster Linie interessiert hier sein kulturelles Engagement: Am 1. Mai 1841 erfolgte auf seine Initiative die Gründung des Lesevereins und der Stadtbibliothek in Homburg vor der Höhe, womit 1845 die ‚Sammlung vaterländischer Merkwürdigkeiten‘ verbunden wurde, aus der das erste Homburger ‚Städtische Museum‘<sup>2</sup> hervorging. Er machte sich auch um die Ordnung des städtischen Archivs verdient. So wurde Hamel der erste Stadtarchivar und Stadtbibliothekar und ihm als solchem verdankt die Stadt Bad Homburg das Eigentum an dem zweitgrößten Konvolut von Hölderlin-Handschriften, welches bekanntlich seit 1974 aus konservatorischen Gründen in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart aufbewahrt wird.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier Supplement III, Homburger Folioheft, Faksimile-Edition, hrsg. von D. E. Sattler und Emery E. George, Frankfurt a.M. 1986.

<sup>2</sup> Vgl.: 100 Jahre Sammeln. Geschichte und Schätze des Städtischen historischen Museums. Katalog zur Ausstellung im Gotischen Haus Bad Homburg vor der Höhe, Petersberg 2016, bes.: Peter Lingens: Das Städtische historische Museum Bad Homburg. Eine kurze Geschichte der ersten 50 Jahre, 6-23.

<sup>3</sup> Katalog der Hölderlin-Handschriften. Auf Grund der Vorarbeiten von Irene Koschlig-Wiem bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kelletat, Stuttgart 1961, S. 6-9.

*Leben und Wirken*

Zunächst sei ein Blick auf Johann Georg Hamels Vita und auf seine vielfältigen Aktivitäten in und für Homburg geworfen. Er wurde am 17. Juli 1811 in Homburg vor der Höhe als Sohn des Strumpffabrikanten Jacob Christian Casimir Hammel<sup>4</sup> und der Elisabeth Johannette geb. Krag aus Erbenheim geboren. Zunächst Strumpffabrikant wie der Vater, wurde er bald erfolgreicher Kaufmann und erwarb einiges Vermögen. Sein Haus in der Dorotheenstraße 19, das er später ‚Deutsches Haus‘ nannte, wurde in den 1840er Jahren zu einem Brennpunkt des Homburger kulturellen und bürgerlichen Lebens.<sup>5</sup> Hamel, der 1840 das zweite ‚m‘ aus seinem Namen strich, interessierte sich bereits sehr früh für Geschichte und Politik seiner Heimatstadt und wurde deren Chronist. Schon 1828 begann er seine Chronik der Homburger Ereignisse<sup>6</sup>, es folgten *Historische Bruchstücke aus Homburgs Vorzeit* sowie weitere Aufzeichnungen, die – zumeist handschriftlich im Bad Homburger Stadtarchiv erhalten – wichtige Quellen für die Stadtgeschichte sind.<sup>7</sup> Er betätigte sich auch als Journalist für das *Frankfurter Journal* und sein Beiblatt *Didaskalia*<sup>8</sup>, dann auch für die Homburger Lokalblätter. Weit verbreitet war seine gedruckte *Hessen-Homburgische Reim-Chronik*. Auf dem Titelblatt der 2. Ausgabe 1864 sowie 1866 konnte er sich stolz als „Landgräfllich Hessischer Bibliothekar und Stadtbibliothekar zu Homburg“<sup>9</sup> bezeichnen. 1862 hatte er nämlich

<sup>4</sup> Vater: geb. Homburg v.d.H. 20. 12. 1781, Sohn des Strumpffabrikanten Hartmann Hammel aus Klein-Karben und der Maria Elisabeth, geb. Braun, gest. 16. 6. 1837 (Selbstmord im Rhein), begr. Herstein; Mutter: geb. Erbenheim 8. 12. 1783, Tochter des Johann Heinrich Krag; Heirat Homburg v.d.H. 10. 4. 1808; gest. ebenda 11. 5. 1842. Alle Daten nachgeprüft in den Kirchenbüchern der Erlöserkirche Bad Homburg; Dank an Frau Ute Jaeger, Archivbeauftragte.

<sup>5</sup> Vgl. Barbara Dölemeyer: Hölderlin in Homburg – Blickpunkte. 1798-1800 und 1804-1806, Bad Homburg v.d.H. 2016, Nr. 6.

<sup>6</sup> Homburger Chronik, Teil 1 vom 1. Jan. 1828 bis zu Ende des Jahres: „Wahre Beschreibung der Ereignisse, die im Jahre 1828 in der Landgräflichen Residenz-Stadt Homburg vorgefallen sind oder Einfluß auf dieselbe hatten“. Weitere Teile folgten.

<sup>7</sup> Siehe Stadtarchiv Bad Homburg v.d.H. (im Folgenden: StA HG), E 01, Nachlass Hamel.

<sup>8</sup> *Didaskalia* oder: Blätter für Geist, Gemüth und Publizität, herausgegeben von J. L. Heller, Frankfurt a.M. Vgl. StA HG, E 01 6, Sammlung der gedruckten Schriften und Aufsätze Hamels (wo er handschriftlich seine Texte für die Zeitschriften erfasst hat).

<sup>9</sup> Homburg v.d.H. 1860, 2., verm. Ausgabe mit genealogischen Tabellen und Wappen 1864

die Stelle eines ‚Hofbibliothekars‘ erhalten,<sup>10</sup> eine Position, die Hölderlin bei seinem zweiten Homburg-Aufenthalt bekanntlich nur formal einnahm und deren Gehalt durch Isaac von Sinclair beglichen wurde.<sup>11</sup> Hamel präsentierte auch einen Plan der Fürstengruft in der Homburger Schlosskirche mit „Namens-Verzeichniß der in der landgräflichen Familien-Gruft zu Homburg v.d. Höhe beigesetzten fürstlichen und gräflichen Personen“<sup>12</sup>. Dieser ist heute noch in der Gruft zu sehen, obgleich er überholt ist, da 1936/37 die Särge neu angeordnet wurden.<sup>13</sup>

Im Alter von nur 23 Jahren wurde Hamel zum Vorsteher des II. Stadtbezirks gewählt. Die Stadt war seit einer Neuordnung der Gemeindeverwaltung 1832<sup>14</sup> in sechs, ab 1836 fünf Bezirke (Quartiere) eingeteilt, deren Vorsteher (die sich durch „moralische Lebens- und rechtliche Denkwiese“ auszeichnen sollten) von der Gemeinde gewählt waren. Sie sollten die Stadtverwaltung beraten und u. a. deren Finanzgebaren kontrollieren. Dazu musste man allerdings Einblick in die einschlägigen Akten erhalten. Deshalb erklärte sich Hamel bereit, das städtische Archiv (ohne Vergütung) zu ordnen. Er sah ganz klar, dass die Bürger ihre Teilnahmerechte nur verfolgen konnten, wenn ihnen Einsicht in die Verwaltungs-Interna ermöglicht wurde. Sie sollten also Zugang zum ‚Herrschaftswissen‘ erhalten. Die andere Seite war aber ebenso wichtig: Die Bildung der Bürger musste gefördert werden, um sie zur Teilhabe an der Verwaltung des Gemeinwesens zu ‚qualifizieren‘. Insoweit hängen Hamels Aktivitäten politischer Art mit denen auf kulturellem Gebiet eng zusammen.

sowie 1866.

<sup>10</sup> StA HG, A 02 26d, Leseverein, Sitzungs-Protokollbuch pro 1. Mai 1861/62, 13.

<sup>11</sup> Ursula Brauer, Isaac von Sinclair. Eine Biographie, Stuttgart 1993, 195 f.

<sup>12</sup> Frankfurt a. M. 1847; 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1864.

<sup>13</sup> Siehe jetzt den aktuellen Plan: Barbara Dölemeyer: Die Fürstengruft unter der Schlosskirche Bad Homburg vor der Höhe. Grablege des Hauses Hessen-Homburg, Bad Homburg v.d.H. 2016.

<sup>14</sup> Verordnung vom 25. 4. 1832. In: Archiv der Landgräfllich Hessischen Gesetze und Verordnungen (1816-1866), Homburg v.d.H. 1867, 99-101.

*Hamel als Kämpfer für „Einigkeit und Recht und Freiheit“*

1841 war nicht nur das Gründungsjahr von Leseverein und Stadtbibliothek, sondern auf Hamels Initiative geht auch der erste Antrag auf eine Verfassung für die Landgrafschaft Hessen-Homburg zurück. Seine politischen Ziele wiesen über die Stadt Homburg hinaus. Man ersuchte am 28. Januar 1841 den regierenden Landgrafen Philipp (reg. 1839-1846) um Einführung einer Verfassung, zur Erfüllung des Artikels 13 der Deutschen Bundesakte von 1815<sup>15</sup>. Der Landgraf versprach das zwar, er sah aber keine Notwendigkeit für eine geschriebene Konstitution, er war der Ansicht, dass „das Wohl unserer Unterthanen von dem Unserigen und Uns jederzeit unzertrennlich gehalten werden wird“<sup>16</sup>. Diese ersten Versuche auf dem Weg zu einer Demokratisierung hatten zwar keinen Erfolg, doch Hamel blieb die treibende Kraft hinter den Homburger Verfassungsaktivitäten. Er wurde Mitglied des 1849 gewählten – allerdings kurzlebigen – Homburger Landtags und ihm verdankt die Regionalgeschichte umfangreiche Aufzeichnungen über die Revolutionsjahre.<sup>17</sup> 1848 wurde er für Hessen-Homburg in das Vorparlament zur Nationalversammlung in der Paulskirche gewählt, wo er sich u. a. dafür einsetzte, dass auch Kleinststaaten wie die Landgrafschaft mindestens einen Vertreter in die Paulskirche entsenden konnten. Auch im kirchlichen Leben Homburgs betätigte sich Hamel. Als überzeugter Lutheraner war er im Vorstand des Gustav-Adolf-Vereins, aber er setzte sich auch intensiv für die Union der lutherischen und reformierten Gemeinden ein.

Nur so viel zu Hamels politischer Betätigung. Zum Thema ‚Homburg und die Hölderlin-Handschriften‘ interessieren in erster Linie seine Aktivitäten für Leseverein und Stadtbibliothek.

<sup>15</sup> Deutsche Bundesakte vom 8. Juni 1815, Art. 13: „In allen Bundesstaaten wird eine Landständische Verfassung stattfinden“.

<sup>16</sup> Publicandum 8. 5. 1841, Amts- und Intelligenz-Blatt 16. 5. 1841.

<sup>17</sup> Dazu ausführlich: Barbara Dölemeyer: Die Landgrafschaft Hessen-Homburg 1848. In: ‚Einigkeit und Recht und Freiheit‘. Die Revolution von 1848/49 im Bundesland Hessen, hrsg. von Bernd Heidenreich und Klaus Böhme, Opladen/Wiesbaden 1999, 123-155; 134 f.; dies.: Homburg hat die Wahl – Historische Wahlurnen und Stimmzettel. In: Homburger Wahlen im 19. Jahrhundert, Petersberg 2013, 10-27, Kurzbiographie Hamel 29 f.

### *Leseverein und Stadtbibliothek*

Weises Schriftverbreiten  
 Muß den Geist bereiten,  
 Der sich Bahn zum Höchsten bricht.

Dies war das Motto über Hamels *Einladungsschrift zur Stiftung eines Lesevereins dahier*<sup>18</sup> (24. April 1841), die sogleich auf großes Interesse stieß; bereits am 1. Mai 1841 fand die Gründungsversammlung statt. Der Leseverein gewann rasch Mitglieder, bald konnte man verkünden, „daß vom 13ten Oktober dieses Jahres an Bücher an die Mitglieder abgegeben werden“. Der Leseverein war von Anfang an mit der Stadtbibliothek verbunden, denn sein Zweck war: „durch Gründung einer Bibliothek, welche den einzelnen Theilnehmenden zum Gebrauche offen stehet und wofür ein jährlicher Beitrag von 36 xr [= Kreuzer] zu entrichten ist – Gelegenheit zu geben, sich nützliche Kenntnisse zu erwerben.“ Offenbar sah die Obrigkeit diesen Zweck ebenfalls positiv: Bereits ab 1844/45 gewährte die Stadt 50 Gulden jährlich zur Unterstützung der Vereinsaktivitäten (u. a. für Lokalmiete, Bibliothekars-Honorar, Versicherungsprämie).<sup>19</sup> Die ersten gedruckten Statuten des Lesevereins von 1845 bekräftigten in § 26, dass „das Eigenthum der Bibliothek hiesiger Stadt auf ewige Zeiten zustehen“ soll. Dasselbe galt für die noch anzulegende „Sammlung vaterländischer Merkwürdigkeiten“.<sup>20</sup>

Ab 1842 wurden gedruckte Verzeichnisse der Bücher und ab 1845/46 als Anhang dazu auch Verzeichnisse der für die geplante Museums-Sammlung „angekauften und verehrten Gegenstände“ vorgelegt. Der Anhang des Bücherverzeichnisses von 1852 weist unter anderen ein Bildnis Friedrich Hölderlins nach, bezeichnet als „Landgräfllich Hessen-Homburgischer Hofbibliothekar und einer der größten deutschen Lyriker (geboren zu Lauffen 1770, lebte längere Zeit in Homburg und starb zu Tübingen

<sup>18</sup> Zitat aus: Die Erfindung der Buchdruckerkunst. Festgesänge von Carl Jügel, Buchhändler. In: Gedenk-Buch zur vierten Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst begangen zu Frankfurt am Main am 24ten und 25ten Junius 1840, Frankfurt a. M. 1840, 1-12; 8. Die im Folgenden zitierten Quellen: StA HG, A 02 26a.

<sup>19</sup> Das Folgende aus: StA HG, A 02 26d Sitzungsprotokollbücher 1844/45 ff.

<sup>20</sup> Statuten des Homburger Lese-Vereins, Homburg vor der Höhe 1845, Druck von Louis Schick.

1843)“.<sup>21</sup> 1846 war bereits das Portrait Isaac von Sinclairs durch Favorin Lerebours (1808) aus einem Nachlass ersteigert worden: „Isaac, Freiherr von Sinclair, kaiserlich königlich österreichischer wirklicher Hauptmann bei'm Generalstabe und landgräfllich hessen-homburgischer dirigirender Geheimrath, [...] (geb. in Homburg 1775, † zu Wien 1815). In Oel gemalt von Lerebours, 1808.“<sup>22</sup> Das Portrait befindet sich heute im Städtischen historischen Museum Bad Homburg. So wurde eine eigentlich private Gründung von Anfang an mit dem Interesse der Stadt verbunden. Und dies ist von Bedeutung für das Schicksal der Hölderlin-Manuskripte.

### *Friedrich von Breunlin und die Überlassung der Hölderlin-Handschriften*

Johann Georg Hamel befasste sich bei seinen historischen Forschungen intensiv mit dem zweimaligen Aufenthalt Friedrich Hölderlins in Homburg; er dürfte auch noch lebende Homburger Zeitzeugen dafür gekannt haben. Hamel war wohl einer der ersten, die Hölderlins Bedeutung erfassten, und er sammelte Material für eine Monographie über den Dichter.<sup>23</sup> Um für seine Forschungen an Originalschriften zu gelangen, wandte er sich am 9. April 1856 an Hölderlins Schwester Henrike Breunlin, die aber bereits verstorben war; in der Folge trat er mit Hölderlins Neffen, dem „Königl. Württemberg. Cameralverwalter“ Friedrich von Breunlin in Kontakt. Dieser sandte ihm aus dem ihm gehörigen Material zu Hölderlin „Alles, was auf Homburg Bezügliches zu finden war“ sowie „einige[] Proben seiner Handschrift aus verschiedenen Zeiten“<sup>24</sup>. Hamel besuchte Breunlin im Sommer 1856, als er sich zu einer Kur in Nauheim aufhielt, danach schickte dieser ihm „nun Alles, was unter Hölderlins Papieren“ für Hamels

<sup>21</sup> Verzeichnis über die Homburger Stadtbibliothek, 1852, A 02 26a 4, 128: Fortsetzung des Verzeichnisses der zur Sammlung vaterländischer Merkwürdigkeiten aus dem Gebiete der Geschichte, Topographie, Kunst und Industrie angekauften und verehrten Gegenstände.

<sup>22</sup> Fortsetzung des Verzeichnisses der zur Sammlung vaterländischer Merkwürdigkeiten [...] angekauften und verehrten Gegenstände, 1846-47, 71.

<sup>23</sup> Ernst Georg Steinmetz: Hölderlin und Homburg. Neue Beiträge zum Lebensbild des Dichters, hrsg. von Horst Böning. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde zu Bad Homburg vor der Höhe, Heft 20, Bad Homburg v.d.H. 1950, bes. 42-46.

<sup>24</sup> Katalog der Hölderlin-Handschriften (Anm. 3), S. 33 bzw. 34.

„Zwecke Dienliches zu finden war“; 1857 folgte eine weitere Sendung, darunter eine Abschrift des Gedichts *Meiner Verehrungswürdigen Grossmutter* sowie Briefe über Familienangelegenheiten, welche letztere Breunlin zurückerhalten wollte. Die Gedichte und früher geschickte Manuskripte dürfe Hamel behalten. Er besuchte den Bibliothekar auch in Homburg: Vom 18. Juli 1857 datiert sein eigenhändiger Eintrag im *Gedenk-Buch für die Besucher der Stadt-Bibliothek zu Homburg* (1849, Nr. LI, Juli 18.): „Friedr. v. Breunlin, aus Weißenau in Württemberg“.<sup>25</sup>

Das *Gedenk-Buch* war 1848 angelegt worden, „um solches allen *Fremden* von Ansehen, welche nicht Mitglieder des Lese-Vereins sind und obenerwähntes Lokal zum Behuf der Anschauung der Bibliothek und der Sammlungen betreten, durch den Stadtbibliothekar unterbreiten zu lassen, damit sie ihre Namen zur bleibenden, freundlichen Erinnerung eigenhändig darin einzeichnen mögen“.<sup>26</sup>

Das *Sitzungsprotokoll des Vorstandes des hiesigen Lesevereins und der Stadtbibliothek* vom 29. März 1857<sup>27</sup> enthält unter dem Punkt „Eingegangene Geschenke zur Stadtbibliothek im Verwaltungsjahre 1856/57 betr.“ folgenden interessanten Eintrag, der belegt, dass Hamel die ihm von Breunlin überlassenen Schriften als „Geschenke zur Stadtbibliothek“ verbuchte: unter Punkt 8) „Von dem Königl. würtemb. Cameralverwalter, Herrn Fr. von Breunlin zu Weißenau bei Ravensburg, durch Mitvorsteher Hamel: Sinclair-, Schmid-, & Hölderlin'sche Schriftstücke.“ Dies bestätigt auch der XVI. Rechenschafts-Bericht „Über die Verwaltung des Homburger Lese-Vereins und der Stadtbibliothek und zwar pro 1. Mai 1856/57“: „An Geschenken aber gingen ein: [...] Von dem königl. würtemb. Cameralverwalter, Herrn Friedrich von Breunlin zu Weißenau bei Ravensburg: Sinclair-, Schmid-, & Hölderlin'sche Schriftstücke.“<sup>28</sup> Hamel hat demnach die ihm von Breunlin überlassenen Schriftstücke für die Stadtbibliothek entgegengenommen, nicht für sich selbst. Deshalb ist die von Michael Franz im Beiheft der Ausstellung *Zum Homburger Folioheft* (Bad Homburg, Mai 2016) geäußerte Meinung, die Hölderlin-Handschriften seien erst in den Besitz Hamels gelangt und von da aus in den der Stadtbiblio-

<sup>25</sup> StA HG, A 02 26e.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> StA HG, A 02 26d, Sitzungsprotokollbuch 1856/57, S. 13 ff.; 21.

<sup>28</sup> StA HG A, 02 26d.

thek, juristisch unzutreffend. Das geht auch aus dem ersten gedruckten Gesamtkatalog der Homburger Stadtbibliothek von 1860 hervor: Unter V. Abtheilung Handschriften, b) Manuskripte ist vermerkt: „VII. Hölderlin, F., (Hess.-Homb. Hofbibliothekar), Scripturen, gesammelt in 2 Bänden. Inhalt: 1r Bd.: Gedichte. 2r Bd.: Briefe.“ Außerdem wird verzeichnet unter „XI. Sinclair, I. v., (Hess.-Homb. Geheimerath), Briefe, in 1 Band“.<sup>29</sup> Die unter „Geschenke“ 1857 erwähnten Schriftstücke Siegfried Schmid werden hier nicht (mehr?) erwähnt.

### *Hamels Hölderlin-Forschungen und das Homburger Hölderlin-Denkmal*

In seinem 1859 gehaltenen Vortrag *Schillers Freundeskreis zu Homburg* behandelte Johann Georg Hamel Hölderlins Aufenthalte in Homburg und ging – neben Sinclair – auch auf Siegfried Schmid und Jacob Zwilling als Hölderlins Freunde ein.<sup>30</sup> Mit der Bearbeitung einer geplanten größeren Monographie zu Hölderlin kam er aber offenbar nicht so schnell voran. Am 19. März, dem Vorabend von dessen 100. Geburtstag, lud Hamel zu einer „Säcularfeier der Geburt des Dichters Hölderlin“ in der Stadtbibliothek ein, bei der er den Vortrag *Ein Wort ehrender Erinnerung an den Dichter Hölderlin* hielt.<sup>31</sup> „Das mit Lorbeer bekränzte Bildniß des Gefeierten, wie auch seines treuen Freundes Sinclair, eine Anzahl Hölderlin'scher Originalbriefe und Gedichte Homburger Ursprungs, auch andere bezügliche Schriftstücke waren ausgestellt.“ Bei dem „mit Lorbeer bekränzte[n] Bildniß“ dürfte es sich um das im Verzeichnis der Stadtbibliothek 1852 genannte Hölderlin-Bildnis handeln.<sup>32</sup> Damals war nur der Stahlstich (von C. Mayer) der Zeichnung von Luise Keller nach dem

<sup>29</sup> Katalog der Stadt-Bibliothek, 1860, S. 172, StA HG.

<sup>30</sup> StA HG, E 01 17, Schillers Freundeskreis zu Homburg. Ein Vortrag gehalten am Vorabend von Schillers hundertjährigem Geburtstage im Stadtbibliothekslokale zu Homburg von Johann Georg Hamel, Stadtbibliothekar.

<sup>31</sup> StA HG, A 02 26d, Leseverein, Sitzungs-Protokollbuch pro 1. Mai 1869/70, S. 5: Säcularfeier der Geburt des Dichters Hölderlin. Öffentliche Vorstands-Sitzung, Samstag den 19. März 1870, Nachmittags 4 ½ Uhr.

<sup>32</sup> Wie Anm. 21.

Hiemer-Bild allgemein erhältlich – mit der Inschrift: „Dich lieb’ ich, Erde! trauerst du doch mit mir!“<sup>33</sup> In der Generalversammlung des Lesevereins vom 30. April 1870 wurde ein Rückblick auf die Feier gehalten: „Alsdann kam noch die Gründung des Hölderlin-Denkmal zur Besprechung: Herr Baumeister und Mitvorsteher Jacobi zeigte den von ihm gefertigten Plan des Denkmals, in natürlicher Größe gezeichnet, vor, welcher ungetheilten Beifall fand, dessen Ausführung nunmehr bewerkstelligt werden solle.“<sup>34</sup>

Somit war diese Feier auch der Anstoß für die Errichtung eines Hölderlin-Denkmal. Am nächsten Tag nahm Hamel an einer Gedenkveranstaltung in Lauffen teil, wo er die Grüße Homburgs überbrachte. Die Pläne für ein Hölderlin-Denkmal wurden zwar vorangetrieben, es konnte aber, obgleich 1873 fertiggestellt, erst 1883 aufgestellt und eingeweiht werden. Der letzte überlieferte Brief Breunlins an Hamel datiert vom 12. April 1870 und behandelt u. a. das Pastellbild Franz Karl Hiemers aus 1792, das nach Homburg ausgeliehen wurde.<sup>35</sup> Louis Jacobi fertigte eine Kopie an, die als Muster für das vom Bildhauer Jacob May geschaffene Portraitrelief Hölderlins für das geplante Denkmal diente.<sup>36</sup> Diese Kopie befindet sich im Bestand des Städtischen historischen Museums, der Entwurf Louis Jacobis für das Denkmal im Bestand des Stadtarchivs Bad Homburg.

Breunlin drückte in diesem Brief aber auch seine Ungeduld bezüglich Hamels Hölderlin-Veröffentlichung aus; außerdem möchte er „nach Veröffentlichung obiger Schrift wieder in den Besitz derjenigen Manuscripte [...] gelangen“, die er 1856 übersandt habe. Das bezog sich aber nur auf die Briefe.

### *Tod Hamels am 24. Juni 1872*

Kurz vor seinem 61. Geburtstag erlitt Hamel einen tragischen Unfall, der seinem Leben ein ‚berufsbedingtes‘ Ende bereitete: Er stürzte in seiner Bibliothek von einer Leiter und starb am 24. Juni 1872 an den Folgen.

<sup>33</sup> Ein Original des Stahlstichs C. Mayer / L. Keller nach dem Gemälde von Hiemer befindet sich im Historischen Museum Frankfurt am Main.

<sup>34</sup> Sitzungs-Protokollbuch (wie Anm. 31), S. 12, General-Versammlung 30. April 1870.

<sup>35</sup> Katalog der Hölderlin-Handschriften (Anm. 3), S. 35.

<sup>36</sup> Taunusbote. Beiblatt, 14. 4. 1870, Local-Berichte.

So konnte er seine Schrift nicht fertigstellen. Sein plötzlicher Tod brachte auch die Denkmals-Angelegenheit ins Stocken. Der befreundete Frankfurter Bibliothekar Ernst Kelchner übernahm die Bearbeitung des Hamel'schen Materials und stellte das Ergebnis 1872/73 fertig. Aber erst als das Denkmal endlich 1883 eingeweiht werden konnte, wurde die Schrift in den *Mittheilungen des Vereins für Geschichte u. Alterthumskunde zu Homburg v. d. Höhe* gedruckt: *Friedrich Hölderlin in seinen Beziehungen zu Homburg vor der Höhe*<sup>37</sup>. Nach Hamels Tod löste sich der Leseverein auf; die Stadtbibliothek zog zunächst in das Gebäude der Rind'schen Stiftung und danach noch mehrfach um. Ergänzend sei bemerkt, dass das Stadtarchiv eine Erstausgabe der *Gedichte von Friedrich Hoelderlin*, Stuttgart und Tübingen 1826, aufbewahrt, die aber wohl erst spät (als Geschenk?) in die Stadtbibliothek gelangte – der Stempel weist schon den neuen Titel ‚Bad‘ Homburg (den die Stadt offiziell erst ab 1912 führen durfte) aus.

1880 starb Friedrich von Breunlin. Die Hölderlin-Handschriften blieben in Homburg im Bestand der Stadtbibliothek. Die Mitteilungen späterer Hölderlinforscher wie Carl C. T. Litzmann und Franz Zinkernagel bringen eine gewisse Verwirrung in diesen Befund. Litzmann ermittelte 1881 oder 1882 als „gegenwärtigen Besitzer“ der Handschriften Dekan Friedrich Encke<sup>38</sup>, damals Schriftführer des 1875 gegründeten Homburger Geschichtsvereins, der ihm „das ganze wertvolle von Hamel gesammelte und jetzt in seinen Händen befindliche Material“ zur Benutzung überließ. Von den Erben Enckes wurden 1904 einige Stücke aus dem Hamelschen Erwerb zur Auktion zu geben, die heute in Marbach bzw. Tübingen aufbewahrt werden oder verloren sind.<sup>39</sup> Wie die Manuskripte in die Hände Enckes gelangt sind, ist wohl bisher unklar. Das weitere Schicksal der Handschriften, die unterschiedlichen Übersichten, Bindungen, Herauslösungen durch Hölderlinforscher wie Litzmann und Homburger Bibliothekare wie

<sup>37</sup> Nach den hinterlassenen Vorarbeiten des Bibliothekars J. G. Hamel bearbeitet von Ernst Kelchner. In: *Mittheilungen des Vereins für Geschichte u. Alterthumskunde zu Homburg v. d. Höhe*, Heft 3, 1883, 1-35.

<sup>38</sup> Johannes Friedrich Encke, seit 1848 Gemeindepfarrer in Oberstedten; 1861-1876 Stadtpfarrer in Homburg, StA HG, E 11, Nachlass Encke.

<sup>39</sup> Heinz Grosche: *Geschichte der Stadt Bad Homburg vor der Höhe*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1986, 295 ff., bes. 299 f.

Wilhelm Rüdiger sowie die heutige Einteilung sind mehrfach dargestellt worden<sup>40</sup> und nicht Gegenstand dieses kleinen Blicks auf das Wirken Johann Georg Hamels.

Außer dem Grabstein auf dem lutherischen Friedhof am Untertor erinnert an ihn in Bad Homburg die Hamelstraße, die vom Gluckensteinweg zur Gedächtniskirche führt. Ein eigenes Denkmal für Hamel gibt es nicht, indirekt allerdings kann man das Hölderlin-Denkmal im Kurpark als sein Werk betrachten, das an ihn als Initiator und an seine Verdienste um die Hölderlin-Handschriften erinnert. Johann Georg Hamel war ein Motor und Kristallisationspunkt des Homburger kulturellen und politischen Lebens in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

<sup>40</sup> Von Homburger Seite vor allem durch Steinmetz (Anm. 23), 43 ff., und Grosche (Anm. 39). Siehe auch Katalog der Hölderlin-Handschriften (Anm. 3), S. 32 ff., 88 f.; D. E. Sattler: Einleitung, FHA Suppl. III (Anm. 1), 10 ff.

Oliver Grütter

## „Von den Wettern zerrissen“: Zu Hölderlins Ode *Heidelberg* und ihrer horazischen Mythopoetik

I

Es heißt, dass Blitze nicht zweimal am selben Ort einschlagen. Die Geschichte des Heidelberger Schlosses lehrt etwas anderes. Nachdem es nicht einmal hundert Jahre zuvor, 1689, im Pfälzischen Erbfolgekrieg zerstört worden war, entlud sich 1764 ein Gewitter in doppelter Folge über dem hochragenden Wahrzeichen der Neckarstadt. Wenn Hölderlin in seiner Ode *Heidelberg* die ‚schiksaalskundige‘, ‚von den Wettern zerrissene‘ „Burg“ evoziert,<sup>1</sup> so halte er damit die Erinnerung an beides, an Krieg und Naturkatastrophe zugleich, wach:

Die Wetter, die die Burg zerrissen, können wörtlich und metaphorisch aufgefaßt werden. In Übereinstimmung mit Hölderlins späterem Sprachgebrauch deuten diese Wetter auf die Stürme der Geschichte. Das Wort ‚schiksaalskundig‘ beziehe sich dann auf die zerstörerischen Ereignisse der Erbfolgekriege im 17. Jahrhundert. Doch können die Wetter sich ebensogut auf die Zerstörung der vollständig wiederhergestellten Burg durch doppelten Blitzschlag im Jahre 1764 beziehen.<sup>2</sup>

In Hölderlins Inszenierung der „Burg“ sieht Cyrus Hamlin eigentliche und uneigentliche Rede, Natur- und ‚Ereignis‘-Geschichte verschränkt.<sup>3</sup> Dass

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier FHA 5, 467, v. 22 f.

<sup>2</sup> Cyrus Hamlin: Hölderlins ‚Heidelberg‘ als poetischer Mythos. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14, 1970, 437-455; 443.

<sup>3</sup> Anders hatte sich noch Emil Staiger: Hölderlin: Heidelberg. In: Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte, hrsg. von Heinz Otto Burger, Halle 1942, 167-175; 173 (wieder in: Ders.: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert, Zürich/Berlin 1943, 13-24), dagegen ausgesprochen, die ‚Wetter‘ ihrem eigentlichen Wortsinn nach zu lesen: „Die Burg ist ‚von den Wettern zerrissen‘, nicht von den Wettern, die in der Luft hinwandeln, sondern von den grimmigeren, die sich entladen zwischen den Völkern. Menschenhände haben diese in die Landschaft geschlagen.“

in dieser Inszenierung aber auch zwei Mythen wirksam werden, zeigten erst spätere Interpreten; es ist erstens, so der Befund Bernhard Böschenstein, der Dionysos-Mythos. Böschenstein erkennt in Hölderlins Ode eine „Transposition Heidelbergs in den dionysischen Modus auf Grund sophokleischer und euripideischer Vorstellungen“.<sup>4</sup> Konkret zeichnet er Anklänge an das Dionysos gewidmete, letzte Chorlied in Sophokles' *Antigone* und den Prologos von Euripides' *Bakchen* nach. In die von Gewittern zerstörte „Burg“ sei dabei diejenige Szene<sup>5</sup> aus den *Bakchen* eingegangen, als Dionysos in einem Unwetter Pentheus' Königsschloss zerstört.<sup>6</sup> Der *Heidelberg*-Ode liegt mithin ein mythologischer Code zugrunde. Zehn Jahre nach Böschenstein's Interpretation werden 1987 zeitgleich Gerhard Buhr und Udo Benzenhöfer den Nachweis erbringen, dass sich dieser Code allerdings nicht in der Dionysos-Figur erschöpft, sondern in der „Burg“ zweitens die Gigantomachie zur Geltung kommt.<sup>7</sup> Als Ausgangspunkt für ihre Deutungen dient beiden Interpreten jeweils das Adjektiv ‚gigantisch‘:

*Aber schwer in das Thal hieng die gigantische  
Schiksaalskundige Burg nieder bis auf den Grund  
Von den Wettern zerrissen; (FHA 5, 467, v. 21-23)*

Das „Epitheton ‚gigantisch‘“, so Benzenhöfer, „darf als direkte Anspielung auf griechische Mythologie gelesen werden: Die Giganten, Söhne der Gaa-Erde, hatten den Kampf gegen die olympischen Götter aufgenommen. Sie waren dabei vernichtet worden.“<sup>8</sup> Eine entsprechende Deutung unterfüttert Buhr mit Verweis auf Grimms Wörterbuch,<sup>9</sup> das für ‚gigantisch‘ die

<sup>4</sup> Vgl. Bernhard Böschenstein: Dionysos in Heidelberg. In: HJb 24, 1984-1985, 113-118; 116f. (wieder in: Ders.: ‚Frucht des Gewitters‘. Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution, Frankfurt a.M. 1989, 30-36).

<sup>5</sup> Eur. *Bacch.*, 586-603.

<sup>6</sup> Vgl. Böschenstein, Dionysos in Heidelberg (Anm. 4), 116.

<sup>7</sup> Vgl. Udo Benzenhöfer: Flucht, Ruhe, Schicksal, Dank: Zur Ode ‚Heidelberg‘ von Friedrich Hölderlin. In: Ruperto Carola 76, 1987, 184-189; 187, und Gerhard Buhr: Zu Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘. In: Heidelberg im poetischen Augenblick. Die Stadt in Dichtung und bildender Kunst, hrsg. von Klaus von Manger und Gerhard vom Hofe, Heidelberg 1987, 83-120; 99.

<sup>8</sup> Benzenhöfer, Zur Ode ‚Heidelberg‘ (Anm. 7), 187.

<sup>9</sup> Buhr, Zu Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘ (Anm. 7), 99.

Bedeutung „riesengrosz, riesenmäzig“ verzeichnet.<sup>10</sup> Das fragliche Wort sei im 16. Jahrhundert aufgekommen und im 18. Jahrhundert zu einem „modewort“ avanciert.<sup>11</sup> Doch anfänglich, so heißt es weiter, sei es „an den ursprünglichen gehalt des gigantenmythus angeknüpft“ gewesen.<sup>12</sup> Mit einer spezifischen Ausdeutung der Anleihen, welche die Ode beim Gigantenmythos nimmt, sollte 1998 dann noch einmal Friedrich Strack einer mythischen Lesart der ‚gigantischen‘ „Burg“ das Wort reden: „Im übertragenen Sinne dürfte damit das Machtstreben der Fürsten gegenüber dem Kaiser gemeint sein, das im Sturz Friedrichs V. seinen ‚gerechten‘ Ausdruck findet.“<sup>13</sup>

In einer Zusammenschau der mythologisch orientierten Deutungen bleibt also festzuhalten, dass Hölderlins Inszenierung der „Burg“ aus Dionysos- und Gigantenmythos schöpft. Was aber bedeutet es, dass Hölderlin diese Mythen *zugleich* evoziert? Der vorliegende Beitrag setzt an dieser Frage an und versucht sie aus zwei Horaz-Oden<sup>14</sup> zu erklären, welche die Mythopoetik von *Heidelberg*, so die These, entscheidend bestimmen. Nun ist hinlänglich bekannt, dass gerade *Heidelberg* eine bemerkenswerte Nähe zur horazischen Lyrik zeigt: „[D]er Wechsel von Feder, Tinte und Duktus“ verrate, dass Hölderlin mit *Heidelberg* „noch während der Horaz-Übertragung begonnen“ hatte, nämlich „unmittelbar nach Übersetzung

<sup>10</sup> Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 16 Bde. in 32 Teil-Bdn., Leipzig 1854-1960; Bd. 4, Sp. 7474.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Friedrich Strack: Heidelberg als Stadt der Romantik. In: Stätten deutscher Literatur. Studien zur literarischen Zentrenbildung 1750-1815, hrsg. von Wolfgang Stellmacher, Frankfurt a. M. 1998, 455-474; 464, Anm. 34.

<sup>14</sup> Hölderlin versah seine Horaz-Übertragungen mit Anmerkungen, die eine Identifizierung der von ihm benutzten Edition möglich machen (vgl. FHA 17, 577, und ferner: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 3, 416). Es handelt sich um die erstmals 1691 in Paris erschienene Ausgabe von Ludovicus Desprez, die ich im Folgenden, wie in der FHA, nach der Ausgabe Den Haag 1708 zitieren werde: Q. Horatii Flacci Opera. Interpretatione, Notis & Indice illustravit Ludovicus Desprez. In usum Sereniss. Delphini. Accedit Horatii Vita, & Aldus Manutius De Metris Horatianis. – Die Übersetzungen der Horaz-Zitate stammen von mir, O. G., für ihre kritische Durchsicht danke ich Dr. Maximilian Benz (Zürich).

der [...] Stelle *Sed quae Tibur aquae fertile perfluunt*“ aus *carm.* IV,3:<sup>15</sup> „Die Stelle klingt wieder in ... Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt / Leicht und kräftig die Brücke ...“<sup>16</sup>. Vertreten diese Seiten also die These, dass neben *carm.* IV,3 deutlicher noch zwei weitere *carmina* in *Heidelberg* hineinspielen, wird noch einmal sinnfällig, wie gründlich Hölderlin Horaz studiert hatte. Dies in Erinnerung zu rufen scheint mir angebracht, da Horazens Bedeutung für Hölderlin zwar immer wieder erwiesen wurde,<sup>17</sup> aber doch – wie diejenige der römischen Dichtung überhaupt – m.E. noch immer unterschätzt ist.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge, Bremer Ausgabe, hrsg. von D. E. Sattler, 12 Bde., München 2004; hier Bd. 6, 68 f.

<sup>16</sup> Ebd., 65.

<sup>17</sup> Horazens Einfluss auf Hölderlin zeigt sich in folgenden drei Bereichen: 1) Metrik; vgl. hierzu Wolfgang Binder: Hölderlins Odenstrophe. In: HJb 6, 1952, 85-110 (wieder in: Ders.: Hölderlin-Aufsätze, Frankfurt a.M. 1970, 47-75) sowie Ders.: Hölderlins Verskunst. In: HJb 23, 1982-1983, 10-33 (wieder in: Friedrich Hölderlin. Studien von Wolfgang Binder, hrsg. von Elisabeth Binder und Klaus Weimar, Frankfurt a.M. 1987, 82-109); 2) Maßbegriff; vgl. hierzu Elena Polledri: ... immer besteht ein Maas'. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, 241-245; 3) Mythopoetik; vgl. hierzu Michael von Albrecht: Horazens Römeroden und Hölderlins vaterländische Hymnen. In: Ders.: Rom: Spiegel Europas. Texte und Themen, Heidelberg 1988, 423-430, sowie Vivetta Vivarelli: Bacchus und die Titanenkämpfe als Gründungsmythen bei Hölderlin und Horaz. In: Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne, hrsg. von Anja Ernst und Paul Geyer, Göttingen 2010, 225-246.

<sup>18</sup> Bereits Melanie Möller: Dunkelrede und Divination. Hölderlins Lucan und die Poetik des Verstummens. In: International Journal of the Classical Tradition 10.2, 2003, 187-220; 187, konstatiert: „Die griechische Lyrik hat Hölderlins Lyrik ohne Zweifel nachhaltiger geprägt; doch scheint der Einfluß der römischen Dichtung auf wesentliche Merkmale seiner poetischen Reflexion unterschätzt.“ Dass dies – neben Horaz und Lucan – auch für Ovid und Vergil gilt, lassen die Studien von Anke Bennholdt-Thomsen: Zum zeitlichen Index von Andersheit beim späten Hölderlin. Eine quellenkundliche Untersuchung der Früchte-Strophe von ‚Mnemosyne‘. In: Der Sinn der Zeit, hrsg. von Emil Angehrn u.a., Weilerswist 2002, 279-293, von Jörg Hirsch: Ovid in Hölderlins ‚Andenken‘: Fundstücke in zwei Verspaaren. In: HJb 36, 2008-2009, 253-260, und meine eigene: Heroen. Zu einem Vergil-Rekurs in Hölderlins Elegie ‚Stutgard‘. In: ZfdPh 136/2, 2017, 161-185, vermuten. – Die Hölderlin-Philologie ist in ihrer Fokussiertheit auf die griechische Literatur im Übrigen kein Einzelfall. Ernst A. Schmidt: Schillers römische ‚Tragödien‘. In: Schiller und die Antike, hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2008, 49-67; 49 f., beobachtet dieselbe „Blickverengung“ auch für die Schiller-Forschung und bemerkt: „In welcher Weise die geradezu automatische Gleichsetzung von Antike und Griechen, die reflexartige Voraussetzung, dass Schiller immer nur die Griechen im Auge gehabt haben könnte, die Aussparung der Römer, die Acht- und Ahnungslosigkeit im Blick auf römische

## II

Dass Hölderlin das Adjektiv ‚gigantisch‘ (auch) in mythologischer Rücksicht setzt, zeigt nicht zuletzt das Signalwort „Riesenbild“ in Strophe sieben an; es nimmt die sprichwörtliche Größe der Giganten auf:<sup>19</sup> „Doch die ewige Sonne goß // Ihr verjüngendes Licht über das alternde / Riesenbild“ (FHA 5, 467, v. 24-26). Sozusagen auf die vorangehende Strophe zurückschauend, kommentiert der Ausdruck „Riesenbild“ also die ‚gigantische‘ Perspektive, mit der die Ode auf die „Burg“ blickt.<sup>20</sup> Welche Rolle kommt Horaz in der Ausbildung dieser Sichtweise zu? Wenn man „Riesenbild“ und „Von den Wettern zerrissen“ aus Strophe sechs nebeneinanderhält, dann lassen sich Linien von *Heidelberg* zu *carm.* III,4 ziehen, worin Horaz den Göttervater Jupiter die Titanen und Giganten mit seinem Blitz zurückdrängen lässt:

Scimus ut impios

Titanas, immanemque turmam

Fulmine sustulerit caduco (Hor. *carm.* III,4, v. 42-44)

Literatur sich in der Schillerforschung auswirken, könnte ich an einer Reihe von Beispielen demonstrieren.“ (50).

<sup>19</sup> Apollod. I, 1, 6 sagt von den Giganten, sie seien *μεγέθει μὲν σωμάτων ἀνυπερβλήτους* (*megéthei men somátων anyperblétus*), „an Körpergröße unübertroffen“ (Mythographi Graeci, Bd. 1: Apollodori Bibliotheca, Peditasimi libellus de duodecim Herculis laboribus, hrsg. von Richard Wagner, [Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana] Stuttgart 21965. Übersetzung: Apollodor: Bibliothek. Götter- und Heldensagen. Griechisch/Deutsch, hrsg., übers. u. kommentiert von Paul Dräger, Düsseldorf/Zürich 2005). – Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon, Darmstadt 1967 (Nachdruck der Ausg. Leipzig 1700) nennt die Giganten im entsprechenden Artikel (Sp. 1151-1156) wiederholt „Riesen“.

<sup>20</sup> Buhr, Zu Hölderlins Ode ‚Heidelberg‘ (Anm. 7), 102: „Es [gemeint ist das Wort ‚Riesenbild‘, O.G.] meint das sichtbare Erscheinungsbild der riesigen zerstörten Burg, das gedankliche Vorstellungsbild der heroischen, *schiksaalskundigen* und das wesentliche Erinnerungsbild der *gigantischen* Burg.“ – Für den mythischen Horizont von ‚gigantisch‘ spricht übrigens auch eine Parallelstelle in *Dichterberuf*, die Anke Bennholdt-Thomsen: Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk. In: HJb 25, 1986-1987, 226-254; 246, anführt, wo die Rede auf „die gigantischen Rosse“ fällt (Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 47, v. 28; FHA 5, 560, v. 28).



bisher herausgestellten Horaz-Anklängen abgesehen, ist *carm.* III,4 aber noch aus einem weiteren und für die vorliegende Fragestellung entscheidenderen Grund eine plausible Folie von *Heidelberg*. Hölderlin hat seiner Ode *Gesang des Deutschen* nämlich Verse aus genau diesem *carmen* vorangestellt:

*Vis consilii expers mole ruit sua;*  
*Vim temperatam Di quoque provehunt*  
*In majus.* (FHA 5, 632)

Kraft, die der Einsicht entbehrt, bricht unter ihrer [eigenen] Last zusammen; maßvolle Kraft [dagegen] führen auch die Götter zu Höherem.

Um diese Worte in ihrer Bedeutung zu fassen, hat man die Nähe von *carm.* III,4 zur pindarischen Dichtung<sup>25</sup> zu bedenken. Zwei ihrer „wesentliche[n] Elemente“, die Horaz im fraglichen *carmen* übernimmt, sind Mythos und Gnomik.<sup>26</sup> Nachdem er unmittelbar zuvor verschiedene Theomachien, darunter auch den Gigantenkampf, evoziert hat, formuliert er mit den zitierten Versen „die ethische Summe aus dem voraufgegangenen Mythos“.<sup>27</sup> Die Giganten repräsentieren also „rohe Wut“, wohingegen Jupiter und die anderen Götter für „besonnene Kraft“ stehen.<sup>28</sup> Wie folglich aus dem Horaz-Zitat hervorgeht, hatte Hölderlin mit *carm.* III,4 die Kampfhandlungen zwischen Jupiter und seinen Widersachern im Blick. Um nun aber den Schritt vom Giganten- zum Bacchus-Mythos nachzuvollziehen, ist das Augenmerk auf *carm.* II,19 zu richten. Gewiss lässt beispielsweise auch Nonnos in seinen *Dionysiaka* den Weingott gegen die

bis sieben das Chorlied auf Dionysos in Sophokles' *Antigone* evozieren, wo gleichfalls „Kastalias Quelle“ Erwähnung finde. Dass Kastalien, gemäß meiner eigenen Lektüre, bereits über Horaz in der ursprünglichen zweiten Strophe mit „Apollo“ und „getränkt“ bzw. „beseelt“ im Text präsent ist, steht m.E. in keinem Widerspruch zu Böschensteins sophokleischer Lesart der „Quellen“. Die Lektüren mögen einander vielmehr zusprechen.

<sup>25</sup> Zur Nähe von *carm.* III,4 zu Pindars erster und achter Pythie vgl. bspw. Miller, *Horace's Pindaric Apollo* (Anm. 22), mit weiterführenden Literaturhinweisen.

<sup>26</sup> Hans Peter Syndikus: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, 2 Bde., Darmstadt 1972/73; Bd. 2, drittes und viertes Buch, 64.

<sup>27</sup> Q. Horatius Flaccus. Erklärt von Adolf Kiessling. Erster Teil: Oden und Epoden. Vierte Auflage besorgt von Richard Heinze, Berlin 1901, ad *carm.* III,4, v. 65-68.

<sup>28</sup> Ebd., 246.

Giganten antreten.<sup>29</sup> Horazischer Einfluss ist aber schon allein deshalb bedenkenwert, da *carm.* II, 19 seine Spuren auch in einer anderen Dichtung, in *Brod und Wein*, hinterlassen sollte. Die letzten Verse der Elegie lauten in der Reinschrift im Homburger Folioheft:

*Aber indessen kommt als Fakelschwinger des Höchsten  
Sohn, der Syrier, unter die Schatten herab.  
Seelige Weise sehns; ein Lächeln aus der gefangnen  
Seele leuchtet, dem Licht thauet ihr Auge noch auf.  
Sanfter träumet und schläft in Armen der Erde der Titan,  
Selbst der neidische, selbst Cerberus trinket und schläft.*

(FHA 6, 252, v. 155-160)

„Fakelschwinger“ und „Syrier“ – bekanntlich sind diese Wendungen auf Christus sowohl wie auf den in Strophe acht genannten „Weingott“ (FHA 6, 251, v. 141), also Bacchus, beziehbar.<sup>30</sup> Beim Abstieg „unter die Schatten“ kann man mit Norbert von Hellingrath daher zunächst einmal an den Descensus Christi,<sup>31</sup> mit Jochen Schmidt dann aber auch an die Katabasis des Bacchus,<sup>32</sup> der in die Unterwelt hinabgestiegen ist, um seine Mutter Semele zu befreien, denken. Der schlafende Höllenhund spiele dabei konkret auf *carm.* II, 19 an,<sup>33</sup> wo Bacchus gefahrlos an Cerberus vorbeigeht:

*Te vidit insons Cerberus aureo  
Cornu decorum, leniter atterens  
Caudam, & recedentis trilingui  
Ore pedes tetigitque crura. (Hor. *carm.* II, 19, v. 29-32)*

<sup>29</sup> Vgl. Nonn. *Dion.* 48, 1-89. Syndikus (Anm. 26), Bd. 1, 478 f., verweist in seiner Lektüre von *carm.* II, 19 darauf, dass „die Teilnahme des Dionysos am Gigantenkampf [...] in der früheren Dichtung meist nur allgemein berührt wird“.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Christine Rühling: *Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin*, Berlin, München, Boston 2015, 340, mit weiterführenden Literaturhinweisen in Anm. 293, ferner 370.

<sup>31</sup> Hölderlin. *Sämtliche Werke. Viertes Band*, besorgt durch Norbert v. Hellingrath. *Gedichte*. 1800-1806, München/Leipzig 1916, 323.

<sup>32</sup> Vgl. Jochen Schmidt: *Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘. Die Entwicklung des hymnischen Stils in der elegischen Dichtung*, Berlin 1968, 163.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

Dich, geziert mit goldenem Horn, sah Cerberus, der dir nicht schadete; als du zurückkehrtest, berührte er, den Schwanz sanft anschmiegend, mit seinem dreizüngigen Mund [deine] Füße und Unterschenkel.

Wie Wolfram Groddeck unlängst gezeigt hat, antwortet Hölderlin geradezu spielerisch auf die zitierten Verse. Im ‚neidischen Cerberus‘ ist „[d]er Beginn ‚te vidit‘ [...] zum Begriff der ‚invidia‘ gesteigert, des scheelen Blicks, des ‚Neides‘“.<sup>34</sup> Dieses Detail sei hier deshalb herausgehoben, weil es Hölderlins intensives Textstudium einer Bacchus-Ode bezeugt, die (und darauf kommt es jetzt an) zwei Strophen zuvor die Beteiligung des Bacchus an der Gigantomachie behandelt:

Tu cūm parentis regna per arduum  
Cohors Gigantum scanderet impia,  
Rhæcum retorsisti leonis  
Unguibus, horribilique malâ: (Hor. *carm.* II, 19, v. 21-24)

Als die gottlose Schar der Giganten auf steilem Weg das Reich deines Vaters erstieg, hast du Rhoecus mit Krallen und dem schaudererregenden Rachen eines Löwen zurückgeworfen.

Bacchus unterstützt seinen Vater tatkräftig im Kampf gegen die Giganten. Daran erinnert *Heidelberg* auf subtile Weise: „Von den Wettern zerrissen“. Wie erwähnt, lässt diese Wendung zunächst einmal an Zeus-Jupiter denken. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sie, wie der Efeu in Strophe sieben,<sup>35</sup> auch bacchisches Kolorit: „zerrissen“. Einmal ist das Simplex ‚reißen‘ zum Kompositum ‚zerreißen‘ in der Dichtung des 18. Jahrhunderts immer wieder mit Bacchus assoziiert worden.<sup>36</sup> Die Gründe hierfür liegen in einer weiteren Bacchus-Ode des Horaz, *carm.* III, 25, das die

<sup>34</sup> Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘, Frankfurt a. M./Basel 2012, 278.

<sup>35</sup> Vgl. Böschstein, Dionysos in Heidelberg (Anm. 4), 114 (mit Hinweis auf die dionysische Semantik des Efeus in der Elegie *Stuttgart*) und 115 f. (in Anschluss an das sophokleische Chorlied).

<sup>36</sup> Ernst A. Schmidt: Zeit und Form, Heidelberg 2002, 424: „[Horaz hat] mit zu verantworten, wenn ein ganzes Jahrhundert poetisch voller Wuth [sic] und Glut in die Berge stürmt, zu den Wolken oder Sternen auffliegt, als Sturzbach vom Gebirge niederbraust, taumelt oder hingerissen ist.“ Vgl. ferner Vivarelli, Bacchus (Anm. 17), 234-236.

dichterische Inspiration als Entrissenheit durch den Weingott versteht. „Quò me, Bacche rapis“, also „Wohin, Bacchus, reißt du mich?“, liest man dort im ersten Vers. Auch die hlderlinsche Dichtung ist gespickt mit Anleihen an diese ‚reißende‘ Begeisterungslehre:<sup>37</sup> „Wohin? wohin?“, heißt es in *Der blinde Sänger* (FHA 5, 817, v. 37), und Hyperion seinerseits ruft: „Freundlicher Geist, sagt’ ich bei mir selber, wohin ruhest du mich? nach Elysium oder wohin?“ (FHA 11, 641, Z. 14 f.). Hölderlins „zerrissen“ spielt aber noch in anderer Hinsicht auf *carm.* II, 19 an: Unabhängig davon, ob er sich in einen Löwen *verwandelt* oder als Löwe *verkleidet* habe<sup>38</sup> – Bacchus wehrt, wie dargestellt, den Giganten Rhoecus „mit Krallen und dem schaudererregenden Rachen eines Löwen“ ab. Das Partizip „zerrissen“ zum Verb ‚zerreißen‘ mag vor dem Hintergrund der ‚gigantischen‘ „Burg“ noch auf die Lwengestalt des Bacchus hindeuten: Adelung bringt ‚zerreißen‘ ganz explizit mit „großen Raubthieren“ in Verbindung.<sup>39</sup>

### III

Wie ‚gigantisch‘ zeigt also auch „zerrissen“ eine Bedeutungsnuance, die dem Text einen tieferen mythopoetischen Sinn verleiht. Dabei erweist sich aber auch die *mythogenetische* Aussagekraft von *Heidelberg*: Man hat immer wieder darauf hingewiesen, dass Hölderlin die Gigantomachie mit der Titanomachie verbindet, ja dass bereits in antiken Texten beide Kämpfe zusammenfallen konnten.<sup>40</sup> Für die klassische Literatur nennt R. B. Harrison beispielhalber Horazens *carm.* III, 4. Dass Hölderlin beide

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Die Forschung beantwortet diese Frage unterschiedlich. Vgl. hierzu Christian Zgoll: *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlung und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*, Tübingen 2004, 181, mit weiterführenden Literaturhinweisen.

<sup>39</sup> Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der Oberdeutschen*, 4 Bde., Leipzig <sup>2</sup>1793-1801; Bd. 4, Sp. 1689.

<sup>40</sup> Vgl. Ulrich Hötzer: *Die Gestalt des Herakles in Hölderlins Dichtung*. Stuttgart 1956, 132 (mit Anm. 106 auf S. 169 für antike Belegstellen); auf Hötzer verweisen Robin Burnett Harrison: *Hölderlin’s Titans and the Book of Revelation. An Eschatological Interpretation of History*. In: *Publications of the English Goethe Society* 46, 1975/76, 31-64; 46, Anm. 26, und, via Harrison, Bennholdt-Thomsen, *Die Bedeutung der Titanen* (Anm. 20), 226, Anm. 3. – Zu dem im Detail hochkomplexen Verhältnis der antiken Titanen- und

Kampfhandlungen unter dem Eindruck dieses *carmen* zusammennimmt, behauptet Harrison nicht explizit, ruft allerdings ins Bewusstsein, dass Hölderlin einst Aufsätze über Horaz für seine Zeitschrift *Iduna* geplant hatte.<sup>41</sup> Auf Basis der hier vorgestellten Lektüre läge es natürlich nahe (sofern diese die Präsenz von *carm.* III,4 in *Heidelberg* nur deutlich genug herausstellen konnte), den für Hölderlin typischen Brückenschlag von den Giganten zu den Titanen (u. a.) aus *carm.* III,4 herzuleiten; und gewiss ist Harrisons Hinweis nicht prinzipiell von der Hand zu weisen, wenn die fragliche Horaz-Ode „[a]lle die Einzelkämpfe, welche ältere Sage die Olympier vor und nach dem großen Gigantenkampf auf Pallene bestehen läßt, [...] zu einem großen Kampfbilde vereinigt“.<sup>42</sup> Jedoch (das ist die Pointe): Bringt man *carm.* III,4 als Folie von *Heidelberg* in Anschlag, wird klar, dass sich für Hölderlin mit dieser Horaz-Ode nicht notwendig eine Bündelung von Titanen- und Gigantenmythos ergab, sondern, umgekehrt, der Gigantenkampf gerade Kontur gewinnen konnte. Das Wortmaterial lässt am spezifischen mythischen Hintergrund von *Heidelberg* keinen Zweifel: ‚gigantisch‘. Dass Hölderlin – natürlich in Übereinstimmung mit *carm.* II, 19, worin Bacchus eben einen *Giganten* bezwingt – also im Kreis der Giganten bleibt, erstaunt bei näherem Blick auf *carm.* III,4 wenig; Horaz belässt es bei einem allgemeinen Hinweis auf die Titanen, nennt allerdings einzelne Giganten: Mimas, Porphyryon, Rhoecus, Enceladus und Typhoeus<sup>43</sup>. Da die Giganten im fraglichen *carmen* also schlicht prominenter vertreten sind als die Titanen, ist die explizit ‚gigantische‘ My-

Gigantenmythologie vgl. Francis Vian: *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952, 169-174.

<sup>41</sup> Harrison, Hölderlin's Titans (Anm. 40), 45 f.

<sup>42</sup> Kiessling und Heinze (Anm. 27) ad *carm.* III,4, v. 49 f.

<sup>43</sup> Typhoeus gehört zwar nicht eigentlich zu den Giganten: „Nicht als stünde T. der *Gigantomachie* überhaupt fern. Allerdings nimmt er ursprünglich am Ende der Titanomachie (Hes. Th. 820f.) als Gegner der Götter eine selbständige Stellung ein, die er auch bei Pindar und Aischylos, ja noch bei Apollodor behauptet (s.o.); aber schon Ovid (Ep. ex Pont. 2, 10, 24; Ibis 599) meint gerade ihn mit der Bezeichnung ‚gigas‘; [...] *In die eigentliche Gigantomachie wird er erst allmählich hineingezogen*, so bei Verg. Georg. 1, 277 f.: ohne Nennung seiner Gegner. Bei Hor. C. 3, 4, 53 f. erscheint er unter andern Giganten im Kampfe mit Pallas, Volcanus, Iuno und Apollo“, Johannes Schmidt, Art. Typhoeus, Typhon. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, 6 Bde., Leipzig 1884-1937; Bd. 5, Sp. 1426-1454; 1440 (die Hervorhebung im Original durch Sperrdruck).

thologisierung des Heidelberger Schlosses nur konsequent. Auf's Ganze gesehen, so bleibt festzuhalten, mag Horaz Hölderlins holistischer Sicht auf Titanen- und Gigantenmythologie durchaus zugespielt haben; wesentlicher scheint mir allerdings die Einsicht, dass die horazische Lyrik, neben Lucans *Bellum civile*<sup>44</sup>, offenbar in Sonderheit Hölderlins Gigantenmythologie prägte.

<sup>44</sup> Den Hinweis auf Lucan verdanke ich den Herausgebern des Jahrbuchs: In seinem Epos erscheint die Gigantomachie wiederholt als Vergleich für den Bürgerkrieg (vgl. Lucan, *Civil War* VIII. Edited with a Commentary by R. Mayer. Warminster 1981, ad VIII, v. 551), so auch zu Beginn des von Hölderlin übersetzten ersten Buchs. Zu Hölderlins Lucan-Übersetzung vgl. – neben der Arbeit von Möller, *Dunkelrede und Divination* (Anm. 18) – Annekatriin Pusch: Hölderlins Lucan. In: *Zeitschrift für Germanistik* 6/2, 1996, 324-336, und Dies.: *Friedrich Hölderlin als Übersetzer Lucans*, Frankfurt a.M. u.a. 1996.

*Moritz Strohschneider*

## Die Elegie als Palimpsest? Überlegungen zum textuellen Status einiger Umarbeitungen in Friedrich Hölderlins Homburger Folioheft

I.

Nach einem Gespräch mit Gustav Schwab, neben Ludwig Uhland Mitherausgeber der 1826 erschienenen ersten Sammelausgabe von Hölderlins Gedichten<sup>1</sup>, notierte sich der Schriftsteller Gustav Schlesier am 21. Mai 1842:

Dabei bemerkte er [G. Schwab, M.S.], daß H[ölderlin] in vielen der aufgenommenen Gedichte noch später geändert u[nd] oft ganz Unsinniges darübersetzt habe, so daß man die ächte, wahre Lesart, die sich doch unter mehreren leicht ergeben habe, fast wie unter Palimpsesten habe hervorsuchen müssen.<sup>2</sup>

Aus diesem Grund habe die Ausgabe auch darauf verzichtet, solche Umarbeitungen abzdrukken, sondern sich vielmehr auf die „ächte“ Grundschicht des ‚Palimpsestes‘ beschränkt.<sup>3</sup> Berühmt für seine umfangreichen Bearbeitungsschichten ist insbesondere das vermutlich zwischen 1802 und

Für wichtige Hinweise zu diesem Beitrag danke ich Gudrun Bamberger, Jörg Robert und Peter Strohschneider sowie den Mitgliedern des Tübinger Hölderlin-Oberseminars im Sommersemester 2015.

<sup>1</sup> Die Ausgabe erschien, ohne Nennung der Herausgeber, unter dem Titel „Gedichte / von / Friedrich Hoelderlin. / Stuttgart und Tübingen / in der J. G. Cotta’schen Buchhandlung. / 1826.“ Vgl. dazu Luigi Reitani: Der ‚edierte Editor‘. Die Erstausgabe der Gedichte Hölderlins durch Ludwig Uhland und Gustav Schwab und die Bemühungen des Autors, eigene und fremde Texte zu edieren. In: *editio* 21, 2007, 90-109.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA VII 3, 276-278; 276.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Reitani, Der ‚edierte Editor‘ (Anm. 1), 100-102.

etwa 1806/07<sup>4</sup> beschriebene Homburger Folioheft.<sup>5</sup> Während der Großteil des Konvoluts freirhythmische Texte, oft im Entwurfsstadium, umfasst, sind die ersten 15 Seiten mit dem reinschriftlichen Text dreier Elegien beschrieben: *Heimkunft*, *Brod und Wein* sowie *Stutgard* – Texte, die die Ausgabe von 1826 nicht aufgenommen hat, obwohl die Herausgeber das Folioheft wohl gekannt haben.<sup>6</sup> In diese sauberen und vermeintlich abgeschlossenen Texte hat Hölderlin zu einem späteren Zeitpunkt<sup>7</sup> Umarbeitungen eingetragen. Diese Bearbeitungsschicht, die sich auf alle drei Elegien erstreckt und nach Wolfram Groddeck ein einheitliches semantisches Konzept verfolgt,<sup>8</sup> ändert die Aussage der Gedichte an einigen Stellen deutlich und macht die Handschrift wie ein ‚Palimpsest‘ schwer lesbar.

Der Umgang der Hölderlinphilologie mit diesem handschriftlichen Befund und insbesondere die Bestimmung des Verhältnisses von Umarbeitung und Reinschrift lassen sich kaum anders denn unsicher nennen. Dies zeigt sich schon an der Vielzahl der Begriffe, die – bisweilen in einem einzigen Aufsatz – dafür Verwendung finden. Die Beiträge sprechen, Reinschrift und Umarbeitung als gleichwertig betrachtend, von ‚Überarbeitung‘<sup>9</sup>,

<sup>4</sup> Die Datierungsfrage ist nicht unumstritten, die hier genannten Angaben beziehen sich auf Emery E. George: *Homburger Folioheft*. In: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar (Sonderausgabe) 2011, 379-394; 379-382. Vgl. auch D. E. Sattler: *Einleitung*. In: *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe [FHA], hrsg. von D. E. Sattler, Einleitungsbd., 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975-2008; hier Supplement III, *Homburger Folioheft*, Faksimile-Edition, hrsg. von D. E. Sattler und Emery E. George, Frankfurt a.M. 1986, 9-20, bes. 14-19.

<sup>5</sup> Das aus 23 Doppelblättern im Folioformat bestehende Homburger Folioheft liegt in verschiedenen Editionen vor. Von besonderer Bedeutung ist die Faksimile-Ausgabe FHA Suppl. III, die auch eine Umschrift der stellenweise schwer lesbaren Seiten enthält. Eine Beschreibung der Handschrift findet sich unter der Nummer H 307 in: *Katalog der Hölderlin-Handschriften*. Auf Grund der Vorarbeiten von Irene Koschlig-Wiem bearbeitet von Johanne Autenrieth und Alfred Kelletat, Stuttgart 1961, S. 93 f.

<sup>6</sup> Darauf weist Luigi Reitani hin (*Der ‚edierte Editor‘* [Anm. 1], 97).

<sup>7</sup> Die FHA schlägt eine Spätdatierung in das Jahr 1805 vor (vgl. FHA Suppl. III, 19). Wolfram Groddeck überlegt dagegen eine frühere Datierung „vielleicht 1803“, vgl. ders.: *Elegien*. In: *Hölderlin-Handbuch* (Anm. 4), 320-335; 326.

<sup>8</sup> Vgl. Wolfram Groddeck: ‚Ebenbild‘ und ‚Narben‘. *Poetische Revision beim späten Hölderlin und der Ort der Handschrift*. In: ‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‘. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hrsg. von Martin Stingelin u.a., (*Zur Genealogie des Schreibens* 1) München 2004, 175-190; 176.

<sup>9</sup> Von *Überarbeitung* sprechen u. a.: Bernhard Böschenstein: ‚Brod und Wein‘. *Von der*

,Version'<sup>10</sup> und ,Variante'<sup>11</sup>. Aber auch die Ersetzung der Reinschrift wird mit Begriffen wie ,(Neu-)Fassung'<sup>12</sup>, ,Korrektur'<sup>13</sup> oder ,Revision'<sup>14</sup> angenommen. Daneben finden sich auch Terme wie ,Umformulierung'<sup>15</sup> oder ,Änderung'<sup>16</sup> – um nur einige Kategorisierungsversuche zu nennen. Im Folgenden wird zunächst neutral von ,Umarbeitungen' gesprochen, ohne

,klassischen' Reinschrift zur späten Überarbeitung. In: Hölderlin: Christentum und Antike, hrsg. von Valérie Lawitschka, (Turm-Vorträge 1989-1991) Tübingen 1991, 173-200; 173, 182, 188, Dieter Burdorf: Wege durch die Textlandschaft. In: Wirkendes Wort 54, 2004, 171-190; 172, und Wolfram Groddeck: Die Nacht. Überlegungen zur Lektüre der späten Gestalt von ,Brod und Wein'. In: HJb 21, 1978-1979, 206-224; 207, 210, 212 u.ö.

<sup>10</sup> Von Versionen sprechen u.a.: Burdorf, Wege durch die Textlandschaft (Anm. 9), 171-190; 172, sowie Michael Franz: Hölderlins Hesperien. In: Poesie und Philosophie in einer tragischen Kultur. Texte eines Hölderlin-Symposiums mit einem Bildteil, hrsg. von Heinz Kimmerle, (Schriften zur Philosophie der Differenz 6) Würzburg 1995, 13-24; 22.

<sup>11</sup> Von Varianten spricht u.a.: Groddeck, Die Nacht (Anm. 9), 206-224; 209, sowie ders., ,Ebenbild' und ,Narben' (Anm. 8), 175-190; 184.

<sup>12</sup> Von (Neu-)Fassungen sprechen u.a.: Burdorf, Wege durch die Textlandschaft (Anm. 9), 171-190; 174 f., 177, Franz, Hölderlins Hesperien (Anm. 10), 13-24; 14, Dietrich Uffhausen: Bevestigter Gesang. Hölderlins hymnische Spätdichtung in neuer Gestalt. In: Neue Wege zu Hölderlin, hrsg. von Uwe Beyer, (Schriften der Hölderlin-Gesellschaft 18) Würzburg 1994, 323-345; 332, 335.

<sup>13</sup> Von Korrektur sprechen u.a.: Franz, Hölderlins Hesperien (Anm. 10), 13-24; 17, Wolfram Groddeck: ,und Untheilbares zu deuten'. Zur Textkonstitution einiger Verse aus Hölderlins revidierter Elegie ,Brod und Wein'. In: Text: Kritische Beiträge 9, 2004, 1-10; 5, Luigi Reitani: Druck vs. Handschrift. Methoden und Prinzipien einer zweisprachigen Ausgabe der Gedichte Friedrich Hölderlins. Eine Bilanz. In: Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin, hrsg. von Dieter Burdorf, (Beihefte zu editio 33) Berlin/New York 2010, 39-49; 49.

<sup>14</sup> Von Revisionen sprechen u.a.: Davide Giuriato: Der Übersetzer als Editor. Zu einer neuen deutsch-italienischen Ausgabe von Hölderlins Lyrik. In: Burdorf, Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin (Anm. 13), 51-60; 57, Groddeck, ,und Untheilbares zu deuten' (Anm. 13), 1-10; 8; Reitani, Druck vs. Handschrift (Anm. 13), 39-49; 49.

<sup>15</sup> Von Umformulierung spricht u.a. Groddeck, ,Ebenbild' und ,Narben' (Anm. 8), 175-190; 182, 184.

<sup>16</sup> Von (Ver-)Änderungen sprechen u.a.: Böschenstein, ,Brod und Wein' (Anm. 9), 173-200; 173, 177, 192, sowie Groddeck, ,und Untheilbares zu deuten' (Anm. 13), 1-10; 6. Zum editionsphilologischen Verständnis des Begriffs vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung? Zum Problem der Synonyme in der neugermanistischen Editionsphilologie. In: Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem ,Wörterbuch der Editionsphilologie', hrsg. von Gunter Martens, (Beihefte zu editio 36) Berlin/Boston 2013, 112-124; 121 f.

damit wertend etwas über das Verhältnis von späterer Eintragung und früherer Reinschrift aussagen zu wollen.

Der vorliegende Beitrag stellt die formale Analyse dieser Umarbeitungen ins Zentrum, um deren textuellen Status im Verhältnis zur älteren Reinschrift zu klären. Grundlegend ist dabei die Beobachtung, dass nicht alle Umarbeitungen nach dem gleichen Muster erfolgen, sondern dass es verschiedene Formen gibt, wie sie notiert werden. Es stellt sich die Frage, ob diese Umarbeitungen durchgehend als ‚Korrektur‘ oder ‚Revision‘ der Reinschrifttexte klassifizierbar sind, oder ob sich nicht andere Begriffe anbieten, die das Verhältnis von Umarbeitung und Reinschrift treffender beschreiben können. Im Folgenden wird zunächst untersucht, auf welche Weise Hölderlin solche Umarbeitungen auf den Reinschriftseiten eintrug (II.). In einem zweiten Schritt wird exemplarisch gezeigt, wie die Hölderlin-Editionen mit diesen Umarbeitungen umgehen (III.). Dies führt abschließend zum Versuch einer Neubestimmung des textuellen Verhältnisses von Reinschrift und Überarbeitungen (IV.). Dabei möchte ich besonders danach fragen, inwiefern der von Gustav Schwab ins Gespräch gebrachte Begriff des ‚Palimpsests‘ in einer doppelten Bedeutung ein hilfreicher Vorschlag zur begrifflichen Fassung der Befunde sein kann.

## II.

Die Umarbeitungsschicht umfasst nicht konsequent alle Strophen oder gar Verse der drei Elegien, die das Folioheft eröffnen: in *Heimkunft* beschränkt sie sich auf die letzten drei von insgesamt sechs Strophen. In *Brod und Wein* finden sich zwar in allen neun Strophen Umarbeitungen, gehäuft treten sie aber erst ab der vierten auf. Insbesondere in den ersten beiden Strophen griff Hölderlin nur an wenigen Stellen ein. In der dritten Elegie, *Stutgard*, lassen sich die Umarbeitungen besonders in der dritten und vierten Strophe feststellen. Deutlich wird, dass die Umarbeitungsschicht kein gleichmäßiges Umschreiben der Elegien ist, sondern dass insbesondere die mittlere der drei Elegien stark bearbeitet worden ist, die beiden anderen aber nur partiell an semantisch eventuell bedeutsamen Stellen.

Bei einer Durchsicht dieser Umarbeitungen zeigt sich, dass verschiedene graphische Möglichkeiten ihrer Eintragung unterschieden werden müssen.

In der Mehrzahl der Fälle hat sie Hölderlin in den Leerraum zwischen zwei Zeilen der Reinschrift eingetragen. Solche Umarbeitungen beziehen sich dann meist auf die darunter stehende Reinschriftzeile. Nur in wenigen Fällen steht eine Umarbeitung an einer anderen Stelle auf dem Papier: entweder wird sie unterhalb der Bezugszeile der Reinschrift oder direkt in die Zeile der Reinschrift eingetragen. Für diese ersten drei Fälle gilt, dass sie den Schriftblock, den die Elegien auf den Foliobögen<sup>17</sup> einnehmen, nicht verlassen. Nur in sehr wenigen Fällen wird die Umarbeitung der drei Elegien neben den Reinschrifttext geschrieben: dies betrifft zwei Stellen in der letzten Strophe der *Heimkunft*-Elegie und zwei weitere im Rahmen von *Brod und Wein*.

Neben dieser gleichsam schrift-topographischen Unterscheidung der Umarbeitungen lässt sich ein zweites Kriterium identifizieren, anhand dessen diese klassifiziert werden können: Leitend ist die Frage, ob an einer Umarbeitungsstelle eine Streichung und Veränderung der Reinschrift vorliegt oder nicht – dementsprechend lassen sich dann zwei Großgruppen an Umarbeitungen unterscheiden.

Die erste Gruppe ist dadurch charakterisiert, dass der entsprechende Text der Reinschrift nicht durchgestrichen ist. Prototypischer Fall ist, dass ein einzelnes Wort über ein anderes geschrieben wird. So wird beispielsweise in der ersten Strophe der Elegie *Brod und Wein*, Vers 14, als einzige Umarbeitung dieser Strophe das Wort „Ebenbild“ über „Schattenbild“ geschrieben (222: 18 f.)<sup>18</sup>, das Wort „Schattenbild“ aber nicht verändert oder durchgestrichen. Auch die Syntax des Satzes bleibt gleich und muss der Umarbeitungsschicht nicht angepasst werden: die Nominalphrasen „das Schattenbild unserer Erde“ oder „das Ebenbild unserer Erde“ funktionieren grammatisch gesehen identisch.<sup>19</sup> Eine solche Überschreibung kann auch mit einer Unterstreichung des Wortes der Grundschrift einhergehen, so z. B. in der vierten Strophe der Elegie *Heimkunft*, Vers 70 (306: 22 f.): hier ist „heiliger“ in der Reinschrift unterkringelt und darüber „luftiger“

<sup>17</sup> Die 23 Doppelblätter des Homburger Folioheftes sind ca. 48 x 39 cm groß, jede der 92 Seiten damit ca. 24 x 39 cm; vgl. FHA Suppl. III, 25, sowie Katalog der Hölderlin-Handschriften (Anm. 5), S. 93 f.

<sup>18</sup> Die eingeklammerten Seiten- / Zeilenangaben im Fließtext beziehen sich stets auf FHA 6.

<sup>19</sup> Die Bedeutung und semantische Konnotation dieser Variation wurden vielfältig diskutiert, vgl. z. B. Groddeck, ‚Ebenbild‘ und ‚Narben‘ (Anm. 8), 175-190.

notiert. Ansonsten ist die Reinschrift an dieser Stelle nicht verändert worden. Die Forschung geht in solchen Fällen davon aus, dass Hölderlin beim wiederholten Durchlesen seiner Reinschrift zunächst die ihn besonders interessierenden Worte unterstrichen habe und erst in einem zweiten Schritt die Überschreibungen vornahm.<sup>20</sup>

Neben ganzen Worten hat Hölderlin aber auch nur einzelne Wortteile überschrieben, wie in Vers 96 der Elegie *Heimkunft* (309: 22 f.), wo er über das Wort „gehört“ die Buchstabenfolge „bührt“ so geschrieben hat, dass die Überschreibung ganz deutlich oberhalb von „[...]hört“ steht. Die Überarbeitungsschicht lässt sich an dieser Stelle nur dann sinnvoll lesen, wenn das nicht überschriebene Präfix der Reinschrift mitgelesen wird: „Wie es gebührt für sie [...]“. Aber auch hier bleibt die Reinschrift erhalten und wird nicht gelöscht. Neben der Umarbeitung einzelner Worte können auch Satzteile und ganze Verse und Verspartien bearbeitet werden.<sup>21</sup> Besonders diese Fälle sind es, die zu den berühmten und kaum mehr zu überblickenden ‚Verknotungen‘ der Handschrift im Homburger Folioheft führen. Dabei kann es zu Sofortkorrekturen und Mehrfachvarianten kommen, so dass stellenweise im Rahmen der Umarbeitungsschicht mehrere Stufen über- oder nebeneinander stehen, aber nicht oder nur teilweise gestrichen wurden. Im dritten Abschnitt gehe ich auf eine entsprechende Stelle der Elegie *Heimkunft* näher ein.

Die bisher genannten Fälle, für die sämtlich gilt, dass der Text der Reinschrift ungestrichen stehen bleibt, stellen die große Mehrzahl der Überarbeitungen in den Elegien des Folioheftes dar. Es gibt aber eine zweite Gruppe an Umarbeitungen, bei denen ein Wort der Reinschrift durchgestrichen und ein anderes darüber geschrieben wurde, wie beispielsweise im ersten Pentameter der zweiten Strophe von *Stuttgart*, Vers 20 (182: 25 f.). Deutlich wurde „Götter“ in der Grundschrift durchgestrichen und darüber „Geister“ geschrieben, wodurch sich aber weder das Genus des entsprechenden Substantives noch die Syntax des Verses ändern. Dies sieht

<sup>20</sup> So heißt es in der FHA über die Umarbeitungen der Elegie *Brod und Wein*: „Neufassung und Erweiterung [...]; zuvor einzelne Unterstreichungen.“ (FHA 6, 252). Entsprechende Unterstreichungen, die teilweise linear, teilweise aber auch mit Schlangenlinien erfolgten, finden sich in allen drei Elegien.

<sup>21</sup> Dies gilt auch für die Unterstreichungen. In *Brod und Wein* wurden in der siebten, achten und neunten Strophe größere Verspartien unterstrichen (FHA 6, 228-233).

bei dem folgenden Fall aus *Heimkunft* anders aus. Hier lautet der Hexameter am Beginn der dritten Triade der sechsten Strophe, Vers 103 (309: 40): „Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die Töne, / [...]“. Im Rahmen der Umarbeitung strich Hölderlin das Wort „jeder“ durch und schrieb „allen“ darüber. Dadurch wurde es nötig, die Syntax des gesamten Teilsatzes anzupassen und auch das folgende Substantiv „Stunde“ zu verändern und in den Plural zu setzen: „Stunden“. Spannenderweise schrieb Hölderlin das dafür nötige „n“ nicht in den Zeilenzwischenraum, wie das „allen“, sondern fügte es direkt an das „Stunde“ der Reinschrift an – eine Beobachtung, die sich nur an dieser Stelle der drei Elegien im Folioheft machen lässt. Der für die Argumentation entscheidende Aspekt ist nun nicht nur der Umstand, dass ein Wort der Reinschrift an dieser Stelle durchgestrichen wurde, sondern, dass diese Streichung mit einem Eingriff in den Reinschrifttext an einer zweiten, syntaktisch verbundenen Stelle einhergeht.

Insgesamt finden sich nach Ausweis der Umschrift der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe im Rahmen der drei Elegien im Folioheft etwa drei Dutzend Streichungen auf der Ebene der Reinschrift, die im Rahmen der Umarbeitung vorgenommen wurden.<sup>22</sup> Diese umfassen zumeist nur ein Wort oder einen Wortteil, nur selten zwei oder auch drei Worte am Stück. Es mag daher zunächst ein überraschender Befund sein, dass es angesichts der Vielzahl an Umarbeitungen in den drei Elegien an keiner Stelle vorkommt, dass Hölderlin Verse der Reinschrift, über und zwischen denen eine Überarbeitung Platz gefunden hat, vollständig durchgestrichen hat.

Sucht man aber nach Kriterien, die es ermöglichen, das Verhältnis von Reinschrift und Umarbeitungen zu bestimmen, so müssen solche Streichungen oder ihr Fehlen als ein zentrales Indiz bewertet werden.<sup>23</sup> Schließlich verraten die Streichungen den Willen des Autors, eine Lesart durch eine andere zu ersetzen. Nur in den entsprechenden Fällen, wo dies vorkommt, kann man demnach sicher davon ausgehen, dass die Überarbei-

<sup>22</sup> Dazu kommen dann noch etwa doppelt so viele Streichungen auf der Ebene der Umarbeitungsschicht, besonders in *Brod und Wein*, sowie eine Handvoll Sofortkorrekturen im Prozess der Reinschrift.

<sup>23</sup> Auch Roland Reuß betont das editorisch relevante Nebeneinander von gestrichenen und nicht-gestrichenen Reinschriftpartien am Beispiel der Elegie *Brod und Wein* (vgl. ders.: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘. In: *Text: Kritische Beiträge* 5, 1999, 1-25; 21 f.).

tungsschicht eine Korrektur der Reinschrift darstellt. Besonders deutlich wird dies in der schon angesprochenen Überarbeitung der sechsten Strophe der Elegie *Heimkunft*, wo die Korrektur teilweise direkt in den Text der Grundschrift eingetragen wurde. Für alle anderen Fälle, in denen eine oder gar mehrere Überarbeitungen über oder auch unter der Reinschrift stehen, gibt es zwar Hinweise darauf, welches die zeitlich letzte Stufe ist. Allerdings gibt es keinen Beweis dafür, dass die letzte Stufe auch die vom Autor einzig für richtig gehaltene ist. In solchen Fällen bietet es sich daher zunächst an, neutral von Varianten<sup>24</sup> oder Variationen zu sprechen. Diese entziehen sich, wie Cori Mackrodt betont, der Vorlesbarkeit, da das laute Lesen die Entscheidung für eine Lesart voraussetzt.<sup>25</sup> Die vielfach anzutreffenden Varianten in den Elegien stellen ‚Gabelungen‘ des Textes dar. Diese verlangen vom Leser gleichsam das Hin- und Herfahren im Text, wobei der Satz oder die gesamte Strophe nacheinander mit den verschiedenen über- und untereinander geschriebenen Variationen gelesen werden muss. Inwiefern dieses Verständnis der Überarbeitungen im Folioheft Konsequenzen für den Textbegriff hat, wird später noch zu diskutieren sein.

### III.

Zunächst aber soll es im Folgenden darum gehen zu beleuchten, wie verschiedene Hölderlin-Editionen mit diesem Befund umgehen. Die Vielfalt der Begriffe, mit denen die Forschung diese Umarbeitungen beschreibt, ist bereits erwähnt worden. Problematisch ist, dass praktisch nie zwischen den eben beschriebenen beiden Gruppen an Umarbeitungen unterschieden wird, sondern ein Begriff für die gesamte Umarbeitungsschicht genutzt wird. Insbesondere solche Bezeichnungen, die ein generell asymmetrisches Verhältnis zwischen Reinschrift und Umarbeitung unterstellen, sind auf dem Hintergrund der eben dargestellten Heterogenität der Umarbeitun-

<sup>24</sup> Zum Begriff der Variante vgl. Nutt-Kofoth, *Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung?* (Anm. 16), 112-124.

<sup>25</sup> Vgl. Cori Mackrodt: *Schriftstimmen. Zum Lesen von Hölderlins Manuskripten*. In: *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, hrsg. von Davide Giurato und Stephan Kammer, (nexus 71) Frankfurt a.M./Basel 2006, 59-77; 59.

gen problematisch. Besonders gilt dies für den Begriff der ‚Korrektur‘.<sup>26</sup> Damit wird nämlich die Reinschrift an allen entsprechenden Stellen als fehlerhafter Text klassifiziert, den der Autor später verbessert, eben ‚korrigiert‘ habe. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass „im Sinne eines teleologischen Verständnisses des Produktionsprozesses die Weiterarbeit des Autors als Optimierung des Werkes“<sup>27</sup> zu sehen sei. Davon aber kann bei den Elegien des Folioheftes nur an den Stellen die Rede sein, wo die Reinschrift zugunsten der Überarbeitungsstufe sichtbar verändert oder durchgestrichen wurde. Die Mehrzahl der Fälle in den drei Elegien lässt sich genauso wenig als Korrektur beschreiben, wie der Prozess der Umarbeitung insgesamt als Korrekturdurchgang. Die gleiche Kritik gilt auch dem Begriff der ‚Revision‘, wenn man ihn wie den der Korrektur teleologisch auffasst und nicht als bloße ‚Durch-Sicht‘ des bereits Geschriebenen versteht. Und auch die verbreitete Vorstellung, die Umarbeitungsschicht der Elegie stelle eine eigene Fassung dar, die einer früheren ‚Reinschriftfassung‘ gegenüberstehe, ist als unpräzise abzulehnen. So weist Bernhard Böschstein unter semantischen Gesichtspunkten darauf hin, dass sich die Umarbeitungsschicht mit den nicht umgearbeiteten Teilen der Reinschrift, die in eine neue ‚Umarbeitungs-Fassung‘ der Elegie zu übernehmen wären, nicht zu einem völlig einheitlichen semantischen Konzept fügen ließen.<sup>28</sup> Und unter Berücksichtigung des dargestellten Handschriftenbefundes ist nur in wenigen Fällen durch Streichung und Veränderung evident, dass die Überarbeitung die Reinschrift wie eine Fassung die andere ablöst.

Dieser Umstand macht die Edition eines solchen Textes zu einem schwierigen Unternehmen, lassen sich doch Korrekturen, beispielsweise in Form von zwei synoptischen Fassungen<sup>29</sup>, leichter darstellen als eine Vielzahl an parallel möglichen ‚Alternativvarianten‘<sup>30</sup>. Dass die Erstausgabe

<sup>26</sup> Zum Begriff der Korrektur unter editionsphilologischer Sicht vgl. Nutt-Kofoth, Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung? (Anm. 16), 112-124; 118-121.

<sup>27</sup> Ebd., 119.

<sup>28</sup> Böschstein, ‚Brod und Wein‘ (Anm. 9), 173-200; 173-177.

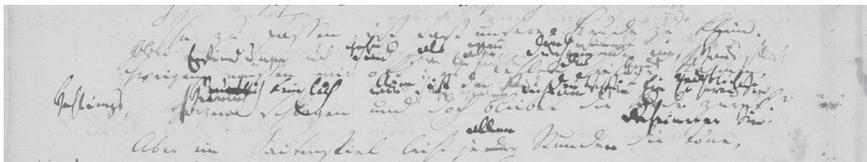
<sup>29</sup> Diesen Weg wählt Michael Knaupp für die Elegie *Brod und Wein* im Rahmen seiner Edition des Homburger Folioheftes; vgl. Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 1, 372/373-382/383.

<sup>30</sup> Zu diesem Begriff vgl. Nutt-Kofoth, Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung? (Anm. 16), 112-124; 119 f.

der Gedichte von 1826 auf den Abdruck der Umarbeitungen verzichtet, da sie „die ächte, wahre Lesart“<sup>31</sup> nur verbergen würden, wurde schon bemerkt. Wie aber gehen die berühmten Editionen des 20. Jahrhunderts mit diesen Umarbeitungsschichten um? Zur Klärung dieser Frage möchte ich untersuchen, wie verschiedene Ausgaben den Beginn von Vers 102 in der Elegie *Heimkunft*<sup>32</sup> darstellen. Diese Stelle bietet sich an, da hier im Kontext der Überarbeitung ein komplexer Prozess nachvollzogen werden kann, der gleichzeitig bei weitem einfacher zu durchschauen ist, als viele Fälle beispielsweise in *Brod und Wein*. In der Reinschriftversion lautet das entsprechende Distichon:

*Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen,  
Herzen schlagen und doch bleibt die Rede zurück?*

102



Homburger Folioheft, 4, Ausschnitt

Oberhalb und links neben dem ersten Wort des Pentameters „Herzen“ sind im Rahmen der Überarbeitung vier weitere Worte notiert worden. Direkt darüber steht „Heimlich“. Darüber wiederum, durchgestrichen und schlecht zu lesen, „Zärtlich“. Die Streichung stellt eventuell eine Sofortkorrektur zugunsten des rechts daneben stehenden „Feinlich“ dar. Links neben dem regelmäßigen Block der Reinschrift, innerhalb dessen die bisherigen drei Überarbeitungen verbleiben, steht dann „Hehlings“<sup>33</sup>. Es befindet sich demnach an dieser Stelle ein dichtes Konglomerat von insgesamt fünf Textversionen, von denen wohl nur „Zärtlich“ durchgestrichen

<sup>31</sup> Zitiert nach StA VII 3, 276-278; 276.

<sup>32</sup> FHA 6, 309; 31-39.

<sup>33</sup> Mit dieser Variante kehrt Hölderlin zum semantischen Feld des direkt über der Reinschrift stehenden „Heimlich“ zurück.

wurde. Denn anders als die diplomatische Umschrift der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe es annimmt,<sup>34</sup> ist das Wort „Herzen“ in der Reinschrift nicht völlig eindeutig gestrichen worden. Vielmehr wird insbesondere das anlautende „H“ von den später geschriebenen Worten der Umarbeitungsschicht teilweise überlagert.<sup>35</sup>

Wie gehen nun Editoren dieses Verses insbesondere mit dem Befund um, dass nur eine der fünf Stufen von Hölderlin durchgestrichen wurde, die anderen nicht? Aus der Beantwortung dieser Frage lässt sich dann erkennen, wie die einzelnen Editionen das Verhältnis von Reinschrift und Überarbeitung definieren. Zwei gegenläufige Tendenzen müssen unterschieden werden. Die Trennung verläuft dabei ziemlich genau an der Linie, die Stephen G. Nichols 1990 für ‚old‘ und ‚new philology‘ im Bereich der literaturwissenschaftlichen Mediävistik zieht.<sup>36</sup> So beschreibt er: „Editors of the ‚old‘ philological persuasion sought to limit variation, not reproduce it [...]“.<sup>37</sup> Dagegen würde sich die von Nichols propagierte ‚neue‘ Philologie methodologisch darum bemühen, dem Varianzcharakter mittelalterlicher Literatur gerecht zu werden.<sup>38</sup> Im Bereich der Hölderlinationen gibt es dementsprechend eine erste Gruppe, die im Sinne von Nichols’ ‚old philology‘ zur Marginalisierung der Umarbeitungen neigt. Diese wird prominent durch die 1943-1985 entstandene Stuttgarter Ausgabe vertreten.<sup>39</sup> Hier wird im zweiten Band der Text der Reinschrift der

<sup>34</sup> Vgl. FHA 6, 309: 38.

<sup>35</sup> Vgl. zu diesem Distichon auch Wolfram Groddeck: Die Revision der ‚Heimkunft‘. Hölderlins späte Eingriffe in den Text der ersten Elegie im Homburger Folioheft. In: HJb 28, 1992-1993, 239-263; 253-259.

<sup>36</sup> Stephen G. Nichols: Introduction: Philology in a Manuscript Culture. In: *Speculum* 65, 1990, 1-10. Das Heft bietet auf den Seiten 10-108 sechs Aufsätze, die versuchen, den Ansatz der ‚new philology‘ zu etablieren. Zur weiteren Entwicklung dieser Diskussion vgl. exemplarisch: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450. DFG-Symposium 2000, hrsg. von Ursula Peters, (Germanistische Symposien 23) Stuttgart/Weimar 2001.

<sup>37</sup> Nichols, Introduction (Anm. 36), 1-10; 3.

<sup>38</sup> Ebd., 8 f.

<sup>39</sup> Zur StA und ihrer Editionstechnik vgl. Dierk O. Hoffmann / Harald Zils: Hölderlin-Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte, hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta, (Bausteine zur Geschichte der Edition 2) Tübingen 2005, 199-245; 217-221, sowie Rüdiger Nutt-Kofoth: Friedrich Beißner. Edition und Interpretation zwischen Positivismus, Geistesgeschichte und Textimmanenz. In: Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext. Biografische, institutionelle, intellektuelle Rahmen in der Geschichte wissenschaftlicher Ausgaben neuerer deutschsprachiger

Elegie *Heimkunft* abgedruckt,<sup>40</sup> wer sich für deren Umarbeitungen interessiert, muss im entsprechenden Kommentarband nachsehen und findet dort folgendes Stemma:

- 102: (1) Heimlich  
 (2) Zärtlich  
 (3) Feinlich  
 (4) Hehlings, (a) wie sichs giebet eigenen Sinn  
 (b) Arm ist der Geist Deutscher.  
 [...] <sup>41</sup>

Zwei Aspekte sind an dieser Darstellung für die hier behandelte Problematik zentral: zum einen, dass keine Unterscheidung gemacht wird zwischen solchen Textstellen, die Hölderlin durchgestrichen, und solchen, die er nicht durchgestrichen hat. Da der Ausgabe auch kein Faksimile beigelegt ist, kann der Leser das Nebeneinander durchgestrichener und nicht durchgestrichener Variationen nicht nachvollziehen, sondern muss davon ausgehen, dass die Handschrift deutlich Ersetzung anzeigt.<sup>42</sup> Zum anderen wird aus dem eben dargestellten räumlichen Befund der Handschrift eine zeitliche Abfolge konstruiert, die mit eins bis vier bezeichnet wird. Demnach stellt „(4) Hehlings“ die letzte Stufe dar, von der aus dann der Vers, markiert mit (a) und (b), weiter entwickelt wird. Man kann dieser zeitlichen Rekonstruktion insofern folgen, als es wahrscheinlich ist, dass „Hehlings“ als Letztes notiert wurde, zu einem Zeitpunkt, als oberhalb des entsprechenden Reinschriftverses kein Platz mehr frei war – eine Ersetzung der anderen Textstufen lässt sich daraus aber nicht folgern. Für die von der Stuttgarter Ausgabe in vielem abhängende Edition von Jochen Schmidt im Deutschen Klassiker Verlag gilt diese Marginalisierung der Umarbeitungen in verstärktem Maße. Schmidt vermerkt zwar im Kommentar seiner Edition, dass es zur Reinschriftfassung der Elegie im Folioheft spätere Um-

Autoren, hrsg. von Roland S. Kamzelak u.a., (Bausteine zur Geschichte der Edition 3)  
 Berlin/Boston 2011, 191-217.

<sup>40</sup> StA II, 99.

<sup>41</sup> StA II, 625.

<sup>42</sup> So auch Reuß, *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift* (Anm. 23), 1-25; 19.

arbeiten gebe,<sup>43</sup> der genaue Wortlaut dieser Umarbeitungsschicht wird aber nicht mitgeteilt.

Eine gegenläufige Auffassung vertritt die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe von Dietrich Eberhard Sattler.<sup>44</sup> Hier werden die Umarbeitungen im Folioheft nicht bloß, wie in der Stuttgarter Ausgabe, dokumentiert.<sup>45</sup> Vielmehr wird daraus eine, von den Herausgebern „[k]onstituierter Text“<sup>46</sup> genannte, neue Fassung erstellt. Dieser Lese-Text besteht im Wesentlichen aus dem Text der Reinschriftfassung. An den Stellen aber, wo Umarbeitungen im Folioheft eingetragen sind, werden diese statt der Reinschrift abgedruckt. Dabei entscheiden sich die Herausgeber, wie auch die der Stuttgarter Ausgabe, am Anfang des Verses 102 für die Lesart „Hehlings“<sup>47</sup> als der letzten Stufe der Textgenese an dieser Position.

Beide Verfahren – die Marginalisierung der Umarbeitungen durch Auslagerung in den textkritischen Apparat oder ihr Wegfall auf der einen und die, so Jochen Schmidt polemisch, „Konstitution von Mischtexten“<sup>48</sup> auf der anderen Seite – sind in der Forschung umstritten.<sup>49</sup> Kritisch gesehen werden müssen insbesondere zwei Aspekte: Zum einen liegt oft die (teilweise implizite) teleologische Vorstellung zu Grunde, am Ende der editorischen Arbeit müsse es ein gut lesbares Gedicht geben.<sup>50</sup> Zum

<sup>43</sup> Vgl. Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1992-1994; hier KA 1, 749.

<sup>44</sup> Zur FHA vgl. Hoffmann / Zils, Hölderlin-Editionen (Anm. 39), 199-245; 221-227.

<sup>45</sup> Die Dokumentation erfolgt dabei in Form von Faksimile, diplomatischer Umschrift und textgenetischer Darstellung wesentlich ausführlicher als in der StA; vgl. FHA 6, 302-309, 314-319.

<sup>46</sup> FHA 6, 199, 258, 317. Nach Gunter Martens sind die (im Faksimile) vorliegenden Überlieferungsträger nur die Zeugen der Edition. Daraus erstelle der Editor den konstituierten Text (vgl. Gunter Martens: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: *Poetica* 21, 1989, 1-25; 13-15).

<sup>47</sup> FHA 6, 319.

<sup>48</sup> So die Formulierung von Jochen Schmidt: [Rez.] Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe. Bd. I-III. Hg. von Michael Knaupp. In: *Arbitrium* 13, 1995, 216-223; 220.

<sup>49</sup> Diese Forschungsdiskussion lässt sich in zwei Rezensionen der Zeitschrift *Arbitrium* 13, 1995, 216-227, sehr gut und stellenweise auch amüsant nachvollziehen. Hier wurden Jochen Schmidt und Michael Knaupp gebeten, die Ausgabe des jeweils anderen zu rezensieren.

<sup>50</sup> Bernhard Böschenstein äußert diese Kritik in der Auseinandersetzung mit Wolfram Groddecks Textkonstitution von *Brod und Wein*; vgl. ders., ‚Brod und Wein‘ (Anm. 9), 173-200, bes. 173, 177, 184. Für beide Ausgaben konstatieren dies auch Hoffmann / Zils,

anderen macht keine der genannten Ausgaben einen Unterschied zwischen Reinschriftteilen, die Hölderlin durchgestrichen hat und solchen, die er nicht durchgestrichen hat.<sup>51</sup> Der Benutzer der Frankfurter Ausgabe kann dies zwar immerhin anhand des beigefügten Faksimiles und seiner Umschrift erkennen, der konstituierte Text bietet aber dennoch nur eine einzige Lesart.

Insofern muss konstatiert werden, dass keine der hier behandelten Editionen dem komplexen Befund der Elegienhandschriften im Homburger Folioheft gerecht werden kann. Denn, nimmt man den vorliegenden Text notgedrungen als eine Art ‚Fassung letzter Hand‘ an, da keinerlei weiteren Hinweise, wie sich Hölderlin den Zustand des Gedichtes vorstellte, erhalten sind, muss festgestellt werden: Die erhaltene Handschrift zeigt an einigen Stellen Überarbeitungen an, die als Ersetzung oder Korrektur der Reinschrift zu gelten haben. An anderen Stellen aber liegen Versionen und Varianten zu dieser Reinschrift vor. Solche Stellen müssen ausgewiesen und dokumentiert sein, weil erst auf diese Weise die texthistorischen Komplikationen überhaupt bedeutsam werden können. Die Kategorien Gedicht, Werk oder Text müssen daher so gebraucht werden, dass mit ihnen nicht nur auf das abgeschlossene Kunstwerk verwiesen wird, sondern auch die parallelen Varianten als integral zum Gedicht gehörend beschreiben werden können.

#### IV.

Die Hölderlin-Forschung hat erste Ansätze entwickelt, die anmahnen, die Materialität der Texte deutlicher zu berücksichtigen und nicht Gedichte zu konstruieren, für die es so in der Handschrift nur selten Argumente gibt.<sup>52</sup> Davide Giuriato beispielsweise betont den Entwurfscharakter

Hölderlin-Editionen (Anm. 39), 199-245; 220f. (StA), 226 (FHA). Für die StA vgl. auch Nutt-Kofoth, Friedrich Beißner (Anm. 39), 191-217; 198.

<sup>51</sup> Vgl. mit Bezug auf die StA Hoffmann / Zils, Hölderlin-Editionen (Anm. 39), 199-245; 221.

<sup>52</sup> Das prominente Beispiel für eine umstrittene Textkonstruktion im Werk Hölderlins ist das Gedicht *Mnemosyne*; vgl. dazu die ausführlichen Überlegungen zu den verschiedenen Editionen bei Gunter Martens: Wie subjektiv darf, wie subjektiv muss eine Edition

vieler Nachlasstexte Hölderlins, die durch eine „topographische Anordnung des Geschriebenen“ geprägt seien.<sup>53</sup> Er beschreibt die Entwürfe daher als „Textlandschaft“.<sup>54</sup> Ganz ähnlich spricht Dieter Burdorf von den „topographische[n] Verhältnisse[n]“, die für das Homburger Folioheft typisch seien.<sup>55</sup> Und auch Luigi Reitani betont, bei Hölderlin sei eine „topografische [...] Lektüre der Gedichte immer sehr fruchtbar“.<sup>56</sup> Es wird deutlich, dass sich Raummetaphern offensichtlich anbieten, die Handschriftenseiten im Homburger Folioheft zu beschreiben. Insbesondere werden dadurch, gegenüber der zeitlichen Anordnung in Fassungen oder Stemmata, die Flächigkeit und das Nebeneinander der Varianten deutlicher konturiert. Allerdings kann die Rede von der Textlandschaft das komplexe Verhältnis von Reinschrift und Überarbeitungsschicht nur unzureichend bestimmen. Daher soll im Folgenden ein Begriff diskutiert werden, der genuin aus den Literatur- und Kulturwissenschaften kommt und dieses Verhältnis präziser beschreiben kann: der des Palimpsestes.<sup>57</sup>

Mit der Verwendung dieses Terminus rekurriere ich auf zwei damit ver-

sein? Probleme der editorischen Deutung von Hölderlins ‚letzter Hymne‘ ‚Die Nymphe. / Mnemosyne.‘. In: Burdorf, Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin (Anm. 13), 83-102, sowie Jochen Schmidt: Hölderlins Hymne ‚Mnemosyne.‘. Ein altes philologisches Problem in neuen Editionen und Interpretationen. In: editio 5, 1991, 122-157.

<sup>53</sup> Giuriato, Der Übersetzer als Editor (Anm. 14), 51-60; 56.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Dieter Burdorf: Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Zur Einleitung. In: ders., Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin (Anm. 13), 1-15; 7.

<sup>56</sup> Luigi Reitani: Schreiben, setzen, einritzen. Hölderlins Schreibszenen im Homburger Folioheft. In: Materialität in der Editionswissenschaft, hrsg. von Martin Schubert, (Beihefte zu editio 32) Berlin/New York 2010, 89-94; 89 f.

<sup>57</sup> Vgl. dazu: Meinhard Winkgens: [Art.] Palimpsest. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 42008, 554 f. Soweit ist sehe, ist der Begriff bisher nur selten auf die Handschriften Hölderlins angewendet worden. So von Helmut Mottel: ‚Apoll envers terre.‘. Hölderlins mythopoetische Weltentwürfe, (Literatura 8) Würzburg 1998, 116 f. Mottel begründet Begriffswahl und -verständnis allerdings nicht näher. In der Germanistik ist der Begriff bereits – auch mit Bezug auf Editionen – verwendet worden. So beschreibt Uta Beyer damit die erste Edition der Familienbriefe Theodor Fontanes von 1905, die die Originale mit den Anmerkungen, Umstellungen, Korrekturen und Auslassungen der Herausgeber, die teils Empfänger dieser Briefe waren, vermischt (vgl. dies.: Bemerkungen zur palimpsestischen Editorik der frühen Familienbriefausgaben Fontanes am Beispiel der ‚Briefe an seine Familie‘ [1905]. In: Fontanes Briefe ediert. Internationale wissenschaftli-

bundene Vorstellungen:<sup>58</sup> Zum einen bezeichnet man mit Palimpsest in der Handschriftenkunde einen Schriftträger, der abgeschabt wurde, um ihn neu beschreiben zu können. Durch moderne Techniken ist es möglich geworden, nicht nur die neuere, sondern auch die ältere, vermeintlich ausgelöschte Textebene lesen zu können. Dabei sieht man die beiden Textschichten, die nur zufällig übereinander stehen, gleichzeitig und quasi ineinander übergehend – dies meint Gustav Schwab im eingangs zitierten Satz bei Schlesier. Von dieser papyrologischen Verwendung her kommend – und dies ist die zweite mit dem Wort verbundene Bedeutung –, hat Gérard Genette den Begriff in metaphorischer Verwendung in die Literaturwissenschaften übernommen und bezeichnet damit das Produkt intertextueller Verfahren, wenn man die Bezüge von Text A auf Text B erkennen kann.<sup>59</sup>

Mit Bezug auf Hölderlin wurde der Begriff des Palimpsests, soweit ich sehe, seit Gustav Schwab nur selten verwendet. Wolfram Groddeck diskutiert ihn im Kontext einer Beschreibung der Umarbeitungsschicht der siebten Strophe der Elegie *Brod und Wein*.<sup>60</sup>

Im Vergleich zu den übrigen Strophen [...] scheint sich die Überarbeitungsschicht der siebten Strophe von der reinschriftlichen Grundlage völlig losgelöst zu haben, so als stünde der neue Text – wie bei einem Palimpsest – nur zufällig an derselben Stelle der Handschrift wie der frühere.<sup>61</sup>

Nach einer kurzen Analyse der Umarbeitungen verwirft Groddeck aber „die beliebte Philologenmetapher vom ‚Palimpsest‘“<sup>62</sup> und bringt stattdessen den Begriff der „Interlinearübersetzung“<sup>63</sup> ins Gespräch. Aber auch

che Tagung des Theodor-Fontane-Archivs Potsdam, 18. bis 20. September 2013, hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen, (Fontaneana 12) Würzburg 2014, 131-155).

<sup>58</sup> In dieser doppelten Verwendung findet sich der Begriff ‚Palimpsest‘ auch als projektiertes Kurzartikel in einer Lemmaliste für ein konzipiertes ‚Wörterbuch der Editionsphilologie‘, vgl.: Liste der Begriffe und Stichwörter für das ‚Wörterbuch der Editionsphilologie‘. In: Martens, Editorische Begrifflichkeit (Anm. 16), 205-217; 213.

<sup>59</sup> Vgl. dazu Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993, 532.

<sup>60</sup> Vgl. Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie ‚Brod und Wein‘ oder ‚Die Nacht‘, (edition text 8) Frankfurt a.M. 2012, 208-210.

<sup>61</sup> Ebd., 208.

<sup>62</sup> Ebd., 210.

<sup>63</sup> Ebd.

dieser Neuvorschlag ist nicht unproblematisch, denn er legt wiederum ein asymmetrisches Verhältnis von Reinschrift und Umarbeitung zugrunde, das auf eine hierarchische Anordnung hinausläuft. Die Reinschrift ist als übersetzungsbedürftiger Text nicht ausreichend verständlich und bedarf daher der Übertragung, um die Inhalte besser zu kommunizieren.<sup>64</sup> Damit rückt die Rede von der Interlinearübersetzung in begriffliche Nähe zur Korrektur. Wenn ich hier trotz Groddecks Kritik vorschlage, den Begriff des Palimpsests in seiner angesprochenen doppelten Bedeutung auf das Homburger Folioheft zu übertragen, verwende ich ihn damit einmal materiell und auf die Handschrift bezogen, zum anderen aber auch konzeptuell, indem es um ein Verständnis der semantisch relevanten (Inter-)Textualität<sup>65</sup> der Elegien geht, die auf Interlinearität beruht.

Auf diese Weise scheinen mir zwei wesentliche handschriftliche Befunde adäquat begrifflich bezeichnet: Zum einen werden die einzelnen Schichten der Textgenese nicht automatisch in ein asymmetrisches Verhältnis von Fehler und Verbesserung gerückt. Vielmehr markiert der vorgeschlagene Palimpsest-Begriff, anders als bei Gustav Schwab, das semantische Zugleich des räumlichen Neben- und Übereinander der einzelnen Textschichten der Handschrift und ermöglicht es damit, diese nicht nur als zeitlich gestaffelte Stufen der Textgenese zu lesen, sondern parallel und als aufeinander bezogen. Zum anderen beschreibt der Begriff das Verhältnis von Reinschrift und Überarbeitungsschicht als interdependent und interlinear<sup>66</sup>, wo der Begriff der „Textlandschaft“ nur die Flächigkeit der Handschriftenseite betont.

Damit wird allerdings ein Verständnis von ‚Text‘ nötig, nach dem das Gedicht gerade nicht (mehr) den Charakter des geschlossenen und gerundeten Dichterwerkes hat, sondern in das vielmehr begrifflich die Dynamik des Schreibprozesses mit aufgenommen wird.<sup>67</sup> Nicht erst die

<sup>64</sup> Vgl. ebd. Dementsprechend kann Groddeck auch weiterhin die Umarbeitung der siebten Strophe als „Korrekturvorgang“ (ebd., 208) bezeichnen.

<sup>65</sup> Gunter Martens spricht davon, dass „[d]ie Textgenese [...] auch als eine Form der den literarischen Text definierenden ‚Intertextualität‘ aufzufassen ist“ (Martens, Was ist ein Text? [Anm. 46], 21).

<sup>66</sup> Auch Davide Giuriato betont die Bedeutung der Interlinearität für Hölderlins Überarbeitungen; vgl. ders., Der Übersetzer als Editor (Anm. 14), 57.

<sup>67</sup> Vgl. Martens, Was ist ein Text? (Anm. 46), 3.

Semantik des Textes ist für den Interpreten in dem Sinne offen, dass sie die Auslegung ermöglicht, ja benötigt. Vielmehr ist bereits die materielle Verfasstheit des Textes selbst offen und nicht statisch.<sup>68</sup> Somit gilt für diese Elegie Friedrich Hölderlins in der Form, wie sie im Folioheft notiert wurden, was Peter Strohschneider für vormoderne Texte festhält, dass sie „applikabel gehalten“<sup>69</sup> werden. In der literaturwissenschaftlichen Mediävistik hat sich dafür seit den 1990er Jahren das Konzept der *Mouvance* entwickelt.<sup>70</sup> Damit wird die für mittelalterliche Literatur typische Varianz zwischen verschiedenen Überlieferungsträgern eines Textes beschrieben, die in Umarbeitungen, Erweiterungen, Aktualisierungen etc. besteht. Davon unterschieden meint der hier vorgeschlagene Palimpsest-Begriff die Varianz innerhalb eines einzigen Überlieferungsträgers – der einzelnen Seite im Folioheft – im Zugleich von Reinschrift und Überarbeitungsschicht.

Dieses interlineare Verhältnis von Reinschrift und Überarbeitung an den Stellen im Homburger Folioheft, wo keine Streichung der Grundschicht vorliegt, ist als ein Suchprozess des Autors Friedrich Hölderlin zu verstehen. Dies zeigt sich gerade an der einzigen Eintragung der Elegie-Umarbeitungen, die nicht Variation zu einer spezifischen Stelle der Reinschrift ist. Auf Seite vier des Folioheftes hat Hölderlin links neben den ansonsten kaum überarbeiteten Text der Reinschrift der letzten sechs Verse der Elegie *Heimkunft* geschrieben: „wie kann ich saagen“.<sup>71</sup> Als poetologische Aussage des Dichters bezieht sich diese Frage auf den nicht erfolgten Versuch, die in den Schlussversen der Elegie thematisierte Rolle

<sup>68</sup> In diesem Zusammenhang spricht Gunter Martens von „Textdynamik“, vgl. Martens: Das Problem der Begriffsfelder und ihre Behandlung in einem Fachwörterbuch. In: Ders., Editorische Begrifflichkeit (Anm. 16), 124-134; 127.

<sup>69</sup> Peter Strohschneider: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur, Heidelberg 2014, 24.

<sup>70</sup> Vgl. dazu den kurzen Überblick ebd., 24-27. Die Vorstellung der Textmouvance und die sich daraus ergebenden Folgerungen für die Konzeption von Werk und Autor im Mittelalter sind Ausgangspunkt der sog. „New Philology“, vgl. *Speculum* 65, 1990, 1-108 (Anm. 36). Zu den daraus resultierenden Folgen für die Edition mediävistischer Texte, die auch für die Hölderlinedition bedenkenswert wären, vgl. Ingrid Bennewitz / Ruth Weichselbaumer: Lob der Variante(n)? New Philology und die Praxis der mediävistischen Editionen. In: Varianten – Variants – Variantes, hrsg. von Christa Jansohn und Bodo Plachta, (Beihefte zu editio 22) Tübingen 2005, 61-77.

<sup>71</sup> Genau diese vier Worte stehen, wenn auch in leicht anderer Schreibung, als Variante über Vers 97 (FHA 6, 309: 24) des Gedichtes.

des *poeta* noch einmal neu zu formulieren.<sup>72</sup> Die ‚Gabelungen‘, die der Text dem Leser an den Stellen anbietet, wo sich Überarbeitungsvarianten an nicht gestrichenen Reinschriftstellen finden, lassen sich als Ausdruck genau dieser Frage verstehen. Sie sollten daher nicht als ein zu lösendes Problem der teleologisch verstandenen editorischen Arbeit begriffen werden, sondern als eine semantische Eigenheit des nicht abgeschlossenen Gedichts. Denn in der Palimpseststruktur des Textes konstituiert sich seine komplexe Aussage.

<sup>72</sup> Damit bleibt offen, ob ein solcher Abschluss und damit dann eine erneute Reinschrift vom Autor intendiert waren. Die Vorstellung einer ‚Poetik des Fragments‘, wie sie in der Romantik verbreitet war, wird für Hölderlin in der Forschung abgelehnt; vgl. Luigi Reitani, Druck vs. Handschrift (Anm. 13), 43. Die generelle, aber unbeabsichtigte Unabgeschlossenheit dieser Überarbeitungsstufen betonen Bernhard Böschstein, ‚Brod und Wein‘ (Anm. 9), 179, sowie Wolfram Groddeck, ‚Ebenbild‘ und ‚Narben‘ (Anm. 8), 177.

Die Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Magistrats der Stadt Bad Homburg vor der Höhe, Aufnahme der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

*Gjert Vestrheim*

## Der Maler-Vergleich in Hölderlins *Andenken*

*Wo aber sind die Freunde? Bellarmin  
Mit dem Gefährten? Mancher  
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;  
Es beginnt nemlich der Reichtum  
Im Meere. Sie,  
Wie Mahler, bringen zusammen  
Das Schöne der Erd' und verschmähn  
Den geflügelten Krieg nicht, und  
Zu wohnen einsam, jahrlang, unter  
Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht durchglänzen  
Die Feiertage der Stadt,  
Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.*

(*Andenken*, v. 37-48<sup>1</sup>)

„Sie“ in v. 41 sind die schon in v. 4 genannten Schiffer; ihr Kampf mit dem Wind entspricht dem „geflügelten Krieg“ (v. 44). Der Maler-Vergleich, der in v. 42 anfängt, wird in der Stuttgarter Ausgabe (II, 805) so erklärt: „wird der ‚Reichtum‘ auf dem Meer gesammelt, in der Ferne, der Fremde – wie die ‚Mahler‘ (v. 42) auf ausgedehnten Reisen Motive sammeln (das ‚Schöne der Erd‘), aus denen dann nach der Heimkehr die großen Werke entstehn“. Die „Mahler“ werden hier also als Landschaftsmaler oder Maler von exotischen Motiven verstanden. So wird der Vergleich auch von Reitani erläutert; Schmidt kommentiert ihn nicht.<sup>2</sup>

Diese Interpretation wird nicht von der Praxis der Maler in Hölderlins Zeit bestätigt. Exotische, außereuropäische Motive waren damals noch ungewöhnlich, sie erlebten erst mit dem Orientalismus im späteren neun-

<sup>1</sup> Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943-1985; hier StA II, 188 f.

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin: *Tutte le liriche*, hrsg. u. übers. von Luigi Reitani, Milano 2001, 1542. Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker-Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992-1994; hier KA 1, 1023.

zehnten Jahrhundert ihre Blüte. Außerdem war die Landschaftsmalerei um 1800 noch nicht zum Hauptgenre der Malerei geworden, dies geschah erst in den folgenden Jahrzehnten, in der Romantik. Auch waren die Landschaften, die es in den Gemälden der Zeit von der Renaissance bis zum Neoklassizismus gab, oft nicht aus ‚erster Hand‘, das heißt nach dem eigenen Blick des Künstlers, gemalt, sondern aus den Gemälden anderer genommen. Darüber hinaus waren diese Gemälde den Künstlern oft nicht durch das Original, sondern nur anhand von Kupferstichen bekannt. Wenn Maler zu reisen pflegten, handelte es sich meistens um Italien-Reisen, die in der Regel dem Zweck dienten, Werke anderer Maler zu studieren.

Der Vergleich zwischen Maler und Schiffer kann sich deswegen kaum auf das Reisen („Den geflügelten Krieg“ usw.) bezogen haben, sondern sollte nur auf das „bringen zusammen / Das Schöne der Erd“ begrenzt sein. Dies mag wohl bedeuten, dass die Maler ihre Motive aus den Werken anderer Maler holen, so wie auch die Schiffer ihre Waren aus fremden Ländern bringen. Doch will ich auch eine andere, konkretere Interpretation vorschlagen, bei der die Schiffer und Maler (und, wie es sich ergibt, auch Dichter) miteinander auf einer anderen Ebene verbunden sind.

„Das Schöne der Erd“, das die Maler zusammenbringen, sind nämlich nicht nur ihre Motive, sondern auch ihre Farben. Als Metapher für das Metier der Schiffer ist diese Arbeit mit Farben an einer Leinwand viel treffender als das Einsammeln von Motiven: Der Schiffer bringt nicht Motive, sondern er bringt seine Waren dorthin, wo sie nachgefragt sind, und dabei schafft er eine wirtschaftliche Ordnung, wie der Maler mit seinen Farben eine künstlerische Ordnung schafft. Die Farben des Malers sind wiederum Produkte der wirtschaftlichen Ordnung; sie sind unter den Waren, die die Schiffer aus fernen Ländern bringen. Dadurch wird eine Parallele zwischen Schiffer und Maler angedeutet, wodurch zum einen dem Schiffer ein Teil des Prestiges der Kunst verliehen wird, zum anderen die Abhängigkeit des Malers von dem Schiffer angedeutet wird.

Dieser Deutung lässt sich auch durch die Ausübung und Auffassung des Malerhandwerks zu Hölderlins Zeit sowie durch Hölderlins Lektüre über die Antike untermauern. Dies will ich im Folgenden näher erläutern.

Um 1800 wurden Farbstoffe noch aus einer Vielfalt von Pflanzen, Tieren und Mineralien hergestellt, deshalb wurden sie oft nach ihrer Herkunft oder ihrem Ausgangsmaterial genannt, wie z.B. Indigo, Zinnober oder

Karmesin. Dies waren nicht Namen bestimmter Stufen einer Farbskala, sondern Namen der Pigmente, die aus bestimmten Materialien hergestellt wurden und natürliche Variationen beinhalteten. Die Zubereitung der Pigmente und ihre Vermischung mit den Bindemitteln gehörte zum Handwerk des Malers, auch des Kunstmalers, und die Herkunft der Pigmente war kein Berufsgeheimnis. Sie war sogar für seine Auftraggeber von Interesse, auf Grund der Preis- und Qualitätsunterschiede. Beispielsweise sind Verträge aus der Renaissance überliefert, die festlegten, welche Teile des Motivs mit dem kostspieligen Blau des Ultramarin gemalt werden sollten.

Diese Verbindung im allgemeinen Bewusstsein zwischen Farben und Geographie wird zuerst im neunzehnten Jahrhundert gebrochen, in Folge der Erfindung synthetischer Farben aus Steinkohlenteer. Damit wurde auch das Aufreiben und die Vermischung der Pigmente von der Malerwerkstatt zur Fabrik verschoben. Dies, zusammen mit der modernen Physik, ist die Ursache unseres heutigen, eher abstrakten Verhältnisses zu Farben. Unsere allgemeine Auffassung von Farben ist nicht die von Pigmenten, die jeweils eigene Herkünfte haben, sondern wir sehen sie als Stufen einer Farbskala, als eine Mischung von Grundfarben, oder als Licht mit einer bestimmten Wellenlänge.

Dagegen waren die Farben, die der Maler in Hölderlins Zeit zusammenbrachte, bestimmte, natürlich vorkommende Materialien, jedes mit seiner besonderen Herkunft und chemischen Eigenschaft. Wenn man dies in Betracht nimmt, wird man auch die konkrete Anschaulichkeit des Bildes erkennen. Es handelt sich nicht um eine Mischung von Motiven, sondern um die Mischung von Farben, die notwendig ist, um ein jedes Motiv darzustellen.

Natürlich kann Hölderlin selbst dieses Bild erfunden haben. Doch ist es bemerkenswert, dass ein ähnliches Bild sich in einem Fragment des griechischen Philosophen Empedokles findet. Dies Fragment (Diels Fr. 23) ist als das Maler-Gleichnis bekannt:

ὥς δ' ὀπότεν γραφῆες ἀναθήματα ποικίλλωσιν  
 ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὔ δεδαῶτε,  
 οἷτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,  
 ἄρμονίη μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ' ἐλάσσω,  
 ἐκ τῶν εἶδα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,

δένδρεά τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας  
 θῆρας τ’ οἰωνούς τε καὶ ὕδατοθρέμμονας ἰχθῦς  
 καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆσι φερίστους·  
 οὕτω μὴ σ’ ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι  
 θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῆν,  
 ἀλλὰ τορῶς ταῦτ’ ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.

Wie wenn Maler Votivtafeln bunt gestalten, Männer, die sich infolge ihres Scharfsinns in ihrem Fach gut auskennen, – wenn sie also vielfarbige Pulver mit ihren Händen anfassen und sie in geeignetem Verhältnis mischen, von den einen mehr und den anderen weniger, bilden sie aus ihnen Gestalten, die allen Dingen ähnlich sind, indem sie Bäume schaffen, Männer und Frauen, Tiere, Vögel und sich vom Wasser ernährende Fische, ferner auch Götter, langlebige, im höchsten Rang der Ehre stehend. Laß also nicht einen Betrug deinen Sinn überwältigen, die Quelle all der Sterblichen, die in unermeßlich großer Zahl in sichtbarer Gestalt entstanden sind, komme von anderswoher; vielmehr muß du ein ausgeprägtes Wissen dieser Dinge haben, da das Wort, das du gehört hast, von einer Gottheit stammt. (Übersetzung von Karlheinz Hülser)<sup>3</sup>

Das Verb, das hier als *mischen* übersetzt ist, das griechische μίγνυμι oder μείγνυμι, kann wohl auch als *zusammenbringen* übersetzt werden. Allgemein bedeutet es Verbindung, Verknüpfung oder Vereinigung. Es kann auch für Verbindungen zwischen Menschen und besonders (u. a. bei Homer) im Sinne von Geschlechtsverkehr gebraucht werden.<sup>4</sup>

Das Fragment ist vom spätantiken Aristoteles-Kommentator Simplikios tradiert und wurde schon 1526 in seinem Kommentar zur *Physik* bei Aldus Manutius in Venedig gedruckt.<sup>5</sup> Simplikios ist unsere Hauptquelle für wörtliche Zitate der Vorsokratiker, und seine Kommentare zur *Physik* und *De caelo* enthalten insgesamt beinahe 150 Verse von Empedokles, ein Drittel seines erhaltenen Werkes. Die Erstausgaben dieser zwei Bücher,

<sup>3</sup> Geoffrey S. Kirk, John E. Raven und Malcolm Schofield: Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare. Ins Deutsche übersetzt von Karlheinz Hülser, Stuttgart/Weimar 1994, 323 f.

<sup>4</sup> Kritisches Griechisch-Deutsches Handwörterbuch beym Lesen der griechischen profanen Scribenten zu gebrauchen, hrsg. von Johan Gottlieb Schneider, 2 Bde., Züllichau/Leipzig 1797/98, 78, Art. μίγνυμι: „auch leibliche Vermischung, den Beyschlaf“ und überhaupt „jede Vermischung, Verbindung, Vereinigung durch Besitz, Genuß, Erlangung und dergl.“.

<sup>5</sup> Simplicii commentarii in quatuor Aristotelis libros De coelo, cum textu eiusdem, Venedig 1526.

beide 1526 erschienen, sind noch in den Universitätsbibliotheken sowohl in Jena als auch in Tübingen erhalten. Diese Fragmente waren also nicht schwer zu finden, wenn man von ihnen wusste. In einer Fragmentensammlung wurden sie dagegen zuerst 1805 von F. W. Sturz gedruckt.<sup>6</sup>

Hölderlins Vorlage für das *Empedokles*-Drama war die Biographie des Diogenes Laertius,<sup>7</sup> sonst wissen wir nichts Sicheres über seine Quellen. Die Stuttgarter Ausgabe behauptet, er habe „sicherlich die verschiedenen, meist von Simplicius, überlieferten Fragmente (etwa B 17, 20, 21, 22, 26, 35 Diels) nicht im einzelnen gekannt“.<sup>8</sup> Uvo Hölscher dagegen bemerkt, dass Diogenes nicht seine einzige Quelle gewesen sein kann, denn „In den ausgeführten Texten finden sich Motive, selbst Formulierungen aus Empedokleischen Versen, die *nicht* im Diogenes überliefert sind“.<sup>9</sup> Laut Hölscher waren diese Hölderlin vermutlich aus Henricus Stephanus' Fragmentensammlung *Poesis philosophica* (1573) bekannt. Ein Exemplar des Buches befindet sich heute noch in der Bibliothek zu Tübingen und vermutlich befand es sich dort schon zu Hölderlins Studentenzeit.<sup>10</sup>

In der *Poesis philosophica* finden sich etwa 180 Verse von Empedokles. Meistenteils sind sie von bekannten Verfassern wie Aristoteles und Plutarch überliefert, doch gibt es auch einige von Verfassern, die 1573 noch nicht gedruckt waren, so wie Stobaios und Athenaios. Dagegen enthält das Buch keine Fragmente aus Simplikios. Dies ist überraschend, da seine Kommentare zu dieser Zeit viel gelesen waren. Aristoteles' *Physik*, und damit auch Simplikios, war im 16. Jahrhundert noch für die zeitgenössische Naturphilosophie von Bedeutung. Deshalb wurde der *Physik*-Kommentar nicht nur im griechischen Original gedruckt, sondern auch dreimal auf lateinisch herausgegeben.<sup>11</sup> Vermutlich muss eben hier die Erklärung gesucht werden, warum die Simplikios-Fragmente bei Stephanus fehlen: Wenn es bekannt war, dass eine Menge solcher Fragmente bei Simplikios vorhanden waren, war es überflüssig, sie in der Sammlung aufzunehmen.

<sup>6</sup> F. W. Sturz: *Empedocles Agrigentinus*, Leipzig 1805.

<sup>7</sup> Brief an Sinclair, 24. 12. 1798.

<sup>8</sup> StA IV, 365.

<sup>9</sup> Uvo Hölscher: *Empedokles von Akragas. Erkenntnis und Reinigung*. In: HJb 13, 1963-1964, 21-43; 24.

<sup>10</sup> Ebd., 23.

<sup>11</sup> Paris 1544, Venedig 1551, Venedig 1558.

In der Folge der wissenschaftlichen Revolution und der cartesischen Philosophie hat Simplikios an Bedeutung verloren, und zu Hölderlins Zeit hatte er vermutlich nur wenige Leser.<sup>12</sup> Trotzdem war er von den Philosophiehistorikern nicht vergessen: Er wird als Quelle zu Empedokles von Tiedemann, Buhle und Tennemann genannt.<sup>13</sup> Solche Hinweise werden natürlich auch informell unter Gelehrten tradiert, sie können Hölderlin durch viele Wege erreicht haben, und Simplikios' Buch war in den Universitätsbibliotheken vorhanden. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Hölderlin diese Fragmente gekannt hat.

Der Zweck dieses Bildes bei Empedokles ist, die Vier-Elemente-Lehre zu veranschaulichen. Die Dinge entstehen beim Zusammenbringen verschiedener Elemente, so wie die Bilder des Malers beim Zusammenbringen verschiedener Farbstoffe entstehen. Dieses Zusammenbringen darf nicht als Mischung verschiedener Pigmente zu neuen Farben, z. B. Grün aus Blau und Gelb, verstanden werden. Solche Mischungen gab es in der frühgriechischen Malerkunst nicht. Stattdessen wurde das Motiv in verschiedene Felder eingeteilt, die jeweils mit nur einer Farbe gleichmäßig bestrichen wurde. Empedokles' Meinung ist eher die, dass die Elemente – wie die *pharmaka* des Malers – unverändert bleiben, egal, welche Motive sie ausmachen.<sup>14</sup> Die Elemente sind die Grundbestandteile der Natur, so wie die *pharmaka* des Malers die Grundbestandteile der Malerei sind, und wie die Natur aus vier Elementen besteht, so besteht auch die Palette des Malers

<sup>12</sup> Simplikios fehlt sogar unter den Hinweisen zu Empedokles in wichtigen Nachschlagewerken so wie Zedlers *Universal-Lexicon* (1731-54), Moréris *Grand Dictionnaire Historique* (20. und letzte Ausg. 1759) und Fabricius' *Bibliotheca Graeca* (3. Ausg. 1718-37). Fabricius (vol. I, lib. II, cap. xii, 475) bemerkt, dass Stephanus lückenhaft ist, besonders was Empedokles' Gedicht *Peri physeos* (Über die Natur) betrifft, und erklärt seine Absicht, eine erweiterte Ausgabe herzustellen. Simplikios ist die einzige Quelle von Bedeutung, die bei Stephanus fehlt. Fabricius war also mit den Simplikios-Fragmenten bekannt, doch gibt er keine Hinweise dazu.

<sup>13</sup> Tiedemann: System des Empedokles. In: Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur, 2. Jg., 4. St. (1781), 38-71, siehe 45, 54, 58 und 69. Dieterich Tiedemann: Geist der spekulativen Philosophie von Thales bis Sokrates, Marburg 1791, 252 und 255. Johann Gottlieb Buhle: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie und einer kritischen Literatur derselben, 8 Bde., Göttingen 1796-1804, Bd. 1, 277-279 und 314. Wilhelm Gottlieb Tennemann: Grundriss der Geschichte der Philosophie, 11 Bde., Leipzig 1798-1819, Bd. 1, 250.

<sup>14</sup> M. R. Wright: Empedocles: the extant fragments, New Haven/London 1981, 38 f.

der frühgriechischen Zeit aus vier Farben. Plinius d. Ä. schreibt in seiner *Naturgeschichte*, dass noch Apelles (4. Jh. v. Chr.) sich auf vier Farben beschränkte: Weiß aus Melos, Gelb aus Attika, Rot aus Sinope am Schwarzen Meer und Schwarz aus Traubenschalen oder verbranntem Elfenbein.<sup>15</sup>

Die Zahl der Farben bei Empedokles und ihre Unveränderlichkeit in der Mischung sollte nicht auf Hölderlins Gedicht übertragen werden. Zu Hölderlins Zeit wusste man wenig über die Malerei der Griechen, und wir haben, wie Uvo Hölscher schreibt, „kein Zeugnis dafür, daß Hölderlin die empedokleische Lehre in diesem, uns heute geläufigen Sinne, oder überhaupt in irgendeinem Sinne, aufgenommen hat“.<sup>16</sup> Das Bild des Malers als ein Mann, der *pharmaka* mischt, sollte hingegen unmittelbar verständlich gewesen sein. Was der Maler auf der Leinwand zusammenbrachte, waren noch *pharmaka*, zum Teil kostbar und von fernen Ländern hergebracht.

Bei Empedokles ist die geographische Herkunft der Farbstoffe ohne Bedeutung. Bei Hölderlin dagegen deutet der Kontext auf die transatlantische Hafenstadt Bordeaux und der Vergleich zwischen Maler und Schiffer genau in diese Richtung. Farbstoffe waren wichtige Handelswaren – auch im Handel mit Amerika und dem Fernen Osten –, worauf sich der Reichtum der Stadt Bordeaux gründete. Die Farben des Malers mussten vom Schiffer aus der Fremde gebracht werden und eben dieses Zusammenbringen ist es, das den Maler zur Metapher des Schiffers macht. Sowohl der Maler als auch der Schiffer „bringen zusammen / Das Schöne der Erd“, der Schiffer auf seinen Reisen, der Maler auf der Leinwand. Der Schiffer dichtet mit Waren wie der Maler mit seinen Farben. Diese Schiffer können hier auch – wie unter anderem bei Heidegger – als Metapher für die Dichter verstanden werden.<sup>17</sup>

Überraschenderweise ist die Ähnlichkeit mit Empedokles' Maler-Gleichnis von Heidegger unbemerkt geblieben. Dagegen notiert er über die Fortsetzung, dass mit dem „geflügelten Krieg“ der Kampf der Seeleute mit dem Wind gemeint ist, und verweist auf *Der Archipelagus*, v. 81, wo die Segel

<sup>15</sup> Plinius, Nat. Hist. 35.25 und 35.32.

<sup>16</sup> Hölscher, Empedokles (Anm. 9), 27.

<sup>17</sup> Martin Heidegger: Andenken. In: Hölderlin. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag 7. Juni 1943, hrsg. von Paul Kluckhohn, Tübingen 1943, zitiert nach Martin Heidegger: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, 5. Aufl. Frankfurt a.M. 1981, 86: „Die ‚Schiffer‘ sind die kommenden Dichter Germaniens.“

„des Schiffes Flügel“ genannt werden.<sup>18</sup> Die folgende Passage aus dem *Archipelagus* hat jedoch mehr gemeinsam mit *Andenken*; auch hier wird Handel und Seefahrt mit Kunst und Dichtung verknüpft (v. 72-81):

*Siehe! Da löste sein Schiff der fernhinsinnende Kaufmann,  
Froh, denn es wehet' auch ihm die beflügelnde Luft und die Götter  
Liebten so, wie den Dichter, auch ihn, dieweil er die guten  
Gaaben der Erd' ausglich und Fernes Nahem vereinte.  
Fern nach Cypros ziehet er hin und ferne nach Tyros,  
Strebt nach Kolchis hinauf und hinab zum alten Aegyptos,  
Daß er Purpur und Wein und Korn und Vliese gewinne  
Für die eigene Stadt, und öfter über des kühnen  
Herkules Säulen hinaus, zu neuen seeligen Inseln  
Tragen die Hoffnungen ihn und des Schiffes Flügel [...]*<sup>19</sup>

Die Ähnlichkeit der Beschreibung des Kaufmanns und der der Aufgaben des Schiffers ist auffallend: In *Andenken* das „bringen zusammen“, im *Archipelagus* das „Fernes Nahem vereinte“, in *Andenken* „Das Schöne der Erd‘“, im *Archipelagus* „die guten / Gaaben der Erd‘“. Als Teil der Gaben wird sogar der Farbstoff Purpur aus Tyros genannt. Weiterhin ist die Ähnlichkeit zwischen Dichter und Schiffer, die in *Andenken* nur angedeutet wird, im *Archipelagus* an zwei Punkten zum Ausdruck gebracht („auch ihm“, „auch ihn“).

Gemeinsam ist erstens, dass sowohl Dichter als auch Schiffer sich an der „beflügelnde[n] Luft“ erfreuen können. Traditionell sind Flügel ein Bild für dichterische Inspiration.<sup>20</sup> Hier werden also die Segel des Schiffes mit den Flügeln des Gesanges gleichgestellt. Zweitens die Liebe der Götter, die die beiden (die Dichter und die Schiffer) gleichermaßen umfasst. Was die Ursache dieser Liebe betrifft, ist wohl die naheliegendste Interpretation, dass das „die guten / Gaaben der Erd‘ ausglich und Fernes Nahem verein-

<sup>18</sup> Martin Heidegger: Hölderlins Hymne ‚Andenken‘ (Freiburger Vorlesung Wintersemester 1941/42), Kap. 60, zitiert nach Martin Heidegger. Gesamtausgabe, Frankfurt a.M. 1975 ff., Bd. LII, 178. Dasselbe Bild findet sich auch in Hölderlins Übersetzung des 1. Stasimon der *Antigone*: „In geflügelten tausenden Häußern“ (StA V, 219), dagegen nicht im griechischen Original.

<sup>19</sup> StA II, 105.

<sup>20</sup> U.a. Theognis 237-254. Pindar, Pyth. 8, 88-92, Nem. 6, 48, Isthm. 1, 64-67. Horaz, Carm. 2, 20.

te“ sogar den Dichter betrifft, besonders wenn man entsprechende Stellen aus *Andenken* in Betracht zieht: Hier wird – wie bereits erwähnt – die Gleichheit zwischen Maler und Schiffer mit ähnlichen Worten ausgesprochen („bringen zusammen / Das Schöne der Erd“), und auch hier sind die Schiffer Metapher für die Dichter.

Es liegt also nahe, dass der Schiffer sowohl im *Archipelagus* als auch in *Andenken* mit dem Dichter verglichen wird; in letzterem Gedicht auch mit dem Maler. Diese zwei Gedichte verweisen also nicht auf Kontraste zwischen dem praktischen Beruf des Schiffers und den geistigen Berufen des Malers und Dichters, sondern auf Ähnlichkeiten. Darüber hinaus wird das praktische Leben in den beiden Gedichten als sinnvoll dargestellt. Ein Gegenbild dazu finden wir in der Darstellung der entfremdeten Gegenwart in *Der Archipelagus* v. 241-246:

*Aber weh! Es wandelt in Nacht, es wohnt, wie im Orkus,  
Ohne Göttliches unser Geschlecht. Ans eigene Treiben  
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt  
Höret jeglicher nur und viel arbeiten die Wilden  
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer  
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen.*<sup>21</sup>

In der Gegenwart des *Archipelagus* fehlt dem praktischen Leben der Sinn, den es in der griechischen Antike hatte. In *Andenken* dagegen wird die Arbeit der Schiffer als sinnvoll, sogar heroisch, dargestellt, aber der Kontext ist nicht die deutsche Gegenwart, sondern eine Erinnerung an ein anderes Land.

Doch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Schiffer des *Andenken* und dem Kaufmann des *Archipelagus*: Das Segel, das im *Archipelagus* ein Bild der Poesie ist, wird in *Andenken* zum Bild des Krieges gegen die Naturgewalten. Und während der griechische Kaufmann froh und göttergeliebt war, müssen die Schiffer in *Andenken* jahrelang die Einsamkeit außerhalb des gesellschaftlichen Lebens („Die Feiertage der Stadt“, v. 47) aushalten.

Die Schiffer sind, wie zuvor erwähnt, Metapher für die Dichter, während der Kaufmann ausdrücklich mit dem Dichter verglichen wird. Der

<sup>21</sup> StA II, 110.

griechische Dichter konnte in Harmonie mit seiner Umgebung leben, so wie der Kaufmann im *Archipelagus*. Für Hölderlin hingegen ist solch eine Harmonie nicht mehr möglich; wie die Schiffer in *Andenken* ist er einsam und vom gesellschaftlichen Leben isoliert. Doch in den feindseligen Umgebungen sind die Dichter Hoffnungsträger für die Zukunft.

## Michael Franz

### Strömfeld

Unter den Namen, die Hölderlin sich auf jenem erstmals von Friedrich Beißner veröffentlichten „Merkzettel“<sup>1</sup> aufgeschrieben hat, befindet sich auch der in der Tat merkwürdige „Strömfeld“. Beißner vermutete: „*Strömfeld* meint vielleicht den schwedischen Freiherrn, späteren Grafen Johann Carl von Strömfeld, Generalleutnant Karls XII.“<sup>2</sup> Die Quelle für diese Angaben Beißners ist vermutlich das Zedler'sche *Universal Lexicon*<sup>3</sup>, das er anlässlich eines anderen Namens der Liste (Aveiro) erwähnt.<sup>4</sup> Dort findet sich folgender Eintrag:

*Strömfeld*, ein Freyherrliches, nunmehr aber Gräflisches Geschlecht im Königreiche Schweden. Von dem Ursprunge und Fortpflanzung dieses Geschlechtes finden wir keine Nachricht. In den neuern Zeiten haben sich besonders zween aus diesem Hause bekannt gemacht: als *Otto Reinhold* Freyherr von *Strömfeld*, und *Johann Carl*, der nachhero in den Grafenstand erhoben worden. Der erste war Königlich-Schwedischer Lands-Hauptmann in den Kupfer-Bergen, und

<sup>1</sup> Friedrich Beißner, Ein Merkzettel aus der späten Zeit. In: HJb 1947, 10-14; den Text der Hölderlinschen Notiz findet man jetzt in: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992-1993; hier MA 1, 480f. Beißner wollte aufgrund der Tatsache, dass Hölderlin seine Notizen auf einer Wäscherechnung („Es belieben Hern Bübeletücarius mir zu zahlen vor die Wasch ...“) aufgeschrieben hatte, den Text in die Zeit „bald nach dem Einzug in den Turm“ datieren, also nach Sommer 1807. Da Hölderlins Wäsche in Tübingen jedoch von seiner Wirtsfamilie gewaschen wurde und seiner Mutter regelmäßig in Rechnung gestellt wurde, kann er zu diesem Zeitpunkt keine Wäscherechnungen mehr erhalten haben (vgl. Michael Franz: Tende Strömfeld Simonetta. In: Le Pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Ausgabe Nr. 4/5, Frankfurt a.M. 1980, 7). Demnach gehört der „Merkzettel“ in die Zeit des zweiten Homburger Aufenthalts von Ende Juni 1804 bis September 1806.

<sup>2</sup> Beißner (Anm. 1), 12. Diese Angabe ist weiterhin tradiert worden bis in das *Personenregister* StA VIII, 190, und das *Kommentierte Namenverzeichnis* MA 3, 809, s.v. Strömfeld.

<sup>3</sup> Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Halle und Leipzig: Johann Heinrich Zedler 1732-1754.

<sup>4</sup> Beißner (Anm. 1), 12.

Dalare Lehn, welcher 1721 am 28 August alten Calenders, den zu Neustadt in Finnland zwischen Schweden und Rußland geschlossenen Frieden unterzeichneten half. Der andre, *Johann Carl* Freyherr von *Strömfeld* folgte von Jugend auf dem Kriege. Im Jahr 1709 war er Obrister über ein Regiment Dragoner, und hielt sich unter den berühmten General Steenbock, in Schonen wider die Dänen wohl. Er kam nach der Zeit in Pommern zu stehen, und wohnte 1702 der Schlacht bey Gadebusch, als General-Major bey, und gieng von dar nach Holstein, alwo er 1713 das Unglück erlebte, daß er sich unter dem Graf *Steenbock* mit allen Truppen gefangen geben muste. Nachdem er kurtz darauf seine Freyheit erhalten, befand er sich 1715 mit auf der Insel Rügen, und fiel den 18 November in der alten Fehr-Schantze abermahls den Nordischen Alliirten in die Hände, welche ihn einige Zeit hernach auf freyen Fuß stellten. Bey *Carls XII* Tode war er General-Lieutenant, und hatte 1720 auf dem Reichs-Tage die Ehre, daß man ihm, nebst noch 3 Baronen, auftrug, die Erhebung des Erb-Printzen von Hessen-Cassel auf den Schwedischen Thron in Richtigkeit zu bringen,<sup>5</sup> Im Jahr 1727 ward er zum Reichsrath oder Senator ernennet, und 1731 in den Schwedischen Grafenstand erhoben, worauf er 1735 den 5 August nebst andern den Alliantz-Tractat mit Rußland unterzeichnete, und 1736 im Novembr. das Zeitliche gesegnete. *Acta Publica. Geneal. Schaupl. des jetztleb. Europa* p. 648. *Zinckens* Europ. Friedens-Schluß II Theil p. 553 u. ff.<sup>6</sup>

Beißners Vermutung, dass Hölderlins Vermerk sich (nur oder hauptsächlich) auf Johann Carl von Strömfeld beziehen könne, ist insofern nicht auszuschließen, als Hölderlin sich bekanntlich in seinen frühen Gedichten mit den militärischen Expeditionen des schwedischen Königs Karls XII. beschäftigt hat und den Ort, an dem die Armee Karls XII. im Jahr 1709 vernichtend geschlagen wurde, der Erwähnung wert fand:

<sup>5</sup> Es ging dabei um die Mitregentschaft des Gemahls der „erwählten“ (also nicht die *souveraineté* ihres verstorbenen Bruders Karl XII. genießenden) schwedischen Königin Ulrika Eleonora; vgl. die genauere Berichterstattung über diese Vorgänge in der Biographie Friedrichs von Hessen-Kassel: [Anonymus; David Fassmann?:] *Leben und Thaten des Allerdurchlauchtigsten und Großmächtigsten Königs von Schweden Friederici Landgrafen zu Heßen Caßel*. Biß auf gegenwärtige Zeit aufrichtig beschrieben. Franckfurt und Leipzig 1736, 587-589.

<sup>6</sup> Zedler (Anm. 3), Bd. 40 (1744), Sp. 1006f.

*Ich sah, Brüder! Ich sah  
Des kriegerischen Suezias eiserne Söhne  
Geschlagen von Pultawas wütender Schlacht, (MA I, 52)<sup>7</sup>*

Aufgrund welcher Quellen sich Hölderlins Interesse an der Gestalt Karls XII. bildete, ist nicht bekannt. Es liegt nahe, an Voltaires *Geschichte Karls XII.*<sup>8</sup> zu denken, in der aber kein Strömfeld vorkommt.<sup>9</sup>

Allerdings spielte am Ende des Großen Nordischen Kriegs zwischen Schweden und Rußland (1700-1721) beim Abschluss des für Schweden sehr nachteiligen Friedens von Nystad (1721) auch der andere bei Zedler genannte Strömfeld eine wichtige Rolle. Die Verhandlungen mit dem russischen Zaren wurden nach dem Tod Karls XII. (1718) von den beiden ‚ministres plénipotentiaires‘ der schwedischen Königin Ulrika Eleonora, Johan Graf Lilienstedt und Otto Reinhold Strömfeld, geführt, die auch das Abschlussdokument am 30. August 1721 unterzeichneten.<sup>10</sup> Dieser Otto Reinhold Strömfeld (1679-1746) war in Dorpat (heute: Tartu, Estland) aufgewachsen und auf die Universität gegangen. Er durchlief verschiedene politische Ämter im Königreich Schweden, darunter das auch bei Zedler genannte eines „Lands-Höfding in denen Kupffer-Bergwercken und Dah-

<sup>7</sup> Vgl. auch das verloren gegangene *Lied des Schweden*, erwähnt in einem Brief Rudolf Magenaus an Hölderlin vom 10. Juli 1788: MA 2, 431 f.

<sup>8</sup> *Histoire de Charles XII Roi de Suede*. Par Mr. de Voltaire. Nouvelle Edition. Revue, corrigée et considerablement augmentée par l'auteur. A Dresde, 1761. Über die geschichtsphilosophische Tragweite dieses Werks vgl. Christoph V. Albrecht: *Geopolitik und Geschichtsphilosophie 1748-1798*, Berlin 1998, insbes. 356-362. Denkbar ist aber auch, dass Hölderlins Interesse an dem Schwedenkönig patriotisch motiviert war durch die Pflege des Gedenkens an den jungen württembergischen Prinzen Maximilian Emanuel (1689-1710), der als Zwanzigjähriger in der nächsten Umgebung Karls XII. an der Schlacht bei Pultawa teilgenommen hatte, dort verwundet wurde und in russische Gefangenschaft geriet; vom Zaren ehrenvoll entlassen, starb er 1710 auf dem Heimweg nach Württemberg an seiner Verwundung; vgl. Johann Wendel Bardili: *Des Weyland Durchl. Printzens Maximilian Emanuels Hertzogs in Würtemberg etc. Obristen über ein Schwedisch Dragoner-Regiment Reisen und Campagnen durch Teutschland in Polen, Lithauen, roth und weiß Reußland, Volhynien, Severien und Ukraine*. [...], Stuttgart 1730, <sup>2</sup>1739.

<sup>9</sup> Laut Register der in der vorigen Anm. zitierten Ausgabe des Voltaireschen Werks.

<sup>10</sup> Eine deutsche Übersetzung des Friedens-Dokuments in der Biographie des Prinz-Gemahls und späteren Mitregenten der Königin Ulrika Eleonora von Schweden: *Leben und Thaten* (Anm. 5), 727.

lern-Lehn“<sup>11</sup>, bis er im Jahr 1723 Mitglied des Kammerkollegiums wurde und schließlich dessen Präsident.<sup>12</sup>

Im Rahmen des Polnischen Erbfolgekriegs (1733-38) taucht auf dem Kriegsschauplatz am Rhein ein Hauptmann Strömfeld in württembergischen Diensten auf. Er gehörte zum ‚würtembergischen Kreis-Regiment‘, einem Truppenkontingent, das vom Herzogtum für den schwäbischen Reichskreis gestellt werden musste und in Vaihingen (Enz) stationiert war. Seine Kompanie war in der Gegend um Schömberg und im benachbarten Amt Neuenbürg „mit Beschaffung von Baumaterialien und Fuhren eingesetzt worden“.<sup>13</sup> Einige Jahre später finden wir ihn als „Obrist-Lieutenant“ im württembergischen „Crayß-Contingent zu Fuß“.<sup>14</sup> Im gleichen Regiment wird auch ein „Lieutenant“ Strömfeld genannt, bei dem es sich vermutlich um seinen Sohn handelt. Das *württembergische Adressbuch* von 1747 gibt dem Obrist-Lieutenant Strömfeld die Vornamen „Georg Friderich“<sup>15</sup>, dabei handelt es sich jedoch um eine Verwechslung mit seinem Sohn, wie aus dem Ortsfamilienbuch Vaihingen hervorgeht.<sup>16</sup> Der Lieutenant Strömfeld wird im *Adressbuch* 1741 zum letzten Mal erwähnt<sup>17</sup> und starb schon 1744 „mit hinterlassenen 3 Söhnlein, aetatis [= im Alter von] 43 Jahre, 8 Wochen“.<sup>18</sup> Sein Vater Johann Friedrich, der Obrist-Lieutenant Strömfeld, folgte ihm im Jahr 1750.<sup>19</sup>

Nachkommen dieser württembergischen Offiziere aus dem schwedischen Adelsgeschlecht der Strömfelds sind es, die in der folgenden Anek-

<sup>11</sup> Leben und Thaten (Anm. 5), 699; er war also Chef der schwedischen Provinzregierung von Dalarnas län, wo sich die Bergwerke von Falun befanden.

<sup>12</sup> Diese letzteren Angaben nach der online-Ausgabe des *Svenskt biografiskt lexikon* (<https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/34612>), Svenskt biografiskt lexikon (art av Göran Nilzén), hämtad 2017-03-23).

<sup>13</sup> Friedrich Schick: Ortschronik von Schömberg, [www.geschichte.heimat-schoemberg.de/Ortschronik.pdf](http://www.geschichte.heimat-schoemberg.de/Ortschronik.pdf) (24. 03. 2017), 132.

<sup>14</sup> Digitale Sammlungen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Das württembergische Adressbuch, 1740, unpaginiert [231].

<sup>15</sup> Digitalisat (WLB): Das württembergische Adressbuch (Anm. 14), 1747, 62.

<sup>16</sup> Vgl. <http://ofb.genealogy.net/vaihingen> (Familie Strömfeldt).

<sup>17</sup> Digitalisat (WLB): Das württembergische Adressbuch (Anm. 14), 1741, unpaginiert [43].

<sup>18</sup> Vaihinger Totenbuch 1609-1788. In Zusammenarbeit mit Heidemarie Scheck hrsg. und eingeleitet von Manfred Scheck (Schriftenreihe der Stadt Vaihingen an der Enz 7), Teil 3 (1729-1788), Vaihingen 2008, Nr. 10028.

<sup>19</sup> Ebd., Nr. 10516.

dote eine Rolle spielen, die vom Jahr 1804 an in deutschen Zeitungen immer wieder abgedruckt wurde. Ich gebe sie nach der ältesten erreichbaren Version, die am 27. Februar 1804 in der *Augsburgischen Ordinari Postzeitung Von Staats, gelehrten, historisch u. ökonomischen Neuigkeiten* erschienen ist:

Auszug eines Schreibens aus Königsbrunn, den 20. Febr.

Vor mehr als 30. Jahren lebte hier ein Renovator, Namens Ströhmfeld.<sup>20</sup> Dieser wurde in der Folge geistlicher Verwalter zu Sulz im Württembergischen, und starb in armen Umständen. Er hinterließ einen Sohn, der Rechnungsprobator zu Neuenbürg (im Württembergischen) wurde. Im verflossenen November stellte der Kurfürst von Baden dem König von Schweden zu Ehren an der Grenze von Neuenbürg eine Jagd an. Der Rechnungsprobator Ströhmfeld machte sich mit einigen andern guten Freunden auf den Weg, um dieselbe mit anzusehen. Einer von diesen verirrte sich im Walde, und schrie aus allen Kräften: Ströhmfeld! Ströhmfeld! Auf dieses Geschrey kam ein schwedischer Kavalier auf ihn losgeritten, der ihn fragte: Was er von ihm wolle? Der Verirrte entschuldigte sich, daß er nicht ihm, sondern einem seiner Begleiter gerufen hätte. Sie haben ja Ströhmfeld gerufen, und so heiße ich! Das weiß ich nicht, aber das weiß ich, daß mein Kamerad Ströhmfeld heißt, erwiederte der Verirrte. Nun so kommen Sie, wir wollen ihn suchen. – Sie fanden ihn bald, und nun fragte der schwedische Kavalier nach seiner Familie; Ströhmfeld erwiederte hierauf: Sein Vater sey als Verwalter zu Sulz gestorben, sein Großvater als Württembergischer Lieutenant, und sein Urgroßvater, ein gebohrner Schwede, sey württembergischer Oberst gewesen. Hierauf stieg der schwedische Kavalier vom Pferd, umarmte den Rechnungsprobator Ströhmfeld als seinen Anverwandten, und präsentierte ihn dem König, mit der Anrede: Ihre Majestät, nun habe ich den Erben zu dem schönen Ströhmfeldischen Gut in Schweden gefunden! Nachdem der König noch einmal alle Umstände untersucht hatte, erkannte er ihn als solchen, und befahl ihm: Er solle mit seinen Anverwandten sich auf den Weg nach Schweden begeben, und sein dortiges Gut in Besitz nehmen.<sup>21</sup>

Diese Geschichte entsprach so sehr dem Geschmack von Journalisten und Verfassern wie Lesern von Erbauungsbüchern, dass sie allein im Jahr 1804

<sup>20</sup> Die Orthographie des Namens wechselt: in den literarischen Quellen (s. Anm. 21-26) fünfmal „Ströhmfeld“, fünfmal „Strömfeld“; in den historischen (vor allem den schwedischen) auch „Strömfelt“.

<sup>21</sup> Nro 49, Montag, den 27. Febr. Anno 1804. (unpaginiert).

noch zweimal abgedruckt wurde<sup>22</sup>, im Jahr darauf in Wien noch einmal<sup>23</sup>, schließlich im Jahr 1812 sogar auf Niederländisch<sup>24</sup> und 1820 in Brünn (Mähren)<sup>25</sup>; von 1832 an in immer neuen Reprints.<sup>26</sup>

Die biographischen Angaben in der Anekdote können – zum Teil aus den späteren Nachdrucken – ergänzt werden. Der Renovator Strömfeld hieß Ferdinand Christoph mit Vornamen<sup>27</sup> und starb 1790 in Sulz am Neckar.<sup>28</sup> Die Jagd im Wald bei Neuenbürg fand im November 1803 („im verflossenen November“) statt, während eines Besuchs des schwedischen Königs Gustav IV. Adolf (1778-1837), der 1797 die Prinzessin Friederike Dorothea von Baden geheiratet hatte, in Süddeutschland.<sup>29</sup> Das „schöne Strömfeldische Gut“ ist wahrscheinlich das Hofgut Luuva (deutsch: Lundenhof) in der Nähe von Tartu (Estland).<sup>30</sup>

Was aus dem „plötzlichen Reichtum“ des jungen Strömfeld nach 1803 geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis, da es die Journalisten of-

<sup>22</sup> National-Zeitung der Teutschen. 10tes Stück, den 8ten März 1804, Sp. 216-217. Und: Allgemeine Chronik. Enthaltend das Merkwürdigste aus der gesammten Länder- und Völkerkunde, Naturgeschichte, Land- und Hauswirthschaft, Gewerbekunde, Handel, Moral und Litteratur, wöchentlich herausgegeben von M. Ernst August Sörgel. Gera, den 9. März 1804, Nummer 20, 162.

<sup>23</sup> Samuel Chr. Wagener: Spuren der Gottheit im anscheinenden Zufalle. Wahre Erzählungen auf eine außerordentliche Art bewirkter Lebensrettungen, belohnter Tugenden, geretteter Unschuld, entdeckter und bestrafte Verbrechen, Wien 1805, 173 f.

<sup>24</sup> Boekzael Der Geleerde Wereld, of Tijdschrift voor Letterkundigen. Voor Januarij 1812. Amsterdam MDCCCXII (1812), 632 f.

<sup>25</sup> Jurendes Vaterländischer Pilger im Kaiserstaate Oesterreichs. Ein National-Kalender für alle Provinzen des Oesterreichischen Gesammtreichs auf das Schaltjahr 1820. Siebenter Jahrgang, Brünn 1820, 94 f. (Auch noch einmal in der gleichen Zeitschrift im Jahr 1834.).

<sup>26</sup> Zeitung für die elegante Welt, Leipzig 28. Mai 1832, Sp. 829 f. Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt. Vier und zwanzigster Jahrgang, Wien 1832, 283 f. Lesefrüchte, belehrenden und unterhaltenden Inhalts, München 1832, 63 f. In Monographien: Tobias Heinrich Lotter: Merkwürdige Beyspiele der göttlichen Vorsehung. Eine Auswahl glaubwürdiger Erzählungen für den Gebrauch in Schulen und Familien, Stuttgart 1833, 364 f. sowie Friedrich August Köhler: Beschreibung und Geschichte einiger Städte des Wirtembergischen Oberlandes und Schwarzwaldes, und ihrer Umgebungen und Amts-Orte. Erstes Bändchen, Sulz am Neckar 1835, 66 f.

<sup>27</sup> Vgl. das Ortsfamilienbuch Vaihingen (Anm. 16) unter Ferdinand Christoph Strömfeldt.

<sup>28</sup> Vgl. Köhler (Anm. 26), 66.

<sup>29</sup> Vgl. die weitverbreitete Tageszeitung *Schwäbische Chronik* (Stuttgart), den 9., 11., 13., 14., 18.-24. November 1803.

<sup>30</sup> Eine kurze Geschichte des Hofguts sowie Abbildungen des heute restaurierten Herrenhauses: <http://wikiwand.com/de/Luua> (11.05.2017).

fensichtlich nicht interessierte. Allerdings findet man einen Christoph Gottlieb Strömfeld, der 1806 noch Forst-Schreiber in Neuenbürg war<sup>31</sup>, schließlich ab 1807/08 als „Forst-Kassier“ im Königlichen Oberforstamt von Comburg in Neu-Württemberg.<sup>32</sup> Hölderlin könnte den jüngeren Strömfeld allerdings gekannt haben, denn er erwähnt das württembergische Grenzstädtchen Neuenbürg<sup>33</sup> im Rahmen seiner Planungen eines Treffens mit seinem Bruder am Rande des Rastatter Kongresses.<sup>34</sup> Es war ihm offenbar schon seit 1798 als geeignete Übernachtungsstation bekannt, was darauf schließen lässt, dass er oder wohl eher sein Bruder dort ‚Adressen‘ bzw. persönliche Bekanntschaften in Kreisen des örtlichen ‚Schreiberstandes‘ besaß. Vielleicht gehörte Carl Gock gar zu den ‚Freunden‘ des jungen Rechnungsprobators Strömfeld, die sich das Jagdvergnügen des schwedischen Königs nicht entgehen lassen wollten. Aber auch aus den Zeitungen vom Februar/März 1804 – die *Ordinari Postzeitung* und die *National-Zeitung* gehörten damals zu den auflagenstärksten im deutschsprachigen Raum<sup>35</sup> – hätte Hölderlin von der Begebenheit bei Neuenbürg erfahren können.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Digitalisat (WLB): Das württembergische Adressbuch (Anm. 14), 1806, 421.

<sup>32</sup> Königlich Württembergisches Staatshandbuch auf die Jahre 1807 und 1808, Stuttgart 1808, 790. Erwähnt werden muss jedoch auch die Angabe, dass in Stuttgart im Jahr 1783 ein Adolph Carl Maximilian Strömfeld getauft wurde, als dessen Vater Ferdinand Christoph Strömfeld, als dessen Mutter Maria Magdalena Christiana von Rosswurm genannt werden (nach zweifelhafter Quelle: [https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NZB2-S4C\[11.05.2017\]](https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NZB2-S4C[11.05.2017])).

<sup>33</sup> Ende des Jahres 1800 „war die Anzahl der Seelen überhaupt in Neuenbürg 1129“: Schwäbische Chronik, 22. Januar 1801.

<sup>34</sup> Vgl. MA 2, 709 f. und 716.

<sup>35</sup> Die *Ordinari Postzeitung* lag in jeder Poststation aus. Zur Auflagenhöhe der *National-Zeitung der Deutschen*: Reinhart Siegert: Positiver Journalismus. Aufklärerische Öffentlichkeit im Zusammenspiel des Publizisten Rudolph Zacharias Becker mit seinen Korrespondenten. In: ‚Öffentlichkeit‘ im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans-Wolf Jäger, Göttingen 1997, 165-186; 182; vgl. im selben Band auch den Beitrag von Holger Böning: Aufklärung und Presse im 18. Jahrhundert, 151-163.

<sup>36</sup> Großen Dank schulde ich Priscilla Hayden-Roy, die die frühen Zeitungs-Quellen für die Strömfeld-Anekdote ausfindig gemacht hat.

*Friedrich Hölderlin: Poesía última. Edición bilingüe. Traducción y estudio preliminar de Marcelo G. Burello y Léonce W. Lupette, Buenos Aires: El Hilo de Ariadna – Colección Literatura 2016, 206 S.*

Acht Monate nach der Einweisung Hölderlins in das Autenriethsche Klinikum in Tübingen am 15. September 1806 wird der Patient, dessen Nervenleiden für unheilbar erklärt und dem nur eine geringe Lebenserwartung prognostiziert worden ist, mit Einverständnis seiner Familie im Hause des Tischlermeisters Zimmer untergebracht. „Der arme Hölderlin will auch einen Almanach herausgeben und schreibt dafür täglich eine Menge Papiers voll“<sup>1</sup>, erzählt in einem Brief August Mayer, ein Student, der 1811 im selben Haus wohnte wie der Dichter. „Anfänglich schrieb er viel, und füllte alle Papiere an, die man ihm in die Hand gab. Es waren Briefe in Prosa, oder in pindarischen freyen Versmaßen, an die theure Diotima gerichtet, häufiger noch Oden in Alcäen. Er hatte einen durchaus sonderbaren Styl angenommen“<sup>2</sup>, schreibt Wilhelm Waiblinger, der ihn 1822 kennen lernte, in einer Pathobiographie, die er 1831 veröffentlicht. Die Briefe Lotte Zimmers aus dem Jahr 1842 bestätigen, dass der Turmbewohner noch regelmäßig Verse schuf. Die Zeitgenossen bezeugen, dass Hölderlin in den Jahren des Eingeschlossenseins das Schreiben nicht aufgab. Aus diesen 37 Jahren sind von hunderten von Entwürfen, die vermutlich im Tübinger Turm aus seiner Feder hervorgingen, kaum fünfzig Gedichte erhalten, die Menschen wie Zimmer, Mayer, der Arzt und Dichter Justinus Kerner oder Gustav und Christoph Schwab nach Kriterien auswählten, die mit der philologischen Strenge der modernen Fachleute wenig gemein haben.

Von den Gedichten, die am Lebensabend des Künstlers entstehen, sind 20 mit „Scardanelli“ (bzw. „Skardanelli“ oder „Scartanelli“) unterschrieben, und viele sind mit willkürlichen Datierungen versehen, die vom 17. bis 20. Jahrhundert reichen. In diesen Jahren tendiert Hölderlin dazu, seine immer mehr ermattenden Kräfte sparsam einzusetzen, indem er sie auf das Gewöhnliche, Regelmäßige (die natürlichen Zyklen, z.B. die Jahreszeiten) richtet, während er zugleich die besonderen Erscheinungen der

<sup>1</sup> Hölderlin. Der Pflegsohn. Texte und Dokumente 1806-1843 mit den neu entdeckten Nürtinger Pflugschaftsakten, hrsg. von Gregor Wittkop, Stuttgart/Weimar 1993, 23.

<sup>2</sup> Ebd., 144.

Individualität durch das Anhalten bzw. Aufheben der Zeit und die Vorspiegelung falscher Identitäten auslöscht. Außer der wahrscheinlich 1808 als Teil des Plans einer Fortsetzung des *Hyperion* verfassten alkäischen Ode *Wenn aus der Ferne ...*, in der Diotima in anklagender Haltung sich eines früheren Lebensmoments des Dichters erinnert und deren Form und Wortwahl an die Originalität der früheren Diktion anklingt, weist der größte Teil der spätesten Dichtung, besonders ab den 1830er Jahren, eine auffällige Regelmäßigkeit in Metrum und Rhythmus auf. Fast alle Gedichte bestehen aus wenigen Strophen, die aus je vier Versen in fünf- oder sechshebigen Jamben mit klingendem Reim nach dem Schema AABB oder auch manchmal ABBA komponiert sind.

Der Großteil der Untersuchungen aus dem Bereich der Psychopathologie über die spätesten Dichtungen Hölderlins neigt dazu, seine Verse entweder als pathographische Zeugnisse des Verlusts seiner Ausdrucksfähigkeit oder als Beweis dafür aufzufassen, dass die Psychose (zumindest die unseres Dichters) weniger ein Zusammenbruch ist als eine andere Form der Verstandesorganisation. Das ist die Auffassung, die Burello und Lupette mit Philologen wie Sattler oder Böschenstein teilen: „Die fälschlich als Gedichte des Wahnsinns bezeichneten Texte sind letztlich alles andere als simpel“ (46).

Die von Burello und Lupette besorgte Edition der *Poesía última* verfolgt ein dreifaches Ziel: 1) „das gesamte Korpus der spätesten Dichtungen Hölderlins auf dem aktuellen Stand der Forschung in spanischer Sprache zu ersetzen“; 2) „das besagte Werk nicht nur in wörtlichen, [...] sondern auch in poetischen Nachdichtungen darzubieten“; und 3) mithilfe einer Einführung (15-50) und eines großzügigen Anmerkungsapparates (181-202) „ein weites Panorama der Debatten über die zweite Lebenshälfte des Dichters zu präsentieren“ (46).

Wenig habe ich gegen die Umsetzung des ersten und dritten Vorhabens einzuwenden. So wurden neben der klassischen Ausgabe von Beißner die Editionen von Lüders (Athenäum, 1970), Sattler (Roter Stern, 1983; Luchterhand, 2004) und Schmidt (Deutscher Klassiker Verlag, 1992), nicht aber die von Knaupp (Hanser Verlag, 1992) konsultiert; auch klärt das Vorwort den Leser auf „über die vorliegenden lyrischen Werke und den Stand der Textkritik“, während die Anmerkungen „einzelne Aspekte des deutschen Textes wie seiner Übersetzung erläutern“ (47). Das Problem

liegt für mich in der Art und Weise, wie das zweite Vorhaben des Projektes umgesetzt ist, welches Burello und Lupette folgendermaßen formulieren: „Wir bieten eine poetische Nachdichtung dar, die [...] eine eigenständige Lesart darstellt“ (47). Jede Übersetzung schließt stets eine Verkettung von Entscheidungen ein: Man wählt Autor und Text, aber auch die Diktion. Und eben die Wahl der Diktion ist die verfehlteste der Entscheidungen der Autoren dieser Arbeit, die lobenswert ist in ihrem Ansatz und wertvoll durch andere Ergebnisse. Im Streben nach einer eigenständigen Lesart, welche die formalen Eigenschaften des Originals bewahren soll, opfern Burello und Lupette nicht selten die Klarheit des Klangs auf dem Altar des Reims. Die „Rückkehr zur Bescheidenheit“ (37), welche ihnen zufolge die wesentliche Eigentümlichkeit der nüchternen Schönheit dieser Gedichte ausmacht, wird getrübt durch lexikalische Lösungen, die wenig natürlich sind. Dies mögen folgende Beispiele verdeutlichen: „Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch / Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht“: „Debajo de vides terrazas de lo alto / descien den, donde, por encima, el frutal florece“ (72); „geistige Wolke“: „nube mental“ (104); „Frage / Klage“: „cuestionamientos / lamentos“ (110); „unverborgen“: „inoculta“ (120); „Der Mensch vergißt die Sorgen aus dem Geiste, / Der Frühling aber blüh't, und prächtig ist das Meiste“: „El hombre olvida las cuitas del alma, / con la primavera es todo una palma“ (132); „Daß sich das Feld mit Pracht am meisten zeigt, / Ist, wie der Tag, der sich zum Abend neiget“: „Cuando el campo a la gala condesciende / es como el día que al alba propende“ (134); „Der hohe Geist ist nicht der Freundschaft ferne, / Die Menschen sind den Harmonien gerne“: „El espíritu elevado no es ajeno a la amistad / a la armonía tiene el hombre proclividad“ (174).

*Anacleto Ferrer*

*Hannah Vandegrift Eldridge: Lyric Orientations. Hölderlin, Rilke, and the Poetics of Community, Ithaca, New York, 2015, 217 S.*

Das dieser Studie zugrundeliegende Erkenntnisinteresse mutet ebenso schlicht wie anspruchsvoll an: In exemplarischen Analysen von theoretischen und poetischen Texten Friedrich Hölderlins und Rainer Maria Rilkes gilt es aufzuzeigen, dass Dichtung jenseits epistemologischen Gewiss- und Wahrheitsstrebens eine orientierende, beziehungs- und bedeutungsstiftende Funktion angesichts menschlicher Endlichkeit, Unwissenheit und Ungewissheit erfüllt. Mit einer Interpretation von Paul Celans *Die Silbe Schmerz* führt die Studie exemplarisch in ihr zentrales Anliegen ein: Basierend auf einer Analyse, die sehr genau auch die sprachlich-grammatischen Ausdrucksmittel einbezieht, liest Eldridge das Gedicht als den Versuch, die – beschädigte – Sprache nicht zuletzt auch auf dem Wege ihrer disorientierenden Auflösung für sich und andere so wiederzugewinnen, dass Orientierung und Gemeinschaft entstehen können. Die Historizität des Dichters und seiner Zeit, die in das Gedicht und seine Sprache eingeschrieben sind, erlangen so Kohärenz, ohne auf universalistische – und damit auch totalitäre – Konzepte zu rekurrieren. Eine solche Lesart, deren Intention ausdrücklich keine therapeutische ist, hat weder (logisch-positivistische) Gewissheit noch Relativismus zur Voraussetzung, sondern stellt sich der Herausforderung, in informierten textnahen Lektüren herauszuarbeiten, wie poetische Kommunikation im je konkreten Einzelfall ihre Erfüllung im *acknowledgment* derjenigen Gemeinschaft finden könnte, die durch diese Kommunikation zu stiften ist.

Theoretischer Gewährsmann für die Realisierung dieses Vorhabens ist der hierzulande noch kaum gebührend rezipierte Philosoph Stanley Cavell, der – vor allem im Gefolge des amerikanischen Transzendentalismus (Thoreau und Emerson) und der Sprachphilosophie des späten Wittgenstein – das Gefüge Mensch und Welt nicht durch Beziehungen des Wissens, sondern durch solche der Nähe und des Vertrauens zusammengeschweißt und in der letztlich ethischen Kategorie der Anerkennung – und eben nicht der erkenntnistheoretischen Kategorie des Wissens – fundiert sieht. Sprache ist hierbei – unabhängig von ihrer referentiellen Funktion – dasjenige Medium, das diese Beziehungen zwischen Subjekt und Welt sowie zwischen einzelnen Individuen ermöglicht und konstituiert. Cavells Philosophie zeigt

darüber hinaus nicht nur, dass ein enger Rationalismus schon Sprache selbst nicht gewachsen ist, sondern dass zugleich auch das Streben nach Wahrheit und Gewissheit als anthropologisches Faktum anzuerkennen ist. Philosophisch versiert werden Grundzüge des Cavellschen Denkens im Kontext des (hier sehr weit gefassten) philosophischen Skeptizismus seit Kant vorgestellt. Ohne dies zu explizieren, führt dieses theoretische Kapitel zugleich in diejenigen philosophischen Diskurse ein, mit denen Hölderlin und Rilke sich auseinandergesetzt und auf die sie mit ihrer Lyrik in je unterschiedlicher Weise reagiert haben. Eine zentrale Kategorie, die Eldridge von Cavell übernimmt, ist die bereits erwähnte des *acknowledgment*, die von Cavell anhand des aus der Spätphilosophie Wittgensteins entlehnten Beispiels „Ich habe Schmerzen“ entwickelt wird. Zweck der Äußerung ist, so Cavell, nicht die wahrheitswert- und gewissheitsfähige Mitteilung eines subjektiven Zustands, sondern die Anerkennung durch den Hörer, die sich in angemessenen Reaktionen (z. B. Mitleid) artikuliert. Die Kategorie der Anerkennung bricht hierbei die binäre Opposition „knowledge-or-nothing“ (22) auf zugunsten einer Haltung „for the ‚holding open‘ of the ‚argument of the self with itself (over its finitude)“.

Die Philosophie Cavells wird, wie sich in den Kapiteln zu Hölderlin und Rilke zeigt, nun nicht – oder nur sehr bedingt – methodisch für die Analyse und Interpretation der ausgewählten Gedichte zugerüstet und appliziert; vielmehr entsteht der Eindruck, dass die theoretischen Ausführungen zu Cavell in erster Linie die vor allem sprachphilosophischen und anthropologischen Voraussetzungen, auf denen Eldridges Fragestellung aufruht, und damit die spezifische ‚Optik‘, mit der sie die Gedichte untersucht, explizieren und profilieren soll.

In informierter Auseinandersetzung mit den zeitspezifischen Diskursen insbesondere der Philosophie des Idealismus und der Jenaer Romantik beschreibt Eldridge Hölderlins Poetik einerseits als Ausdruck eines Skeptizismus, der durch den Widerspruch zwischen „struggling to acknowledge the desire for infinite knowledge and [...] the impossibility of that knowledge“ (51) gekennzeichnet sei, andererseits als Darlegung einer Dichtungsauffassung, wonach Dichtung „the proper location for the joining of mind and world“ (56) sei. Während der Dichtungstheoretiker Hölderlin, so die Kernthese, die Möglichkeit negiert, auf rational-diskursivem Weg den Zugang zum Absoluten zu ebnet, schreibt er eben diese Funktion –

konkretisiert als Aufgabe und Vermögen, die lebensweltlich erfahrenen Antagonismen in der ‚intellectualen Anschauung‘ zu versöhnen – der Dichtung zu. Orientiert an drei thematischen Grundkonzepten bzw. -figuren (Vereinigung, Entgegensetzung, „dynamic temporality“) sowie drei metatextuellen Charakteristika (der Verweis auf die Notwendigkeit eines „further step“, die zunehmende Ausuferung von Begriffen und dargelegten Bedingungen sowie die Unvollständigkeit der Schriften, vgl. 56 f.), unterzieht Eldridge Hölderlins Poetik einer zuweilen etwas subsumptiv geratenen Lektüre, die gleichwohl verdeutlicht, dass in dieser Poetik die Bestimmung der Aufgaben, Möglichkeiten und Ziele der Poesie maßgeblich über Fragen nach dem Verhältnis von diskursiver und poetischer Sprache, von Entzweiung und Vereinigung, von Differenz und Identität, von letztlich dem, was durch die Endlichkeit des Menschen bedingt und aufgegeben ist, erfolgt. Sind diese Erkenntnisse auch mitnichten neu, so gewinnen sie doch durch den hier eingenommenen Fokus an Intensität und Plausibilität und entlarven vor allem auch Hölderlins theoretisches Bemühen insofern als paradox, als er entgegen seiner poetologischen Überzeugung den poetischen Prozess selbst unablässig theoretisch einzuholen bestrebt ist.

Die poetologische Überzeugung, dass humane Subjektivität und dichterisches Schaffen analog aufeinander bezogen sind, die Eldridge wiederholt als Hölderlins „response to the post-Kantian form of problems of human finitude and world orientation“ (90) deutet, gründiert in gewisser Weise auch die Gedichte *Blödigkeit*, *Das Nächste Beste* und *Andenken*, die Eldridge im Folgekapitel einem *close reading* unterzieht. Ihre subtilen Analysen gewähren einen fundierten Einblick in die je verschieden akzentuierten, nunmehr poetischen Erscheinungsweisen der zuvor mit Blick auf die Poetik erörterten Themen und Strukturen. So etwa demonstriert *Blödigkeit*, „that the only possible grounding for continuity is the attempting of its creation – that is, the writing of poetry that takes as its task the creation of continuity between separate and opposed orders across the temporal space of a poem“ (95) – freilich ohne diese Trennungen und Gegensätze aufzuheben (diese sind vielmehr der ‚Grund des Gedichts‘).

Den gänzlich verschiedenen zeitgeschichtlichen und biographischen Voraussetzungen Rechnung tragend, untersucht Eldridge in weiteren zwei Kapiteln Rilkes Poetik und Dichtung unter dem Aspekt humaner Endlichkeit, der auch bei Rilke von der Frage „how to write“ (123) nicht zu

trennen ist. Bedauerlich und wenig nachvollziehbar ist, dass sie die intertextuellen Bezüge zu Hölderlin explizit ausschließt, dies umso mehr, als sie in Rilkes Werk einen durchgängigen, wenn auch je verschieden sich manifestierenden Konflikt zwischen zwei produktionsästhetischen Programmatiken – „the model of inspiration“ und „the model of craftsman-like labor“ – erkennt, die dann doch nicht nur typisch für die Zeit sind, sondern im Grunde seit der Antike eine wechselvolle Tradierungsgeschichte aufweisen und ihrerseits – wie eben auch die Anerkennung der ‚Alten‘ – eine orientierende Funktion haben (wie ja überhaupt Intertextualität dazu einlädt, als dialogisches und poetische Gemeinschaft stiftendes Verfahren gedeutet zu werden). Wie Eldridge an Rilkes *Malte*-Roman aufzeigt, manifestiert sich der Verlust an Weltorientierung, der einhergeht mit dem Ende der ‚großen Erzählungen‘ (Lyotard), nicht – wie bei Hölderlin – als Kluft zwischen Verstand / Subjekt und Welt, sondern im Gegenteil als bedrohliche und nicht kontrollierbare wechselseitige Durchdringung, die der Roman in Gestalt von Maltes ‚Epiphanien‘, mehr noch aber in der Inbesitznahme und Determinierung seines Ichs durch die externe Welt der Dinge und Menschen gleichermaßen problematisiert. Sinn- und Orientierungsverlust, soziale Isolation, Angst vor Fremdbestimmung sind die Folge. Wie Eldridge in ihrer luziden Analyse des am Ende des Romans thematisierten und reinterpretierten Gleichnisses vom verlorenen Sohn zeigt, erliegt dieser vollends dem „skeptical syndrome of avoidance of relation to others“ (137). Im Unterschied zu seinem Romanhelden Malte nimmt Rilke das Faktum radikaler Ungewissheit bezüglich unseres Verhältnisses zur Welt und zu anderen zum „starting point for the discovery of our implication and at-homeness in the world“ (136). Seine Weise des „acknowledgment“ manifestiert sich, wie Eldridge anhand von Briefen und Prosaskizzen aufweist, in der affirmativen Hinwendung zu Körperlichkeit und Sexualität, in einer Konzentration auf „das Hiesige“ (141) also, und damit auf unsere Endlichkeit.

In ihrer detailliert durchgeführten Lektüre ausgewählter Gedichte aus Rilkes *Sonette an Orpheus* plausibilisiert Eldridge ihre zentrale These einer „poetics of figurality as a response to finitude“ (157). Rilke antwortet auf das Problem humaner Endlichkeit mit seiner spezifischen Arbeit an der Sprache: Indem er strukturelle, visuelle und akustische Figuren und Konstellationen entwirft und modelliert, die eine je ordnende, beziehungsstif-

tende und orientierende Funktion erproben und erfüllen, gestaltet er nicht nur Sprache, sondern auch Welt. Dabei manifestiert sich, wie Eldridge an vielen Beispielen überzeugend illustriert, das Problem der Endlichkeit auf allen Textebenen (etwa im Verhältnis von Dauer und Verfall, Identität und Wandel, Fluidität und Form, raum-zeitlicher Dynamik und der Suche nach Form und Maß). Zu Recht spricht Eldridge von der performativen und metamorphotischen Qualität dieser Dichtung.

Für Paul Celans *Meridian*-Rede, mit der Eldridge ihre Studie beschließt, sind Fragen nach der individuellen und historischen Partikularität von Dichtung, nach ihrem kommunikativen, intersubjektiven und weltverändernden Potential bekanntlich konstitutiv. Erhellend sind gleichwohl Eldridges Ausführungen zum dort ausgeloteten Konflikt zwischen Dichtung und Kunst: Während die Dichtung das Humane (und damit das Partikulare und Endliche) bezeugt, bergen Kunst und Künstlichkeit die Gefahr, eben dieser Sphäre des Humanen zu entrücken und einem Totalitarismus sprachlicher, politischer oder moralischer Art zu erliegen.

Der Ertrag dieser hoch informierten, gut lesbaren, erfreulich textnah operierenden Monographie liegt weniger in innovativen Erkenntnissen über die Poesie und Poetik Hölderlins und Rilkes als vielmehr in deren Neuperspektivierung unter dem strikt eingenommenen Fokus auf humaner Endlichkeit und der damit aufgegebenen Fragen. Was Hölderlin, Rilke und Celan bei aller Verschiedenheit vereint: Unter den Bedingungen einer Moderne, in der verbindliche Weltorientierungsparadigmen fraglich geworden oder abhanden gekommen sind, stehen sie mit ihrer Lyrik für jene offene und offen bleibende Haltung des „acknowledgment“ ein, die Eldridge in Anlehnung an Cavell beschreibt als „the repeatedly attempted and uncertain state of responsiveness to what is separate from me but not inaccessible to me“ (202). In der poetischen Auslotung dieser ‚responsiveness‘ bekundet sich das sprachorientierende Vermögen von Lyrik als ein zugleich weltorientierendes und gemeinschaftsstiftendes.

*Bernadette Malinowski*

*Christine Rühling: Spekulation als Poesie. Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature. Komparatistische Studien / Comparative Studies. Band 49), Berlin/München/Boston: Walter de Gruyter 2015. 425 S., € 99,95*

Die an der Albert-Ludwigs-Universität bei Werner Frick entstandene Dissertation – 2013 unter dem schönen Haupttitel *Ideen in der Erscheinung* vorgelegt – setzt bei der allgemeinen Frage an, inwiefern der ästhetischen Erfahrung „im Vergleich mit der philosophischen Reflexion ein ‚Mehrwert‘“ zukommt (1). Dabei wird die Verfasserin mit Blick auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) von der Überlegung geleitet, dass das seit Platons Ideenlehre heikle Verhältnis zwischen Philosophie und Dichtung um 1800 „besonders virulent“ (3) geworden ist; die Einsicht ins Potenzial der ästhetischen Urteilskraft, „die entscheidende Mittlerrolle zwischen theoretischer und praktischer Vernunft“ (4) zu spielen, versteht sie demzufolge mit gutem Grund als Ansatz zu einer neuen Wertschätzung der Kunst (namentlich der Poesie) im frühen 19. Jahrhundert.

In der Absicht, dem „Zusammenhang zwischen theoretischer Reflexion und literarischer Darstellung“ (2) nicht bloß *in abstracto* nachzuspüren, sondern ihn für einschlägig exponierte Autoren konkret herauszuarbeiten, konzentriert sich die Untersuchung mit Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin auf die fraglos gewichtigsten Dichterdenker des frühen Deutschen Idealismus. In der Tat stehen bei beiden ‚Anschauung‘, ‚Darstellung‘ und ‚Sinnlichkeit‘, sonstiger Differenzen unbeschadet, im Zentrum der jeweiligen Poetik; übereinstimmend wird angenommen, dass der Literatur, eben weil sie immer den ‚ganzen Menschen‘ anspricht, die einzigartige Kraft innewohne, allen „sozialen, kulturellen und politischen Defiziten“ der Moderne entgegenzuwirken. Einerseits haben Schiller und Hölderlin die „zeitgenössische Theoriediskussion“ (Geschichtsphilosophie, Anthropologie, Gesellschaftstheorie) daher in ihren literarischen Werken verarbeitet; andererseits haben diese „Reflexionen über die Eigenart der Kunst und insbesondere der Literatur“ wiederum die „Form der Texte“ geprägt. Zwanglos folgt hieraus die Leitfrage nach den bestimmten „Textstrategien“, mit deren Hilfe Schiller und Hölderlin „spekulative Gedankengebäude in literarische Sprachformen übersetzen“ wollten (2).

Diese sorgsame Grundlegung des eigenen Erkenntnisinteresses trägt zunächst die Rekonstruktion von Schillers These einer Überlegenheit der Kunst im Vergleich mit der Philosophie: von der ‚Aufklärungskritik‘ über die klassizistische Deutung der Kunst ‚als Versinnlichung des Ideals‘ sowie der Idylle als ‚Ideal der Schönheit‘ (vgl. *Über naive und sentimentalische Dichtung*) bis hin zu den ‚Kontinuitäten im Spätwerk‘. Diese *tour d’horizon* mündet in eine auf gut 120 Seiten breit angelegte Auseinandersetzung mit der ‚romantischen Tragödie‘ *Die Jungfrau von Orleans* (1801), die in gründlicher Auswertung der Sekundärliteratur den „Zusammenhang zwischen Schillers ästhetischen und poetologischen Reflexionen und seinen späten Dramen“ (132) ins Bewusstsein hebt und nicht zuletzt erläutert, wie Schiller „die Begriffe ‚Herz‘ und ‚Geist‘ in entscheidenden Szenen einsetzt, um die Motivation seiner Figuren zu bezeichnen“ (112).

Wie Marion Hiller in ihrer Dissertation zur ‚Darstellung und Darstellbarkeit in Hölderlins Poetik um 1800‘ (M. H., Harmonisch entgegengesetzt, Tübingen 2008) nachgewiesen hat, findet sich bei Hölderlin eine „ähnliche Denkfigur“ wie bei Schiller, d.h. die Annahme einer grundsätzlichen Differenz von Literatur und Philosophie. In Weiterführung von Hillers umfassender Argumentation, die neben den theoretischen Abhandlungen namentlich den *Hyperion* und das *Empedokles*-Fragment berücksichtigt, konzentriert sich Christine Rühling auf ‚vier Gesichtspunkte‘ bzw. Akzentsetzungen: „erstens auf die Herausarbeitung der Differenz zwischen poetischem und philosophischem Sprechen, zweitens auf Hölderlins Vorstellung einer Rangordnung der Erkenntnisvermögen, die die Aufwertung der ästhetischen Erfahrung im Ganzen bestimmt, drittens auf die grundsätzliche Annahme der Mittelbarkeit von literarischen Ausdrucksformen und zuletzt auf die Auffassung von der Funktion von Literatur für den Menschen“ (175 f.). Zu diesem Zweck soll „konsequent von den literarischen Texten her argumentiert werden“ (203), ohne doch die philosophisch-poetologischen Schriften Hölderlins zu vernachlässigen. Ziel ist dabei eine vertiefte Einsicht in die „zentralen Problemstellungen, um die Hölderlins Gedichte unaufhörlich kreisen: Wie ist es überhaupt möglich, über das Absolute adäquat zu sprechen?“ (204 f.).

In ebenso detailgenauen wie wohlinformierten Lektüren der als „eigenständige Textgruppe“ (205 f.) verstandenen ‚Elegien‘ zeigt sich, wie Hölderlin jeweils versucht hat, „eine neue Sprache für die Einheit von

Gott bzw. Natur und Mensch“ (252) zu entwickeln, um die „Existenz des Absoluten“ wenigstens poetisch erfahren zu lassen; in „götterlosen Zeiten“ kann das nun einmal allein „mittelbar“ im Medium von Zeichen gelingen (249). Diesem Zweck dient als „zentrale Darstellungsstrategie der Elegien“ der „synkretistische Gebrauch religiöser Namen und Bilder“, die darin „einen Ausdruck für das Absolute zu finden“ hoffen (252). Da Hölderlin „der Dichtung ein anderes Sprachverständnis zugrunde legt als profanem Sprechen oder aber begrifflicher Unterscheidung“, drehen sich seine Gedichte „unaufhörlich um die Frage, wie poetisches Sprechen den (heils-)geschichtlichen Prozess befördern könne“ (281). Dabei wird deutlich, dass die „Elegien – bei aller kritischen Selbstreflexion – grundsätzlich von der Überzeugung getragen sind, dass sie auf eine besondere Weise Evidenz herstellen und den Angesprochenen bzw. den Leser vom Ausgesagten überzeugen können“ (282). So erweist sich Diotima in *Menons Klagen um Diotima* beispielsweise als „Symbol für die Einheit mit dem Absoluten, der Natur und dem Kosmos“ (314).

Im Unterschied zu Schiller argumentiert Hölderlin zwar primär produktionsästhetisch (vgl. 376), lässt seine poetischen Werke jedoch in vergleichbarer Weise „anthropologische, geschichtsphilosophische, theologische und auch erkenntnistheoretische Fragen“ stellen und macht seine Literatur so „zum Medium von Gedanklichem“ (376). Die Elegien sind dementsprechend darauf ausgerichtet, „neue Formen des Sprechens über das Göttliche zu finden“ (384). In Analogie zu den ‚mehrfachen Auslegungen‘ der traditionellen Biblexegese greifen z. B. mehrere „Sinnebenen“ ineinander, indem es gelingt, „bestimmte Erscheinungen, Themen, Bilder und Argumente zuerst bildlich darzustellen, im Anschluss argumentativ zu verdeutlichen und dann im emphatischen Sprechgestus zu vermitteln“ (387).

Christine Rühlings imponierend gehaltvolle Doktorarbeit besticht in der Hauptsache durch Sorgfalt und Eindringlichkeit in der Erschließung ihres primären wie sekundären Textmaterials. Überall steht sie in ihrer Gedankenführung auf der Höhe des Wissensstandes der Hölderlin- wie der Schiller-Philologie und weiß auf diesem sicheren Fundament rundum schlüssige Deutungen vorzulegen, in denen sich die Ausgangsidee, Hölderlins wie Schillers Dichtung gelange über den philosophischen Diskurs hinaus, bruchlos bestätigt. Wenn es in Hinsicht auf *Heimkunft* heißt, die Elegie gebe letztlich eine „Leseanweisung, wie die Welt als Ausdruck des

Göttlichen zu interpretieren sei“ (282), dann steht freilich zu vermuten, dass das Erkenntnispotenzial der Fragestellung nicht schon im vollen Umfang ausgeschöpft ist. An der fraglichen Stelle etwa gibt sich die Analyse ohne Not damit zufrieden, inmitten eines poetischen Textes dessen philosophisch-begriffliche Sinnbezüge aufzudecken. Die genuin poetischen, gewissermaßen musikalischen Aspekte (wie Klang, Rhythmik, verfremdete Syntax etc.), denen die ‚ästhetische‘ Kraft von Hölderlins Dichtungen doch zuallererst zu verdanken ist, geraten daneben ins Hintertreffen. Da es in den Ausführungen zum ‚Ziel der Arbeit‘ aber geheißen hat, Schillers und Hölderlins literarische Texte würden Problemstellungen der zeitgenössischen Philosophie ‚diskutieren‘ (12), ist diese Selbstbeschränkung nur folgerichtig.

*Albert Meier*

*God bless you*

*Zu Dieter Henrichs ‚Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin‘<sup>1</sup>*

1. Um es gleich am Anfang und ganz kurz zu sagen, das Buch ist in Wirklichkeit eine große Rückschau auf das Denken von Dieter Henrich, auf alle seine wichtigen Bücher und Aufsätze, seine ganze Lehre. Er selbst sagt das am Ende durch die Blume: „Die Frage ‚Sein oder Nichts‘ lässt nur eine Antwort zu, die anderes als die Fähigkeiten des genialen Rätsellösers [d.h. Hegel] in Anspruch nimmt. Die Antwort bedeutet, dass eine Lebenserfahrung bilanziert und eine Perspektive eingenommen wird, die als wesentliches Element in die praktischen Orientierungen einer Person eingeht“ (489). Als Philosoph und Schriftsteller sollte der Autor entsprechend gelesen und geehrt werden, wobei diese Ehre nicht einfach darin bestehen kann, dass alle seine Urteile konsensuelle Anerkennung finden, sondern darin, dass die Sache ernst genommen wird. Das könnte z.B. auch die Frage betreffen, ob Hegel wirklich nur ein genialer Rätsellöser war oder doch eher ein philosophischer Logiker ersten Ranges, was aber hier nicht Thema ist.

2. Henrich schreibt dankenswerterweise so ausführlich, dass der sorgsame Leser in die Lage versetzt wird, auch seine Verführungskünste sofort zu durchschauen. Das Buch will uns nämlich dazu überreden, den philosophischen Lieblingsdichter Samuel Beckett in eine enge Beziehung zu dem noch mehr geliebten Dichterphilosophen Friedrich Hölderlin zu bringen. Beckett wird dazu als ein Bewunderer Hölderlins dargestellt, ja er soll erkannt und anerkannt haben, „dass Hölderlin ihm gegenüber in der Formfindung der größere Meister war“ (379), obwohl das Buch selbst klar macht, dass es insgesamt nur ein paar Textbruchstücke sind, die Beckett öfter rezitiert habe, wie Henrich fast allzu häufig sagt. Über diese hinaus weiß Beckett offenbar mit Hölderlin, gerade mit dem *Hyperion*, nicht viel anzufangen (vgl. 28). Interpretativ finden sich nur einige Kommentierungen von einzelnen Passagen aus Hölderlins Gedicht *Mnemosyne*. Henrich

<sup>1</sup> Dieter Henrich: *Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin*, München 2016, 493 S.

setzt zum Beispiel das Urbild der zentralen Metapher (41 ff.): „Vorwärts wagen aber oder rückwärts wollen wir / Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie / Auf schwankem Kahne der See“ (FHA 8, 740, BA 11, 104) eng in einen Bezug zu Rousseaus Aufenthalt auf einer Insel im Bieler See (40 ff.), obwohl „der See“ wohl nach wie vor als Genetiv von ‚die See‘ zu lesen ist. Es ist zwar wahr, dass es Kähne normalerweise eher auf Binnengewässern gibt (vgl. Anm. 68). Die Passage ruft uns dennoch nicht etwa dazu auf, an Rousseaus Spaziergänge zu denken, sondern das höchst endliche Leben auf der Erde wie auf einem Nachen im Ozean aufzufassen und uns nicht um irgendein Nichtsein vor unserem Leben und nach dem Leben bzw. um das Nichtsein aller Dinge vor ihrer Entstehung und nach ihrem Untergang allzu sehr zu kümmern.

‚Nichtsein‘ und ‚Nichts‘ artikulieren dabei, anders als Henrich versichert, im Kontrast zu ‚Sein‘ nie und nirgends einen ‚Inbegriff von Allem‘. Der Ausdruck ‚das Nichts‘ wird nur merkwürdig dadurch, dass man den relevanten Kontrast zu dem ausblendet, was man kontextuell als das je begrenzte Universum für das zugehörige ‚es gibt‘ auffasst. Semantisch sinnlos wird der Ausdruck, wenn man so redet, als könne das Nichts ‚ganz und gar nichts‘ sein (430). Wenn das begrenzte All der jeweiligen Rede alle physischen Dinge sind, die es wirklich gibt, sind diese schon eingebettet in einen größeren Bereich bloß möglicher Gegenstände der Rede oder des Denkens. Dasselbe gilt für allen Sinn.

Heidegger sagt, „das Nichts nichtet“. Das heißt einfach, dass das Wort ‚nichts‘ *eine Existenz negiert*. Bei selbstdenkend-gutwilliger und im Deutschen bewanderter Lektüre ist dies ein logisch völlig richtiger Kommentar zum Gebrauch sowohl des negierten Quantors ‚nichts‘ als auch der reflexionslogischen Nominalisierungen in den Ausdrücken ‚das Nichts‘ oder ‚das Nichtsein‘, mit deren Hilfe wir sozusagen über den Außenbereich eines Seins sprechen. Wer nominalisierende Abstraktionen und figurative Formulierungen lesen kann, der weiß ja längst, dass dabei nicht von einem mystisch-metaphysischen Nichts die Rede ist, sondern davon, dass der Gebrauch des Wortes ‚nichts‘ ein je näher in seinem Bezugsbereich zu bestimmendes ‚es gibt‘ *durchstreicht*. Wer daher, wie wir figurativ sagen, vor dem Nichts steht, könnte z.B. nur sein Vermögen verloren haben. Oder wir wollen damit etwas sagen, das bei Heidegger so ausgelegt ist: Für jemanden *gibt es* im Leben *keinen Sinn* mehr, so dass er, wie in einer

Angstneurose, jede *Orientierung* verloren hat. Die Sorge um sich selbst und sein zukünftiges Sein-Können hält ihn dann sozusagen nicht mehr am Leben. Alles gerichtete Handeln wird unmöglich. Dabei wäre allerdings zwischen dem Gefühl der eigenen Wenigkeit und der Stimmung eigener Nichtigkeit (450) zu unterscheiden.

Während die Furcht vor etwas Bestimmtem nach Heidegger im Nachgang zu Franz Brentanos Sinnanalyse der Intentionalität als Antwort eine hinreichende Vor-Sicht und Vor-Sorge verlangt, ist die Angst eine *existentiale Stimmung* und damit, wie Heidegger mit Kierkegaard sieht, kein auf eine innerweltliche Möglichkeit propositional gerichtetes ‚Gefühl‘: Die Angst stellt uns gewissermaßen vor das Nichts eines gerichteten Sinns, verneint also jeden normalen Sinn. Die berüchtigten Kritiken an Heidegger im Wiener Kreis, von Carnap bis Wittgenstein und Waismann übersehen all dies.<sup>2</sup> Dabei klärt gerade eine semantische Lesart, wie sie Heidegger ohne Formeln in der Normalsprache erläutert und wie sie sachlich durchaus nicht im Widerspruch steht zu dem, was auch Carnap meint, den inhaltlichen Zusammenhang und die möglichen Missverständnisse der ‚existenzialistischen‘ Lesart der Rede über das Sein und das Nichts. Damit wird auch erkennbar, dass und wie die hymnische Verteidigung der Endlichkeit von allem und jedem bei Hölderlin als Expression einer Haltung in scharfem Kontrast steht zum latent depressiven ‚Nihilismus‘ im Existenzialismus der Nachkriegszeit etwa bei Sartre oder dann auch Camus und Beckett. Eine solche Form von interpretativem Klartext finden wir bei Henrich nicht, obgleich er mit Heidegger die Anerkennung der Bedeutung der Endlichkeit für eine „wesentliche Aufgabe“ in der Sinngebung eines einzelnen, endlichen Lebens hält.

3. Die längeren Seitenbemerkungen in Fußnoten zu Hegel, dem „Schüler Platons und Freund Hölderlins“ sind leider auch nicht in das Hauptthema integriert. Insgesamt praktiziert Henrich eine Art Technik der absichernden Abschwächung scheinbar starker Behauptungen, um sich gegen erwartbare Kritik abzusichern. So finden wir z. B. schon im Untertitel des Buches die vorsichtige Formulierung „Erkundungen“. Wenn man die je

<sup>2</sup> Vgl. dazu z. B. Friedrich Waismanns Anspielungen auf Heidegger in: Ders.: *Logik, Sprache, Philosophie*, Stuttgart (Reclam) 1976, 128 f. und 134 f., mit Rudolf Carnap, *Die Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*. In: *Erkenntnis* 2, 1931/32, 219-241; 229 f.

gewählte Ausdrucksweise eines Autors im Kontrast zu den naheliegenden Alternativen liest, signalisiert Henrichs Gebrauchs des Wortes „um“, dass in dem Buch in gewisser Weise um Beckett und Hölderlin *herum* geschrieben wird und sich der Autor eine gewisse Dispens erhofft dafür, dass die vorgetragenen Einfälle und Versicherungen nicht soweit geprüft und gesichert sind, dass er klar und deutlich, aufrichtig und gewissenhaft *über* Hölderlin und Beckett oder über ihre Texte sprechen könnte. Stattdessen werden die Namen in eine Art Geviert gesetzt, neben die Wörter Sein und Nichts, wobei das „oder“ irgendwie den Kontrast zwischen Beckett und Hölderlin anspricht.

Selbst dort, wo es in den Abschnitten des Buches zunächst so scheint, als wären Becketts oder Hölderlins Urteile oder Einsichten das Thema, rutscht Henrich sozusagen sofort zurück in eigene Überlegungen. Henrich verlässt damit das im Untertitel eigentlich angegebene und den unvorsichtigen Käufer des Buches wohl allein interessierende Thema, nämlich das dichterische, literarische und philosophische Verhältnis zwischen Hölderlins und Becketts Texten oder zwischen ihren persönlichen und philosophischen Welt-Haltungen.

Unterhalb der Textoberfläche scheint das Buch außerdem weniger an einen heutigen Leser als an Beckett selbst adressiert zu sein: *Ihm* wird sozusagen *post mortem* erläutert, warum er Hölderlin jedenfalls hätte bewundern sollen, und warum er sich dazu von Henrich über das Verhältnis von Sein und Nichts hätte belehren lassen können. Henrich versichert z. B. (409): „Zu verstehen, wie es dazu“, nämlich zu einer ‚Interpretation‘ von ‚Sein‘ und ‚Nichts‘ als „Grundgedanken eines Verstehens der Welt“, „kommen kann, hat zur Ausleuchtung eines Hintergrundes geführt, ohne den sich über Becketts Beziehung zu Hölderlins Werk letztlich kein Aufschluss geben lässt.“ Henrich meint außerdem, es gäbe „Denker von Beruf oder von Mission“ (435), welche allein Gedanken über das Sein oder das Nichts „begründen und ausarbeiten“ können.

Die mehr als verständliche Hommage an den bewunderten Dichter Beckett kippt hier auf eine etwas unangenehme Weise. Das Unangenehme ergibt sich daraus, dass der, welcher überlebt, immer das letzte Wort hat. Das gilt bekanntlich auch für alle großen Regisseure vermeintlicher Philosophiegeschichte, welche den handelnden Figuren, etwa Plato, Aristoteles, Descartes, Kant, Fichte, Hegel oder eben Hölderlin ihre Rollen zuschrei-

ben und ihren Status bestimmen, wie schon bei Diogenes Laertios mit seiner philosophischen Hintertreppe (nach dem schönen Ausdruck Wilhelm Weischedels). Ähnliches gilt für Bertrand Russells burschikos-ironische Geschichte der Philosophie des Westens (*A History of Western Philosophy*), für *The Story of Philosophy* des in der englischsprachigen Welt höchst populären Will Durant oder für Sir Karl Poppers ideologisch-opportunistische Konstruktion *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Es gilt am Ende auch für Dieter Henrichs Narrationen über angebliche oder wirkliche ‚Beeinflussungen‘ von Autoren. Das Problem liegt in der Art der Erzählung. Dabei hatten schon Hegel und Heidegger betont, dass der Weg des Denkens weit wichtiger ist als die verkürzenden Zusammenfassungen in thesenförmigen Kommentierungen vermeintlicher oder wirklicher Resultate. Diese sind am Ende ohnehin nur gnomische Merksprüche und daher, das immerhin ist richtig, so intensiv auszulegen wie die Orakel eines Heraklit oder des Gottes von Delphi,<sup>3</sup> was Hegel übrigens selbst zu den Paragraphen seiner *Enzyklopädie* (und *Rechtsphilosophie*) als früheste Versionen eines umfänglichen *Handouts* für Hörer sagt.

4. Dabei wird gelegentlich auch ein irrealer Konditionalis in einem Potentialis versteckt: So schreibt Henrich z.B. auf S. 287, in Hölderlins *Schicksalslied* „könnte mit Becketts eigenen Worten formuliert sein, was er in den Gedichten Hölderlins, die er oft rezitierte, als die ihnen gemeinsame Einsicht gefunden hat“. Die Mehrdeutigkeit verdeckt, dass Beckett nur wenige Zeilen weniger Gedichte Hölderlins „oft rezitierte“ oder auch nur je zur Kenntnis genommen hat. In ähnlicher Weise dementiert schon die folgende Aussage fast alle philosophische Gemeinsamkeit zwischen Hölderlin und Beckett: Beckett soll als ‚Schüler‘ von Demokrit und Schopenhauer „wahrgenommen“ haben, dass nur „im Philosophieren“ die beiden Momente der Kontemplation und des Leids in ihrer Voraussetzung klargemacht werden könnten.

Henrich kommt selbstredend den wichtigen Punkten des Denkens über Sein und Nichts nahe, aber ohne sich immer genügend kritisch dazu zu verhalten, dass seine Kommentare immer auch mehr oder weniger Heterogenes willkürlich zusammenzwingen. Das gilt für das Nichts, aus dem alles

<sup>3</sup> Vgl. Heraklit: Fragmente, hrsg. von Bruno Snell, Darmstadt 1995, 7 (B 1), 11 (B 19), 31 (B 93).

Etwas entsteht und in das es vergeht ebenso wie für das Sein dieses Etwas, in seiner raumzeitlichen Lokalität. Dabei sind Hölderlin, Hegel oder Heidegger in ihren Überlegungen weit sprachbewusster und zugleich inhaltlich weit robuster, also klarer und expliziter, als das gemeinhin angenommen wird, gerade dort, wo man verquere Begründungsversuche erwartet oder unterstellt oder mystische Behauptungen in ihre generischen Artikulationen begrifflicher Selbstverständlichkeiten hineingeheimnist. Die Vorstellung, es würden in raunender Sprache oder in einem Jargon der Eigentlichkeit tiefe Geheimnisse vorgegaukelt, ist ja selbst bloß eine Zuschreibung zufälliger Lektüre und fällt fast in allen Dingen auf den Kritiker zurück. Wohl aber setzen Autoren, die mit gnomischen Merksätzen operieren, also alle ‚Romantiker‘, die Verstehenstechnik einer gebildeten Ausdeutung verdichteter Sprache voraus. Es liegt damit in der Verantwortung des Lesers oder Hörers, auf das genau zu achten, was für den wachen und gebildeten Leser als mitgesagt gelten müsste, im Kontrast zu eher kontingenten Einfällen oder oberflächlichen Intuitionen und unter Ausschluss von sicher nicht Mitgemeintem. Partiiell erkennt dies auch Henrich, etwa in seinen Überlegungen zu den Substantivierungen ‚das Sein‘ und ‚das Nichts‘, freilich ohne streng genug die Einheit und die Vielfalt in den entstehenden generischen Abstraktionen darzustellen, in denen wir z. B. auch über ein Nichts zwischen Atomkern und Elektronenbahnen oder ein Nichtsein von innerweltlicher ‚Materie‘ außerhalb des zeitlich sich ausbreitenden Weltalls nach dem Urknall ebenso sprechen können wie über das Nichtsein, das uns alle erwartet, die wir als Sterbliche im Leben und in der Sorge um uns selbst gedanklich in den Tod vorlaufen, wenn wir unser Leben als Ganzes bedenken. Das ist gerade eine begrifflich erarbeitete Einsicht Heideggers in seiner philosophischen Aufhebung christlicher Religion, wie sie allerdings längst schon das Denken Hegels und mancher Junghegelianer prägt, zum großen Leidwesen von Sinnsuchern wie Schelling und Kierkegaard, aber auch von krypto-nihilistischen oder auch nur notorisch schlecht gelaunten pathetischen Sinnverneinern wie Schopenhauer oder Nietzsche.

5. Ein ‚romantischer‘ Autor wie Hegel sagt die wichtigsten Dinge in der Regel nur einmal – zum Verdruss eines Publikums, das wie im Schlager alles zehnmahl hören muss, um eine Form zu erkennen und einen Inhalt zu memorieren. Das macht ‚romantische‘ Autoren so interessant für den anspruchsvollen Leser, der die Sätze abklopfen muss, um wie ein Delischer

Taucher die Perlen der Gedanken zu heben.<sup>4</sup> Heidegger führt dieses geduldige Hören vor – und wird mit der Ungeduld derer bestraft, die schnelle Überblicke, Kurzkommentare wünschen. Dabei kann man nicht einfach an Sprachinstitutionen appellieren und dieses oder jenes behaupten, ablehnen oder begründen, so also, als könne man das, was man sagt, wirklich schon als behauptbar, begründbar, ablehnbar oder glaubbar unterstellen.

Henrich versichert zum Beispiel mehrfach, das Sein, das Nichts oder ‚ich bin‘ seien *Gedanken* (401). Doch Gedanken lassen sich durch bloße Nennungen oder Halbsätze nicht voll artikulieren. Gedanken müssen ausgesagt werden. Aus ihnen muss etwas folgerbar sein. Aus Nennungen ist nichts folgerbar. Die syntaktisch scheinbar wohlgebildeten Sätze des Descartes bzw. Fichtes „ich denke“ und „ich bin“ sind z.B. semantisch bloße Halbsätze, nicht anders als „es ist“ ohne eine Ergänzung wie „schlechtes Wetter“. Erst Sätze wie „ich denke an dich“ oder „ich denke, jenes Urteil ist falsch“ bzw. „ich bin Lehrer“ oder „ich bin hungrig“ artikulieren Gedanken. Wenn, wie in einer etwas allzu gestelzten Kürzelsprache, „ich bin“ als „ich lebe“ gelesen wird, dann artikuliert die entsprechende *Äußerung* in der Tat einen Gedanken, der offenbar ‚immer‘ wahr ist, aber eben nur so wie mein Ruf „ich bin hier“.

Das unmittelbare ‚Selbstbewusstsein‘ im subjektiven Vollzug des Lebens oder sogar im bloß halbgrammatischen Sprechakt „ich bin“ wie bei Fichte und dem ebenfalls bloß halbgrammatischen „ich denke“ des Descartes ist also, wenn wir genau nachdenken, noch gar kein Bewusstsein der Person selbst, sondern eben nur die Subjektivität eines Vollzugs, selbst wenn dieser durch Gewissheitsgefühle begleitet sein sollte. Henrich spricht zwar ganz richtig von „Vollzugsweisen des Selbstseins“ (441), führt die Gedanken-skizze aber nicht konsequent genug fort. Die subjektive Gewissheit und Ehrlichkeit, für welche Henrich wie übrigens auch Ernst Tugendhat argumentiert (vgl. dazu etwa auch 443), ist noch keine Gewissenhaftigkeit (accuracy im Sinn von Bernard Williams<sup>5</sup>), erst recht noch kein Bewusstsein und Wissen, auch wenn sie das bloße Gewahrsein der *awareness* eines animalischen Subjekts oder seine Vigilanz und bloße Aufmerksamkeiten

<sup>4</sup> Vgl. dazu ebd., 47 (A 4).

<sup>5</sup> Bernard Williams: *Truth and Truthfulness*, Princeton and Woodstock 2002, 123-148.

schon weit hinter sich lassen. Redlichkeit ist nur erst ein intuitiver Modus unmittelbaren Seins in der je eigenen, freilich endlichen Welt.

Richtig ist zwar, dass jeder Weltbezug ein Selbstbezug ist. Henrich vergisst aber die Umkehrung, dass jeder Selbstbezug schon längst ein Weltbezug ist. Personale Subjekte *können* nicht nur einen „Platz in der Welt haben, so dass ihre Tätigkeit mit der Verfassung der Welt in irgendeiner Weise harmoniert“ (405). Eine Person hat einen solchen Platz immer schon, und zwar in personalen Gemeinschaften und bürgerlichen Gesellschaftsformationen. Ohne diesen relationalen Ort ist das Subjekt keine Person, kann nicht sinnvoll ‚ich‘ sagen, obgleich jeder Papagei den *Ausdruck* zu rufen lernen kann und dabei ja durchaus ein wahrnehmendes Subjekt ist, wie jedes animalische Individuum auch.

6. Problematisch sind auch Henrichs Kommentare zu den Grundlagen der Philosophie Schopenhauers. Dabei ist die Vermutung durchaus richtig, dass die metaphysische Weltanschauung Schopenhauers mit ihrem Pathos musikliebender Erbauung, alias Kontemplation, und ihrem Mitleid mit aller Kreatur, nur nicht den Mitmenschen, zum Vorläufer des Nihilismus des 19. Jahrhunderts gehört. Nietzsche macht das explizit und reagiert auf die entsprechende Haltung zur Welt, worauf dann auch der Existenzialismus antwortet, in dessen Tradition Beckett steht. Dazu wäre freilich genauer zu erarbeiten, wie weit sich ein solcher Existenzialismus von Hölderlins, Hegels und Heideggers radikaler Anerkennung der Endlichkeit des Lebens und allen innerweltlichen Seins bei Fehlen jeder Transzendenz unterscheidet. Hölderlin sieht es ja noch als Aufgabe der Dichter an, die haltbaren Funktionen religiöser Poesie in der säkularisierten Welt zu transformieren und damit in gewissem Sinn das Thema des Göttlichen zu verteidigen – nachdem die Philosophen empirische Konstatierungen und technische Erklärungen ideologisch überhöht und den Geist im mechanischen Materialismus aus Natur und Welt vertrieben haben.

Gerade auch Hegels Philosophie mündet in eine neue Theodizee, eine Rechtfertigung der endlichen Welt, so wie sie ist, während ein moralischer Skeptizismus an den Tatsachen der Endlichkeit allen Seins und der unendlichen Distanz zwischen Realität und unseren Idealen verzweifelt. Henrich stimmt dieser Lesart, soweit ich sehe oder lese, nicht zu, obwohl sie allein den gesuchten Denkgemeinschaft der besprochenen Autoren und Texte herstellen könnte. Hier steht das allerdings nur, um zu zeigen, welche Dis-

kussionen um Hölderlin und Hegel, Sartre und Beckett in dem Buch *nicht* geführt werden, obwohl sie von Titel und Thema her zu erhoffen gewesen sind.

7. Schon das Zitat Bacons im Motto der 2. Auflage von Kants *Kritik der reinen Vernunft*: „De nobis ipsis silemus“, „Über uns selbst schweigen wir“, war in einem gewissen Sinn ein Satz zu viel. Henrichs Helden dagegen, Samuel Beckett und Friedrich Hölderlin, sagen ihrem Auditorium in gewissem Sinn beide: „God bless you“ (375 ff.), wohl gerade, weil Gott sie *nicht* gesegnet hat.

*Pirmin Stekeler-Weithofer*

*Wozu Dichter? Hundert Jahre Poetologien nach Hölderlin,*  
 hrsg. von Éva Kocziszky, (*Literaturwissenschaft,*  
 Bd. 55) Berlin: Frank & Timme 2016, 264 S.

Die Rezeption, die das Werk Friedrich Hölderlins seit der Edition Norbert von Hellingraths erfahren hat, ist in den letzten Jahrzehnten in einer Vielzahl von Darstellungen untersucht worden.<sup>1</sup> Éva Kocziszky ist sich dieser Forschungssituation durchaus bewusst, weshalb der Sammelband das Feld der Hölderlinrezeption neu ordnen soll, indem er dieses „in eine neue Gegenwartsperspektive [...] stellen und kritisch [...] bedenken“ möchte (12). Um nicht in die bloße Wiederholung des bereits Bekannten zu verfallen, entwickelt die Herausgeberin eine klar umrissene Problemstellung. Diese geht von der titelgebenden Frage nach der Funktion und Bedeutung der Dichter aus, mit der sie auf eine Wendung in Hölderlins Elegie *Brod und Wein* rekurriert. Dies bedeutet eine thematische Beschränkung auf solche Rezeptionsprozesse, in denen das Werk Hölderlins oder seine Biographie eine poetologische Funktion erhalten.<sup>2</sup> Auf diese Weise soll eine „historische Rezeptionsgeschichte und [...] additive Darstellung von Hölderlinbezügen“ (12) vermieden werden. Ein solcher Verzicht auf eine historische Perspektive scheint allerdings kaum möglich. Dies wird deutlich, wenn in einzelnen Aufsätzen die Kontexte und Konstellationen, innerhalb derer der Rückgriff auf Hölderlin stattfindet, beleuchtet werden.

Dabei zeigen die Beiträge ein breites Spektrum an poetologischen Bezugnahmen auf Hölderlins Werk, das von Rilke und Trakl bis zu Grünbein und Philippe Jaccottet reicht. Dadurch nimmt der Band auch die gesamteuropäische Dimension der Hölderlinrezeption in den Blick. Die Gliederung der Aufsätze erschließt sich dem Leser allerdings nicht ohne weiteres und folgt jedenfalls nicht konsequent chronologischen Gesichtspunkten.

Der einleitende Aufsatz von Vivetta Vivarelli zeigt, wie im Werk Trakls bestimmte mythische Vorstellungen Hölderlins eine Wiederaufnahme und

<sup>1</sup> Vgl. zuletzt den Sammelband: Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag, hrsg. von Friedrich Vollhardt, Berlin 2014.

<sup>2</sup> Der Band spricht in seinem Untertitel von „Poetologien“, schlägt aber keine terminologische Bestimmung des Wortes vor. Folgt man dem Vorschlag Wilfried Barners, so nehmen die Beiträger gerade auch solche Texte in den Blick, die als Poetiken zu bezeichnen sind; vgl. Wilfried Barner: Poetologie? Ein Zwischenruf. In: *Scientia Poetica* 9, 2005, 389-399.

Veränderung erfahren. Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni untersuchen anschließend die in Rilkes *Zehnter Duineser Elegie* genannten Sternbilder, indem sie diese sowohl in ihrem Bezug auf astronomische Realien wie auch auf Hölderlins Werk zu erhellen suchen und dabei Rilkes poetologische Methode des „Erkennen[s] qua Wiedererkennen[s]“ (28) deutlich machen. Auch der Beitrag von Amelia Valtolina beschäftigt sich mit Rilke. Sie versteht seine Ode *An Hölderlin* „als Schauplatz eines Gesprächs zwischen den beiden Dichtern“ (68), das sich in einem dichten Netz direkter und indirekter Rezeptionsspuren konstituiere.

Aus den späten 1920er Jahren stammt Hugo von Hofmannsthals Aufsatzentwurf *Der Dichter*, den Timo Günther hinsichtlich der Bedeutung Hölderlins für die Neukonzeption der Tragödientheorie seines Autors im Kontext der Vorstellung einer ‚konservativen Revolution‘ beleuchtet. Charlie Louth erarbeitet anschließend die Funktion bestimmter Verse Hölderlins für das Dichtungsverständnis Philippe Jaccottets, der im Rückgriff auf *Mnemosyne* beispielsweise den Schnee als eine Reflexionsfigur der Dichtung entwerfe. Anja Lemke kann in der Lyrik Paul Celans zeigen, dass dieser seine poetologische Konzeption unter anderem in der Auseinandersetzung mit Heideggers Hölderlindeutung gewinne, sich aber zugleich von dieser distanzieren. So stelle die Shoah bei Celan eine Zäsur dar, durch die die Sprache vollständig determiniert sei.

Auch die Poetologie Durs Grünbeins schöpft, wie Lorella Bosco zeigt, aus der Begegnung mit dem Werk Hölderlins. Grünbein entwickle so unter anderem seine Vorstellung des Dichtens am Schnittpunkt von Philosophie, Wissenschaft und Literatur. Besonders das Zitat und die Zäsur als poetologische Stilmittel erhielten in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung. Auch Jean-Luc Nancy greift im Rahmen seiner Poetik auf den aus Hölderlins Tragödientheorie entnommenen Begriff der Zäsur zurück, wie Johannes Windrich zeigt. Nancy zielt darauf, in Auseinandersetzung mit Hölderlin „zu einer grundlegenden Theorie des Dichters und der Dichtung zu kommen.“ (150). Eine nicht auf einzelne Texte ausgerichtete Anknüpfung an Hölderlin präsentiert anschließend Éva Kocziszky im Werk Alain Badiou. Dieser verstehe Hölderlin als die „Gründerfigur“ (177) einer „„Epoche des Dichters““ (165), die von Hölderlin bis zu Celan reiche. Badiou betone dabei Hölderlins Idee der Abwesenheit der Götter von der Welt. Der den ersten Teil des Bandes abschließende Beitrag von Hans-Peter

Söder widmet sich der Hölderlinlektüre Martin Heideggers und erläutert deren Bedeutung für seine Technikkritik sowie deren Aufnahme im Werk Bernard Stieglers.

Den Band schließen die überzeugenden Aufsätze des ‚Forums junger WissenschaftlerInnen‘ ab. Eröffnet wird dieses mit László V. Szabós Studie über die *Empedokles*-Entwürfe Rudolf Pannwitz’. In diesen finde eine Auseinandersetzung mit der gleichnamigen Tragödie Hölderlins wie auch mit Nietzsche statt. Pannwitz setze allerdings eigene Akzente, wenn er beispielsweise den Freitod des Helden neu und anders motiviere. Sara Bubola erarbeitet anschließend die Rolle Hölderlins im Werk Andrea Zanzottos, der wie kein anderer italienischer Autor für die Frage, was die Aufgabe der Dichtung sei, auf Hölderlin Bezug genommen habe. Beispielsweise entwickle er aus dessen Werk eine Vorstellung von der Aufgabe des hoffenden Dichters, der die Zeichen der nahenden göttlichen Epiphanie erkennen müsse. Erneut dramentheoretisch relevant wird die Rezeption von Hölderlins Werk bei Bertolt Brecht, wie Saskia Fischer am Beispiel seiner *Antigone*-Bearbeitung zeigt. Diese versteht sie als Beschäftigung mit der Frage, „worauf man sich nach dem Ende des Nationalsozialismus ästhetisch und kulturell noch beziehen kann“ (217). Am Spätwerk Hölderlins habe Brecht sein Konzept einer gestischen Sprache wiedererkennen und durch Traditionsbezug legitimieren können. Der Beitrag von Lajos Mitnyán fragt abschließend nach Berührungspunkten zwischen den philosophischen Ansätzen von Hölderlin und Hans Blumenberg.

Die aufschlussreichen Aufsätze präsentieren die Vielfalt der Bezugnahmen auf Werk und Leben Hölderlins im Kontext der Frage, wozu es eigentlich Dichter bedürfe. Auch wenn in einzelnen Beiträgen eine stärkere Konzentration auf die poetologische Leitfrage des Sammelbandes wünschenswert wäre, zeigt dieser insgesamt sehr gut, dass die ‚dürftige‘ Zeit vielfach ein Grund war, im 20. Jahrhundert eine Dichtungstheorie im Rückgriff gerade auf Friedrich Hölderlin zu entwickeln.

*Moritz Strohschneider*

*Friedrich Hölderlin: Antología. Versiones y probaturas de Joan Vinyoli, edición de Tobias Christ y Anacleto Ferrer, español und deutsch, (Visor de Poesía 921) Madrid: Visor Libros 2015, 184 S.*

Mit der Publikation dieses sorgsam edierten Bandes ist die über siebenzig Jahre währende Schubladenzeit der Übertragungen der Hölderlinschen Lyrik ins Spanische durch den katalanischen Dichter Joan Vinyoli (1914-1984) zu Ende. Herausgeber sind die Hölderlinforscher Tobias Christ (Bochum) und Anacleto Ferrer (Valencia). Entstanden sind die nun veröffentlichten Nachdichtungen und Versuche Vinyolis im Auftrag des Barceloneser Verlegers Carles F. Maristany in den Jahren 1940/41, jener Zeit, in der das Katalanische im Spanien Francos verboten war. Vinyoli, der sich für das dichterische Schweigen entschieden hatte, widmete sich währenddessen der spanischen Übertragung der Lyrik Goethes und Hölderlins. Wäre jenen Versuchen, die er 1951 in einem Interview als unfertig bezeichnete (11), der letzte Schliff gegeben worden, und wäre das von Maristany geplante *Breviario romántico* (Romantisches Brevier), in das sie gehört hätten, verlegt worden, dann wäre Joan Vinyoli nach Fernando Maristany (1919), Manuel de Montoliu (1921) und Luis Cernuda und Hans Gebser (1935) als der vierte Übersetzer der Lyrik Hölderlins ins Spanische bekannt geworden. Dass die inzwischen beachtliche Zahl spanischer Hölderlinübertragungen nun in einem Akt literaturhistorischer Gerechtigkeit durch die gerade erschienene Anthologie ergänzt wird, ist mithin erstens zu begrüßen, zweitens als ein absoluter Volltreffer der Hölderlinforschung in Spanien anzusehen, zumal die ebenfalls 1940/41 entstandenen spanischen Goethe-Entwürfe von Vinyoli noch unveröffentlicht bleiben.

Der Anthologie kommt aber nicht nur literaturgeschichtliche Bedeutung zu, sondern sie ist auch und vor allem im Rahmen der fruchtbringenden Rezeption der Lyrik Hölderlins durch Vinyoli positiv zu bewerten. Denn in der eigenen dichterischen Produktion des Katalanen lässt sich eine bereichernde Intertextualität erkennen, wie Christ und Ferrer anhand aufschlussreicher Textbeispiele zeigen (34-39). Gerade in Anlehnung an das von Vinyoli produktiv rezipierte Hölderlinsche Konzept des ‚Ungebundenen‘ trägt die Einführung der Anthologie den Titel *Das Ungebundene* (9-56). Darin wird der Weg Vinyolis im schwierigen Kontext von Bürgerkrieg und Diktatur verfolgt, werden seine sorgfältige Arbeitsweise und seine

Mühe im Umgang mit der deutschen Sprache sowie sein Verständnis der Übersetzungskunst als ‚Repoetisierung‘ (30) und seine Identifizierung mit der Hölderlinschen ‚Sehnsucht nach dem Ungebundenen‘ (37) erläutert. *Das Ungebundene* endet mit einer literarisch-poetologischen Coda, einer didaktisch angelegten Rekapitulation und einer Liste der Bücher von und über Hölderlin, die sich in der Privatbibliothek von Vinyoli befanden. Eine ausführliche Anmerkung zum editorischen Verfahren und zur Quellenlage vervollständigt die Einleitung. Die Originalmanuskripte und -typoskripte der bisher unveröffentlichten Übersetzungen sind von den Herausgebern im Nachlass Joan Vinyoli in Santa Coloma de Farners bei Girona konsultiert worden. Als illustrierende Belege werden drei Abbildungen jeweils auf dem eher unauffälligen Verso gedruckt.

Der Hauptteil der Anthologie (65-162), in dem insgesamt neunundzwanzig Gedichte von Hölderlin und die spanischen Nachdichtungen und Versuche von Vinyoli versammelt sind, wird zudem noch durch zwei Texte des Katalanen umrahmend ergänzt. In der Art eines Proömiums wirkt der poetologische Auszug *El secret de Hölderlin* (Hölderlins Geheimnis, 61-64), während sich das Gedicht *Hölderlin* (163-166) als lyrischer Kolophon deuten lässt, wodurch nicht zuletzt die zwei im Band vereinten Dimensionen Metier und Kunst in attraktiver Symbiose profiliert werden. Einblick in den Entstehungsprozess der Übersetzung (Metier) gewährt der kritische Apparat, der zusätzlich zu dem Gedicht-Kommentar am Ende des Bandes Varianten verzeichnet sowie sprachliche und übersetzungstechnische Eigenheiten kommentiert. Vinyolis Auswahl – vor allem sind es Oden und Gesänge, nur fünf kürzere Gedichte stammen aus der sogenannten Turmzeit – enthüllt seine Vorliebe (Kunst) für „die langatmigen, unvollendeten, *ungebundenen*, parataktischen Gesänge aus der Zeit vor der Tübinger Abgeschiedenheit“ (53, Hervorhebung im Original). Seine Nachdichtungen kommen nun dank der vorliegenden Anthologie ans Licht, die von der stofflichen Kenntnis und philologischen Akribie der Herausgeber unwiderlegbares Zeugnis ablegt, nicht zuletzt aber auch von deren Achtung und Begeisterung für das Werk beider Dichter, des großen Friedrich Hölderlin und des kleineren Joan Vinyoli.

*M. Loreto Vilar*

Joshua Billings: *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton u. a.: Princeton Univ. Press 2014, 280 S.

Das Buch von Joshua Billings, dem ursprünglich eine altertumswissenschaftliche Dissertation an der Universität Oxford zugrunde lag, handelt von der tragischen Dichtung der Griechen, insofern diese zu einem Gegenstand des *Denkens* geworden ist. In *Genealogy of the Tragic* ist demnach nicht vorrangig von der griechischen Tragödie um ihrer selbst willen und in ihrer Zeit die Rede, sondern von den komplexen historischen Bedingungen des Prozesses, in dessen Verlauf diese Kunstform zu einer Angelegenheit der Philosophie geworden ist. Im Falle der Tragödie lag dieser Übergang der Kunst ins Denken von Anbeginn nahe: denn die *Poetik* des Aristoteles als der maßgebliche antike Vorgang der denkerischen Durchdringung einer konkreten Form der Kunst hat die Möglichkeit gesehen, hier von der Materialität der Aufführung wie auch von deren rituell-religiösem Kontext völlig absehen zu können und sie allein im Denken, im Akt des Lesens zu erfahren. Hegels bekannte Analyse des Endes der Kunst, mit der seine *Vorlesungen zur Ästhetik* bezeichnenderweise einsetzen, konnte an eine solche Reflexion aus dem nach-tragischen Zeitalter der Griechen, dem Aristoteles angehört, im Grunde einfach anschließen und auf die Diagnose der Kunst im Allgemeinen anwenden: Kunst überhaupt habe „für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere Vorstellung verlegt“ (Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1965, Bd. 1, 22).

Die Verlegung der tragischen Dichtungen der Hellenen in die *Vorstellung* hat eine lange, nachantike Geschichte. Das Buch von Joshua Billings rekonstruiert diese Entwicklung, wie sie, beginnend mit der französischen Klassik (17. Jh.), immer mehr an Bedeutung gewinnt und schließlich, so eine der Thesen des Buches, im Deutschen Idealismus kulminiert. Dem Idealismus war die Tragödie die *philosophische* Kunstform par excellence geworden. Hegels ‚in die Vorstellung verlegt‘ bedeutet also nur nach einer Seite Reduktion und Verlust; denn die Kehrseite dieses Vorgangs ist gerade, dass das zur Denkform gewordene Tragische Möglichkeitsbedingung der Ausbildung idealistischen Philosophierens und Weltverstehens werden kann. Die Tragödie ist damit zugleich Gegenstand und Agens dieses Den-

kens, und in dieser Hinsicht ist die Rede vom *Tragischen* (als im Gegensatz zur Tragödie) in Billings' Buch gemeint.

Die Studie verfolgt mit ihrer Thematik auch einen *methodologischen* Einsatz. Es geht um den Erweis, dass die sonst getrennten Disziplinen der Klassischen Philologie auf der einen und der Philosophie und Geistesgeschichte auf der anderen Seite, also Kritik und Hermeneutik, mehr aus ihrer Zusammenschau profitieren (2 f.). Dem Autor zufolge ist das idealistische Erbe in der klassischen Philologie durchaus präsent, aber verleugnet. Der Aufweis dieses Erbes bedeutet zugleich eine *wissenschaftliche* Aufwertung des idealistischen Denkens: „German Idealism remains the most powerful mediation of Greek tragedy for the present, and this inquiry seeks to vindicate and extend this importance“ (4). Der Idealismus habe in seiner Wendung auf das Tragische, auch für uns Heutige, neue *Weisen des Lesens antiker Texte* erschlossen. In Anlehnung an Dieter Henrichs Konstellationsforschung (6) wird dabei in breiter Anlage der Untersuchung der Idealismus als konzertiertes Projekt entwickelt, an dem Philosophen, Künstler und auch Philologen gleichermaßen beteiligt waren (9, 15, 77). Die Existenz eines solchen institutionenübergreifenden Gesprächs ist für Billings das Auszeichnende überhaupt der deutschen Diskussion zur Philosophie der Kunst in dieser Zeit. Gegen die Tendenz der Forschung zur Isolierung einzelner Autoren und Positionen legt die Studie besonderes Gewicht auf die Darstellung dieses umfassenden Gesprächs: „Rather than jumping from one more or less fully developed theory to the next, I attempt to bring out the historical conditions, influences, and tensions that define thought on tragedy in this period“ (9).

Die Hauptthese des Buches ist nun die folgende. Es ist ein bestimmtes, aber grundlegendes Problem nachkantischen Philosophierens, das die große Bedeutung des tragischen Modells für die Philosophie bewirkt hat: das Wesen menschlichen Handelns und der menschlichen Freiheit, die Anschauung der Geschichte als Prozess ihrer Vollendung und die Natur der Zeitlichkeit überhaupt. Das Buch hat dann zum Ziel nachzuzeichnen, wie im Zuge dieser Problemstellung das Tragische der Alten Welt als Schlüssel für die Selbstverständigung der Modernen fungieren konnte. Die tragischen Dichtungen werden gelesen als Werke, die die Problematik menschlichen Handelns, und damit der Freiheit, paradigmatisch zur Darstellung bringen. Dennoch ist uns diese Konzeption der Freiheit wesentlich

fremd: wenn der tragische Held *als Handelnder* das, wie Aischylos sich ausdrückt, ‚Mitangreifen des Gottes‘ (ἀλλ’ ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, ᾧ θεὸς ξυνάπτεται, *Persai*, v. 742, vgl. Aeschyli Tragoediae, hrsg. von Martin West, Stuttgart/Leipzig, 1998, 41) auslöst und darin untergeht, dann ist die philosophische Reflexion herausgefordert, die der Tragödie eigene Form der Freiheit zu verstehen und durch diese Alterität hindurch den Unterschied der Zeit zu sondieren. Die Griechen in ihrer zentralen Kunstform werden dem idealistischen Denken so das ‚nächste Fremde‘ (Uvo Hölscher) der eigenen Moderne.

Billings organisiert das Material dieser Geschichte über sieben Kapitel, die sich auf drei Hauptteile verteilen. Teil I „Tragic Modernities“ mit den Kap. 1-2: *Querelle*, Franzosen, Herder; Teil II „Tragic Themes“, Kap. 3-5: Revolutionäre Freiheit, die Kategorie des Erhabenen, griechische vs. moderne Welt, Tragisches und Religion; Teil III „Tragic Texts“, Kap. 6-7: Hegels *Phänomenologie* und Hölderlins *Anmerkungen*. Ein Schlusskapitel ist dem nachidealistischen Denken der Tragödie im 19. Jh. gewidmet, mit seinem bedeutendsten Vertreter, Nietzsche.

Die zwei Kapitel des ersten, „Tragic Modernities“ überschriebenen Teils, präsentieren Material aus dem 17. und frühen 18. Jh. als lange Vorgeschichte und Hintergrund der idealistischen Konzeptionen des Tragischen. Dies umfasst die gesamteuropäische Debatte der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die als Anzeiger eines langsam neu aufkommenden historischen Bewusstseins interpretiert wird. Die Tragödie wird zum Prüfstein der eigenen geschichtlichen Stellung. Billings’ Analyse der Übersetzungen und Kommentare griechischer Tragödien fördert wenig bekannte, aber überaus interessante Figuren und Texte wie Guillaume Dubois de Rochefort oder die frühe, erstaunlich wörtliche *Philoktet*-Übersetzung von LaHarpe zutage. Ein großer Vorzug dieser Kapitel ist zudem, die Bedeutung und Kontinuität der Debatten der französischen Klassik und nachfolgender Autoren, und mit ihnen *aristotelischer* Fragestellungen zur Tragödie, bis tief in den Idealismus hinein aufzuzeigen. Der Aufweis solcher Kontinuitäten wird auch gegen Szondis Konstruktion des Denkens der Tragödie um einen zentralen Bruch festgehalten (8) und betrifft die Fragen der Katharsis-Lehre, die Fortdauer der politischen Interpretation der Tragödie (als genuin vaterländischer Kunstform) und vor allem eben die Frage der Geschichte.

Teil II, „Tragic Themes“, erläutert über drei Kapitel die thematischen Haupteinsätze des idealistischen Denkens zum Tragischen. Die Präsentation der Autoren, die unbestritten als Hauptträger dieses Denkens gelten, findet sich in diesem Teil: Schiller, die Gebrüder Schlegel, Schelling, und dann insbesondere auch das erste Auftreten von Hegel und Hölderlin. Die Themen von Freiheit und Notwendigkeit, die Frage nach dem Unterschied unserer eigenen und der griechischen Kultur sowie die Betrachtung der religiösen Einsätze des Tragischen stehen dabei nach Billings alle im Lichte zweier gewichtiger Momente, der Kantischen Philosophie und der Französischen Revolution. Die Tragödie ist die Kunst der revolutionären Freiheit. Sie klärt die politischen Einsätze des Denkens, so dass Tragödien-Theorien als Denkraum für die Aporien der gesellschaftlichen Umwälzungen nach der Revolution zu verstehen sind: sie zeigen, wie Zeit im Umbruch erfasst und verstanden werden kann.

Der abschließende dritte Teil „Tragic Texts“ ist in seinen zwei Kapiteln in Gänze den beiden Autoren gewidmet, die den „major focus of the entire book“ (XV) bilden, nämlich Hegel und Hölderlin. Wie bereits am Ende des Mittelteils ein Vergleich beider aus der Zeit ihrer philosophischen Gemeinschaft 1797-1800 stand (Hölderlins *Empedokles* und Hegels *Geist des Christentums* sowie der *Naturrechts*-Aufsatz von 1802), so nun noch einmal zum Abschluss des Buches mit Blick auf die je wichtigsten Texte der beiden, die *Antigone*-Analyse im ‚Sittlichkeits‘-Kapitel aus der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 und die *Anmerkungen* zu den *Trauerspielen des Sophokles* von 1804. Die Kapitel umfassen im Buch je ca. 30 Druckseiten; die verwendeten Textausgaben sind die alte stw-Hegelausgabe bei Suhrkamp und für Hölderlin die Ausgabe Jochen Schmidts im Deutschen Klassiker Verlag. Dem Ort vorliegender Rezension und auch Billings' eigener Gewichtung entsprechend mag die Darstellung Hölderlins abschließend etwas eingehender betrachtet werden.

Den Tenor der *Anmerkungen*-Lektüre liefert Billings' Beginn mit dem undatierten, schwierigen Stück *Die Bedeutung der Tragödien ...*, woraus die Leitfigur des *Paradoxons* entnommen und der Auslegung insgesamt unterlegt wird. Es folgt ein kurzer Blick auf *Das untergehende Vaterland ...* (zur Idee der schöpferischen Zerstörung im Politischen) und auf den ersten der Böhlendorff-Briefe als „historical dialectic“ (194) des Eigenen und Fremden. Mit Hinsicht auf die Widmung des Trauerspielbuchs

und den ersten der Wilmans-Briefe wird diskutiert, wie Hölderlins Denken der Geschichte sich bereits im befremdlichen Gestus der *Übersetzung* und in den Veränderungen am Text des Sophokles bezeugt.

Den Kern der ca. 20 Druckseiten umfassenden Lektüre der *Anmerkungen* selbst bildet dann eine parallele Diskussion ihrer *Oedipus-* und *Antigonae*-Teile und zwar am Leitfaden der Dreiteilung dieser Kapitel. Es werden also nicht erst die *Ödipus-* und dann die *Antigone*-Anmerkungen hintereinander behandelt, sondern beide mehr simultan, also: OED-1 zu ANT-1, OED-2 zu ANT-2, schließlich OED-3 zu ANT-3. Billings deutet die Abfolge der Teile als die von ‚technisch‘, ‚interpretierend‘ und ‚geschichtlich‘. Das Technische der je beiden ersten Teile ist überschrieben mit Hölderlins Ausdruck des „gesezlichen Kalkul“ (*Trauerspiele*, 1804, Bd. 1, 99) und behandelt Fragen der *Form* der Tragödie als jener Gesetze, die Hölderlin aus dem Text des Sophokles rekonstruiert. Die hier gegebene Erläuterung des Hölderlinschen Worts der „μηχανη der Alten“ mit Bezug lediglich auf die tragische Maschine des Bühnenkrans (202), mittels derer der Gott später in die Szene gehievt wurde, verfehlt allerdings den tiefen Einsatz dieser aus den griechischen Lyrikern (insbesondere Pindar) entlehnten Bezeichnung im Denken Hölderlins. Die je zweiten Teile, gruppiert um die Passage „Der kühnste Moment eines Taglaufs ...“ (Bd. 2, 93), versteht Billings als diejenigen Stellen, an denen Hölderlin seine Deutung der Stücke darlegt (um die Figur der zu großen, katastrophisch endenden Nähe des Protagonisten zum Göttlichen) und auch den Charakter seiner Übersetzung begründet. So würden zwei Zeitlichkeiten unterschieden: die interne des Stücks und diejenige, die durch den Akt selbst des Übersetzens gestiftet wird. Die je dritten Abschnitte, überschrieben mit „vaterländische Umkehr“ (Bd. 2, 101), seien dann dem Problem der *Darstellung* gewidmet und leisteten eine Vereinigung der je beiden ersten, wodurch das Tragische als *geschichtlicher* Prozess (die „kategorische Umkehr“) kenntlich würde: „Combining the technical concerns of the first sections and the interpretive concerns of the second, the third sections describe the tragic within and as a historical process“ (201). Hier findet sich auch die Deutung des Hauptsatzes der *Anmerkungen* zur tragischen Darstellung („Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf ...“, Bd. 1, 107) als an Aristoteles anschließende Katharsis-Lehre.

Die Stärke dieser Auslegung der wichtigsten theoretischen Schrift Höl-

derlins kann zugleich ihre Schwäche werden. Durchweg zu begrüßen ist: Billings hält sich nicht auf mit einem Zirkel von Präkauttionen, wonach wir es bei den *Anmerkungen* mit Texten eines vorgeblich ‚zerrütteten Geistes‘ zu tun hätten; sie werden in bester philologischer Manier einfach gelesen und studiert wie auch andere ähnlich schwierige Texte, beispielsweise eben die Hegelsche *Phänomenologie*. Dieses Bemühen in Zusammenhängen und Konstellationen zu denken und, auch an Texten wie den *Anmerkungen*, die „coherence of the whole“ (190) zu suchen, kann aber im selben Zuge dazu führen, dass die Interpretation bisweilen zu schematisch verfährt, sperriges Einzelnes zu schnell integriert, und so der Eindruck eines gewissen Missverhältnisses entsteht zwischen Hölderlins merkwürdiger, teils hermetischer Sprachform und dem Referat, das Billings von den *Anmerkungen* gibt. Den *aporetischen* Charakter der Lektüre – in der Anzeige von Paradoxien, Widersprüchen und Spannungen –, den Billings der eingestandenen Teleologie in der Anlage seines Buchs entgegenhält (9), vermisst man hier etwas. Der gesamte begriffliche und argumentative Apparat, den die Studie über alle vorhergehenden Analysen erarbeitet hat, kommt in der *Anmerkungen*-Lektüre zum Einsatz. Billings hat zwar recht, sich gegen rhapsodische, vereinzelnde Lektüren zu verwehren, aber solche scheinen doch angesichts gerade dieser Texte als eine Art Reserve durchaus angemessen. Der Eindruck eines zu dominanten, vorausgesetzten begrifflichen Instrumentariums, mit dem diese späten Texte behandelt werden, drängt sich auf. Dazu gehört wohl Hegel selbst: *Genealogy of the Tragic* ist in gewisser Hinsicht selbst ein sehr hegelianisches Buch: in der Zuversicht der Kohärenzbildung an schwierigen Texten, vor allem aber hinsichtlich des Inhalts. Das große Thema der Studie ist Geschichte und Zeitlichkeit. Und hier entsteht der Eindruck, dass es schwer ist, sich von den weitreichenden Vorstrukturierungen begrifflicher und argumentativer Art, die die Hegelsche Philosophie an diesen Themen etabliert hat, freizuhalten. Billings weist die Formel ‚Jenseits des Idealismus‘, die für Hölderlins Stellung im philosophischen Denken seiner Zeit geprägt wurde (vgl. *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Bonn 1988) explizit zurück (191), aber die Kehrseite dieser Entscheidung ist eben, dass Hegel und Hölderlin faktisch in großer Nähe zueinander behandelt – und das heißt: dass Hölderlins *Anmerkungen* als *Philosophie*, näherhin als

Philosophie der Geschichte, gelesen werden. Das Auszeichnende aber nun gerade des Deutschen Idealismus (so in der Miteinbeziehung der Kunst in den Phänomenbereich des Absoluten Geistes in Hegels Ausführungen zu „Kunst, Religion und Wissenschaft“ der *Jenaer Systementwürfe*, hrsg. von Rolf-Peter Horstmann, Hamburg 1987, Bd. 3, 253 ff., und dann in der *Phänomenologie*) ist es gewesen, wie auch Billings mehrmals betont, der Kunst einen so hohen Stellenwert einzuräumen, wie sonst nie wieder in der Geschichte der Philosophie. Es muss demnach aus der Immanenz des Idealismus selbst die Aussicht auf eine Differenz der Philosophie zum Dichterischen geben. Die Anlage von Billings' Buch hat den bedeutenden Vorzug, die Konstellation Hölderlin–Hegel als den eigentlich prägnanten Moment in der deutschen Geistesgeschichte um 1800 festzuhalten; gerade aber angesichts eines Dichters wie Hölderlin im Zenit seines Schaffens, wie ihn die *Anmerkungen* bezeugen, wäre es durchaus wünschenswert gewesen, die platonische Feststellung des ‚alten Streits zwischen Dichtung und Philosophie‘ (παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ, *Politeia* 607b) lebendiger und entschiedener hervortreten zu lassen.

Solche Bedenken können jedoch der Tatsache keinen Abbruch tun, dass mit Joshua Billings' Buch eine ausgezeichnete Arbeit auf dem Feld des Studiums von Dichtung und Philosophie um 1800 und zum Verständnis des Stellenwerts der Kunst im Idealismus vorliegt, die jedem philosophisch interessierten Leser der Dichtungen Hölderlins wärmstens empfohlen sei.

*Gerald Wildgruber*

*Sabine Doering*

Peter Härtling 1933–2017

Am 10. Juli 2017 verstarb Peter Härtling im Alter von 83 Jahren. Die äußeren Koordinaten seines Lebens waren – zumindest in den ersten Jahrzehnten – bewegt. Peter Härtling hat nie verhehlt, wie sehr er als Kind und Heranwachsender unter den Folgen der nationalsozialistischen Politik zu leiden hatte. Geboren wurde er am 13. November 1933 in Chemnitz als Sohn eines Rechtsanwalts. Die Familie zog während des Krieges nach Olmütz in Mähren; gegen Kriegsende floh sie nach Zwettl in Niederösterreich. Härtlings Vater starb 1945 in russischer Gefangenschaft; seine Mutter nahm sich 1946 das Leben. Zuvor war sie mit dem Sohn Peter ins schwäbische Nürtingen übersiedelt, in dieselbe Stadt, in der Friedrich Hölderlin so viele Jahre verbracht hatte. Aus der Zufälligkeit der topographischen Nähe entwickelte sich eine innere Wahlverwandtschaft, die Peter Härtling über Jahrzehnte hinweg prägen sollte.

Dabei tat sich Peter Härtling durchaus schwer mit der schwäbischen Provinz, in die er unfreiwillig gekommen war. Mit der ihm eigenen Beharrlichkeit und mit seiner Sensibilität für die feinen Zwischentöne, für das so deutlich vernehmbare Ungesagte, schilderte er oft das Gefühl des Nicht-Angenommen-Seins, das er als junger Flüchtling in der neuen Umgebung erfahren hatte. Vieles kam da zusammen: der Verlust seiner engsten Angehörigen, die Notwendigkeit der Anpassung an eine Lebenswelt, die ihm fremd war, die wachsende jugendliche Rebellion und auch eine Sehnsucht nach dem, was seine Generation beharrlich hinter dem alltäglichen, oft auf das Materielle orientierten Pragmatismus der Nachkriegs- und Wiederaufbaujahre suchte.

In seinem letzten Roman *Djadi, Flüchtlingsjunge* (2016) erzählte Peter Härtling von dem Schicksal eines Jungen aus Syrien, der sich in Frankfurt mühsam zurechtzufinden hat und ganz neu lernen muss, Vertrauen und Hoffnung zu entwickeln. Vieles mag den Autor dabei an seine eigene Jugend erinnert haben. Die Stadt Nürtingen hat Peter Härtling jedenfalls seine kritische Haltung zu dem Ort seiner Jugend nie nachgetragen: Das städtische Gymnasium erhielt 2007 seinen Namen; 2013 richtete die Stadt

zu seinem 80. Geburtstag einen großen Festakt aus. Es war bewegend zu sehen, wie Peter Härtling die vielfachen Glückwünsche entgegennahm und wie gelöst er an diesem Abend wirkte, gerade angesichts der vielen Schülerinnen und Schüler, die zusammen mit den erwachsenen Gästen in die Stadthalle gekommen waren, um ihn zu ehren. Begleitet wurde Peter Härtling an diesem Abend wie so oft von seiner Frau Mechthild. Wer je Gelegenheit hatte, die beiden – verheiratet seit 1959 – zusammen zu erleben, wird sich an die liebevolle Kraft dieser starken Verbindung erinnern.

Schon früh wusste Peter Härtling, dass das Wort das ihm gemäße Ausdrucksmittel war, mit dem er andere Menschen erreichen konnte. Seine berufliche Laufbahn begann er als Volontär bei der *Nürtinger Zeitung*; über verschiedene journalistische Stationen kam er zu der Zeitschrift *Der Monat*, deren Mitherausgeber er bis 1970 blieb. Zum Brotberuf und zum gesellschaftlichen Engagement – Härtling unterstützte in den 60er Jahren die SPD und wurde später ein überzeugter Mitstreiter der Friedensbewegung – trat immer stärker die Faszination durch die Literatur. 1967 wurde er Cheflektor des S. Fischer Verlags. Kurz darauf trat er in die Geschäftsleitung ein, bis er dann 1974 auf die feste Anstellung verzichtete und sich ganz auf das Schreiben konzentrierte. Damals konnte keiner wissen, was für eine äußerst vielseitige und fruchtbare Schaffenszeit noch vor ihm liegen sollte – die zweite Hälfte seines Lebens, in der er zu einem der bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller werden sollte, preisgekrönt, geschätzt von den Kritikern und vor allem geliebt, gleichermaßen von seinen erwachsenen Lesern wie von den Kindern und Jugendlichen, die mit seinen zahlreichen Büchern groß geworden sind.

Das schriftstellerische Œuvre Peter Härtlings ist vielseitig und birgt manche Überraschung. Am unbekanntesten ist heute womöglich der Poet Härtling; indes standen verschiedene Lyrikbände am Beginn seines literarischen Schreibens. *poeme und songs* nannte er 1953 die erste Sammlung eigener Gedichte, der bald weitere folgten. An einer Ausmessung des Elfenbeinturms war ihm dabei nie gelegen, vielmehr erhob Härtling auch als Lyriker seine Stimme, um andere zu erreichen und um, hierin ganz ein Erbe der großen Idealisten, die Welt ein Stück besser zu machen.

Immer wieder orientierte sich Härtling an anderen Autoren und erschloss sich in seinen Romanen eine lange Ahnenreihe leidender, schreibender, liebender Vorgänger. Heute können wir überblicken, welch weite

Dimensionen das Schreibprojekt umfasst, das vor nahezu fünfzig Jahren mit der „Suite“ *Niemsch oder Der Stillstand* seinen Anfang nahm. Der damals gerade dreißigjährige Peter Härtling vertiefte sich in die Biographie des rastlosen Dichters Nikolaus Lenau, der von der Suche nach der Liebe ebenso angetrieben wurde wie von der Idee der Kunst. Zu Lenau und Hölderlin traten ihre Zeitgenossen, Dichter wie Komponisten: Waiblinger, Mörike, Schubert, Schumann, Fanny Hensel, E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Müller und zuletzt der mit 22 Jahren im Tiber ertrunkene Maler Carl Philipp Fohr. Sie alle werden in Härtlings Erzählen zu Spiegelfiguren, in denen sich die Einsamkeit und Verletzlichkeit des suchenden, wandernden, von dem Drang zur Gestaltung angetriebenen Künstlers manifestiert.

Dem Lenau-Roman hatte Peter Härtling 1964 ein Motto des dänischen Philosophen Sören Kierkegaard vorangestellt: „Wiederholung und Erinnerung sind dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert wird.“

Ob Peter Härtling damals schon ahnen konnte, wie sehr diese Einsicht Kierkegaards auch seine kommenden Bücher prägen sollte? Diese doppelte Ausrichtung des eigenen Schreibens zwischen Vergangenheit und Zukunft, das Wiederholen nach rückwärts und das Erinnern nach vorwärts, bestimmt viele seiner Werke, in denen er über seine eigene Rolle in der Kette der Generationen nachdenkt.

Den wichtigsten Stellenwert in Härtlings literarischem Kosmos nimmt zweifellos Friedrich Hölderlin ein, der für den Nürtinger wider Willen früh zu einer zentralen Figur wurde. Seine große Romanbiographie über Friedrich Hölderlin erschien 1976. Härtling entwickelte hier mit seiner anschniegsamen Erzählweise eine Darstellungsform, die die Spannung aushält, die sich immer wieder zwischen dem Finden und dem Erfinden auftut, die so gern wissen möchte, „wie es gewesen ist“, und die doch oft genug nur sagen kann: „Ich stelle mir vor“.

Als nacherfindender und erzählender Biograph, als biographischer Erzähler prägte Peter Härtling für viele Leser das Bild des an seiner Umwelt leidenden Dichters Hölderlin. Er zeichnete den zarten und ehrgeizigen Jugendlichen, den Klosterschüler, der sich den Zwängen des strengen Alltags nicht beugen will, der in kalten Schlafstuben und unter lärmenden Kameraden von der Liebe, der Schönheit und der Kunst träumt. Diesen emp-

findsamen Hölderlin ließ Härtling zu einem Zeitgenossen werden – zum Zeitgenossen seiner Leserschaft und vor allem auch zu einem Zeit- und Leidensgenossen des Biographen selbst, der sich Hölderlins Frage zu eigen macht: „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ Peter Härtling ließ nie in seiner Beharrlichkeit nach, auf die Dürftigkeit und Bedürftigkeit unserer Zeit hinzuweisen. Zugleich erinnerte er immer wieder an die große Aufgabe, die den Dichtern wie den Erzählern in dieser unvollkommenen Welt zufällt, denn – davon war er fest überzeugt – sie verfügen über die Gabe, in der Dürftigkeit zugleich die Schönheit und die Utopie einer menschlicheren Welt zu erkennen.

Acht Jahre lang – von 1998 bis 2006 – stand Peter Härtling der Hölderlin-Gesellschaft als Präsident vor, deren Geschicke er mit ruhiger und besonnener Hand lenkte. Seine Liebe zu Hölderlin und seiner Dichtung eröffnete vielen einen neuen Zugang zu Hölderlins Lyrik. Deren Landschaftsbilder vermochte Härtling zu neuer Anschaulichkeit zu erwecken, war es doch dieselbe Landschaft, die er mit seinen eigenen dichterischen Augen zu sehen gelernt hatte. Vielen Zuhörern ist bis heute nachhaltig in Erinnerung geblieben, wie Härtling bei einem gemeinsamen Ausflug auf die Teck dort Hölderlins Jugendgedicht aus dem Jahr 1788 rezitierte. Der Lobpreis auf das schwäbische „Riesengebirge“ (MA 1, 51) mündet in ein empfindsames Lob der Freundschaft, in dem sich der Freundschaftskult des späten 18. Jahrhunderts mit neutestamentlichen Bildern überlagert. Peter Härtling verstand es, diese Vielfalt von Bedeutungen und Anspielungen neu zum Klingen zu bringen: „Und ich kehre zurück in die Hütten der biedereren Freundschaft.“ (MA 1, 51).

Dankbar erinnern wir uns an Peter Härtling, diesen großen Freund von Hölderlins Leben und Werk.

*Sabine Doering*

Ansprache der Präsidentin zur Eröffnung der  
35. Jahrestagung am Freitag, den 20. Mai 2016,  
in Bad Homburg vor der Höhe

*Heimkunft* – so lautet der Name einer der Elegien, deren Reinschrift sich in Hölderlins großem Manuskriptkonvolut, dem sogenannten Homburger Folioheft, findet. Eine Art Heimkunft dürfen wir auch in diesen Tagen hier in Bad Homburg erleben. Seit langer Zeit wieder einmal tagt die Hölderlin-Gesellschaft in Bad Homburg vor der Höhe, an dem Ort, der in Hölderlins Biographie gleich zweimal eine wichtige Rolle spielte – in den Jahren 1798 bis 1800 sowie in den Jahren seiner sich verschlimmernden Krankheitszustände, von 1804 bis 1806. Hier in Homburg – damals noch ohne den Zusatz ‚Bad‘ – stand Hölderlin in enger Verbindung mit seinem Freund Isaak von Sinclair; hier entstanden wichtige Briefe und Aufsätze, in denen er seine Ideen entwickelte; hier arbeitete er an seinem Trauerspiel *Empedokles*, und hier entwarf er einige seiner bedeutendsten Gedichte.

Aber das Biographische – so sehr es mit Hölderlins Schreiben verbunden ist – wird in diesen Tagen nicht im Zentrum stehen. Vielmehr werden wir uns bei dieser Jahresversammlung auf vielfältige Weise mit diesem umfassenden, in seinem poetischen Reichtum noch immer nicht ganz erschlossenen Manuskript Hölderlins, dem Folioheft und seiner Geschichte, beschäftigen. Dazu gleich mehr.

Zunächst kommt mir die schöne Aufgabe zu, vielfachen Dank auszusprechen und Sie alle zu begrüßen – wie schön, dass Sie hier sind! Unseren besonderen Gruß richten wir an den Ehrenpräsidenten der Hölderlin-Gesellschaft, Gerhard Kurz, sowie an das Ehrenmitglied Bernhard Böschenstein.

Unser herzlicher Dank gilt zuvörderst der Stadt Bad Homburg vor der Höhe, die uns so großzügig zu dieser Tagung eingeladen hat, uns wunderbare Tagungsorte zur Verfügung stellt und wirklich keine Mühe und keinen Aufwand gescheut hat, uns hier willkommen zu heißen – das haben wir bereits gestern Abend erfahren dürfen. Mein Dank gilt zunächst Herrn

Oberbürgermeister Alexander Hetjes und dem Magistrat der Stadt Bad Homburg vor der Höhe. Die Zusammenarbeit unserer Institutionen hat sich auf allen Ebenen angenehm und reibungslos gestaltet – das ist keine Selbstverständlichkeit.

Schon länger besteht die enge Kooperation mit dem Kulturamt der Stadt, und hier möchte ich mich ganz besonders herzlich bei seinem Leiter Dr. Matthias Setzer bedanken, der die Planung der Tagung von der allerersten Idee an unterstützt hat und uns auch dann noch tatkräftig zur Seite stand, als es ihm für eine längere Zeit buchstäblich die Stimme verschlagen hatte. Frau Kirsten Ohlrogge aus dem Kulturamt ist uns eine ebenso wichtige Ansprechpartnerin für viele praktische Fragen geworden.

Besonders gern sage ich einige Worte zur Taunus-Sparkasse – und das nicht allein deshalb, weil Hölderlin während seines ersten Homburger Aufenthaltes ja eine besondere Beziehung zum Beruf des Bankiers hatte – seine Verbindung zur Frankfurter Familie Gontard beruhte allerdings, wie wir wissen, nicht auf Geldgeschäften, sondern hatte mit dem Kapital des Herzens zu tun, mit der unerlaubten Liebe zwischen dem Hauslehrer und der Dienstherrin Susette Gontard. Als ein besonderer Förderer der Künste ist jedenfalls Jacob Gontard, der zweifellos ein tüchtiger Bankier war, nicht in Erscheinung getreten. Der von ihm überlieferte Wahlspruch – ‚Les affaires avant tout‘ – ‚Zuerst die Geschäfte‘ – hat seinem Unternehmen immerhin in wirtschaftlicher Hinsicht genützt.

Um so schöner für uns, dass wir nun erleben können: Heutige Bankiers – der Abstand der Jahrhunderte mag dies erleichtern – haben einen anderen Blick auf Friedrich Hölderlin und seine Dichtung. Unser herzlicher Dank gilt dem Vorstandsvorsitzenden der hiesigen Taunus-Sparkasse, Herrn Oliver Klink, der sich rasch und entschieden als generöser Förderer dazu bereit erklärt hat, seine bestens gesicherten Räume für unseren lange gehegten Wunsch zur Verfügung zu stellen, eine Seite des Homburger Foliheftes für die Dauer unserer Tagung auszustellen. Unterstützt wurde er dabei von Lars Dieckmann.

Das sagt sich so leicht: Wir wollen eine Original-Handschrift Hölderlins ausstellen! Der Aufwand und die Vorsichtsmaßnahmen dafür sind tatsächlich immens, denn keine Versicherungssumme der Welt, und sei sie noch so groß, könnte jemals die Einmaligkeit kompensieren, mit der wir es hier zu tun haben. In unseren Workshops und Arbeitsgruppen sowie in den Ple-

narvorträgen werden wir uns mit den verschiedenen Textblöcken, den Bearbeitungsschichten, mit Entzifferungs- und Interpretationsversuchen zu Hölderlins Folioheft beschäftigen – in den Räumen der Taunus-Sparkasse können wir die Handschrift ganz direkt auf uns wirken lassen und einen Eindruck von Hölderlins Schreibweise bekommen.

Dass dies möglich ist, verdanken wir auch der großzügigen und unkomplizierten Hilfsbereitschaft des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek, das die Handschrift aufbewahrt und ihr alle konservatorische und archivarische Sorgfalt zukommen lässt. Dem Leiter des Hölderlin-Archivs, Herrn Dr. Ennen, sowie den Mitarbeiterinnen Ulrike Seegräber und Angelika Votteler sind wir zu großem Dank verpflichtet, dass sie diese Ausstellung von ihrer Seite aus ermöglichen.

Es ist ein Glück für uns, dass unser langjähriges Beiratsmitglied Frau Prof. Dr. Barbara Dölemeyer uns bei der Planung dieser Tagung so intensiv unterstützt und uns ihre Kontakte und vor allem ihr reiches Fachwissen zur komplizierten Auffindungs- und Erwerbsgeschichte des Folioheftes zur Verfügung gestellt hat – herzlichen Dank, liebe Frau Dölemeyer! In der Ausstellung im Gotischen Haus werden wir einiges von ihrer Mühe und Vermittlungsarbeit wiederfinden. Ein besonderes Geschenk an uns ist der handliche Stadtführer *Hölderlin in Homburg – Blickpunkte 1798-1800 und 1804-1806*, der von Barbara Dölemeyer konzipiert und vom Bad Homburger Geschichtsverein finanziert wurde. Er steht allen Teilnehmern unserer Tagung zur Verfügung.

Unser Dank richtet sich auch an die Verantwortlichen für das Gotische Haus, in dessen Räumen wir nicht nur mit Teilen unserer Tagung zu Gast sein dürfen, sondern die auch eine Kabinettausstellung mit kostbaren Stücken zur Bad Homburger Hölderlin-Rezeption realisiert haben. Ich danke der Museumsleiterin Dr. Ursula Grzechca-Mohr, dem stellvertretenden Museumsleiter Dr. Peter Lingens als dem Kurator der Kabinett-Ausstellung sowie der Stadtarchivarin Dr. Astrid Krüger, die die Abdrucke der Handschrift autorisiert hat, die wir unter anderem für unsere Begleitbroschüre benötigt haben. Eva Ehrenfeld gilt der Dank für Idee und Layout.

Im Tagungsbüro ist nicht allein diese Begleitbroschüre erhältlich, sondern auch die aufwendige Faksimile-Edition des Homburger Folioheftes. Kenner wissen, dass diese Edition im Rahmen der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe eine herausragende verlegerische Leistung darstellt. Dem groß-

zügigen Entgegenkommen des Verlegers Dr. h. c. KD Wolff, dem Inhaber des Stroemfeld-Verlags, verdanken wir die Möglichkeit, eine Reihe von Exemplaren dieses Faksimiles zum ermäßigten Preis erwerben zu können. Unsere Schutzgebühr, die nur im Rahmen dieser Tagung und, wie es im Einzelhandel gern heißt, für ‚haushaltsübliche Mengen‘ gilt, liegt – um es einmal zu sagen – noch unter dem Selbstkostenpreis, den die Hölderlin-Gesellschaft entrichtet hat. Damit unterstützen wir sehr gern Ihrer aller Arbeit mit dem Folioheft und freuen uns, dass wir dazu beitragen können, diese editorische Kostbarkeit weiter zu verbreiten.

Damit bin ich beim Programm unserer Tagung, zu dem ich noch einige Sätze sagen möchte. Die Gestaltung des Programms wurde von einer Arbeitsgruppe vorbereitet, der neben den Vorstandsmitgliedern Michael Franz und Luigi Reitani auch unsere Beiratsmitglieder Gunter Martens und Roland Reuß angehörten. Ihnen allen für Ihr Engagement großen Dank! Eine Gruppe von Doktorandinnen aus Heidelberg wird uns dabei unterstützen, uns mit der Kurrentschrift im Allgemeinen und der Handschrift Hölderlins im Besonderen vertraut zu machen. Die Einrichtung von solchen Workshops ist ein *novum* im Rahmen unseres Programms, und ich bin sehr froh und dankbar, dass sich die Heidelberger Wissenschaftlerinnen für diese Aufgabe so gern bereit erklärt haben. Ihnen allen kann ich versichern: Vorkenntnisse sind für diese Workshops nicht erforderlich – vertrauen Sie sich also mutig und entdeckungsfreudig der kundigen Anleitung der Workshop-Leiterinnen an; es lohnt sich.

Anders als bei früheren Tagungen haben wir diesmal unsere fünf Arbeitsgruppen als fortlaufende Projekte eingerichtet, sodass wir an den drei Terminen wirklich die Möglichkeit haben, uns gründlich in die Lektüre der einzelnen Werkkomplexe zu vertiefen. Für die Arbeitsgruppenleiter bedeutet dies einen viel stärkeren Einsatz als wir es sonst bei Tagungen erwarten – diesem Engagement gebührt besonderer Dank.

Heute Abend werden wir hier in der Villa Wertheimer ein Konzert mit Hölderlin-Vertonungen aus zwei Jahrhunderten hören können, mit Hilko Dumno am Klavier und dem Bariton Holger Falk. Frau Dr. Julia Clout vom Gemeinnützigen Kulturfonds RheinMain GmbH danken wir sehr herzlich für dieses schöne Angebot.

Unser traditioneller Ausflug am Sonntagvormittag wird uns diesmal nach Frankfurt führen, in den Großen Hirschgraben, wo wir im Goethe-

Haus und -Museum empfangen werden. Topographisch werden wir uns dort in unmittelbarer Nähe von Hölderlins Frankfurter Wirkungsstätte aufhalten, denn das Stadthaus der Familie Gontard befand sich in der Nachbarschaft von Goethes Elternhaus, dem heutigen Goethe-Haus und dem Freien deutschen Hochstift. Schon jetzt möchte ich unseren Dank gegenüber der Leiterin dieser Institution, Frau Professor Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, aussprechen, die uns diesen Besuch ermöglicht. Ich bin sicher, dass wir dort auch etwas zu den Plänen für das Romantik-Museum hören werden, für das sich Frau Bohnenkamp-Renken seit langem mit großem Engagement und Erfolg einsetzt.

Alle Aktivitäten unserer Tagungen werden von Beginn an von der Pressestelle der Stadt Bad Homburg engagiert begleitet, dafür danke ich herzlich ihrem Leiter Andreas Möring.

Doch was wäre eine Hölderlin-Tagung ohne den intensiven Einsatz und die monatelange Vorbereitung durch unsere Geschäftsstelle und das Team des Hölderlinturms! Unser Dank gilt Thilo Brunk, der während dieser Tage hier in Bad Homburg für alle großen und kleinen Fragen zur Verfügung steht; und er gilt ganz besonders dem Leitungsteam: Helge Noack als der Verantwortlichen für das Turmprogramm sowie unserer Geschäftsführerin Eva Ehrenfeld, die die Vorbereitung der Tagung gestaltet und dabei vielfältige Detailfragen geklärt hat. Liebe Eva, Du hast Dich auf alles freudig, einfallsreich und mit größter Energie und Effizienz eingelassen – dafür hast Du einen besonderen Applaus verdient.

Und nun wird es Zeit, dass wir die schönen Tagungsorte nutzen, hier in der wunderbaren Parklandschaft Bad Homburgs, wo wir in der ganz frisch renovierten Villa Wertheimer unser Tagungsbüro aufgeschlagen haben, an einem Ort also, der selbst noch ein wenig Baustellen- und Werkstattcharakter hat, was ja ganz gut zu unserer Arbeit an den dichterischen Entwürfen Hölderlins passt. Die weiteren Tagungsorte sind ebenfalls exquirit: Das Gotische Haus, in dem wir gestern Abend zu Gast waren, ist zugleich auch ein Museum; schließlich wird sich eine der Arbeitsgruppen hier in unmittelbarer Nähe zur Villa Wertheimer in einem ‚Tempelchen‘ treffen. Wenn es auch kein antikes Bauwerk ist – Hölderlin hätte an einem solchen Mix aus Stilen und Epochen vermutlich seine Freude gehabt. ‚Wir bringen aber die Zeiten / untereinander‘, heißt es im Folioheft programmatisch (MA 1, 425).

Die Versuchung ist groß, nun noch mehr Zitate aus diesem reichen Manuskript Hölderlins auf unsere Tagung anzuwenden. Die Formulierung aus der Eingangstrophe der Elegie *Heimkunft* etwa über den „liebenden Streit“ wäre nicht das schlechteste Motto für das, was wir hier gemeinsam vorhaben. Aber womöglich kommen wir – bei aller Liebe und Freundschaft – womöglich ja ohne Streit aus? Das ist zu hoffen.

So schließe ich meine dankbare Begrüßung mit einer weiteren Passage aus dem Folioheft:

*Wenn dann in kommender Zeit  
Du einem Guten begegnest  
So grüß ihn, und er denkt,  
Wie unsere Tage wohl  
Voll Glücks, voll Leidens gewesen. (MA I, 412)*

Tage voll Glücks – das wünsche ich uns allen, hier im gastfreundlichen Bad Homburg vor der Höhe.

*Sabine Doering*

## Bericht der Präsidentin über die Mitgliederversammlung am Samstag, den 21. Mai 2016, in Bad Homburg vor der Höhe

Zu dieser Mitgliederversammlung wurde in dem Ende März zusammen mit dem Tagungsprogramm verschickten Anschreiben ordnungsgemäß und fristgerecht eingeladen. Zur Änderung der Tagesordnung waren in der Geschäftsstelle keine Anträge eingegangen. Es galt also die Tagesordnung wie im Programm abgedruckt. Anwesend waren 37 Mitglieder und drei Gäste.

Die Präsidentin begrüßte alle Anwesenden, insbesondere den Ehrenpräsidenten Gerhard Kurz und das Ehrenmitglied Bernhard Böschstein. Sie hieß ebenfalls die Gäste willkommen.

Vor dem Eintritt in die Tagesordnung wurde der verstorbenen Mitglieder gedacht:

2014

Jürgen Kraefft, Naumburg

Ingeborg Tschöpa, Tübingen

Dr. Horst Zimmermann, Nürtingen

Prof. Dr. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Gauting

Heinrich Brüggemann, Tecklenburg

Prof. Dr. Kurt Werner Peukert

Prof. Dr. Wilfried Barner, Göttingen

2015

Rolf Dammer, Ratingen

Georg Kraft, Bottrop

Dr. Hans Königer, Nürnberg

Stefan Schuelke, Köln

Franz Josef Heider, Bergisch Gladbach

Mechthild König, Immenstaad

Heidmarie Schiffmann, Lengerich

Joachim Köstlin, Hohentengen  
Hermann Rapp, Neuweilnau  
Edwin Wolfram Dahl, München

2016

Elmar Plöger, Tübingen  
Paul Wagener, Duisburg

### *1. Bericht der Präsidentin*

#### *Interna der Gesellschaft und die Zukunft des Hölderlinturms:*

Die Geschäftsstelle in Tübingen verantwortet seit Februar 2015 Eva Ehrenfeld, die interimistische Museumsleitung seit September 2014 Helge Noack. Diese Aufteilung in getrennte Aufgabenstellungen wurde nach dem Abschied von Valérie Lawitschka installiert und hat sich sehr gut bewährt. Das vielseitige, von Frau Noack verantwortete Veranstaltungsprogramm traf bislang auf eine erfreulich große Resonanz.

Im Lauf des Jahres 2015 wurde eine umfassende Überprüfung von Mitgliederadressen durchgeführt. Ausgeschieden aus der Kartei wurden Mitglieder, die trotz mehrfacher Nachfrage über Jahre hinweg keine Beiträge gezahlt hatten. Aktuell (Mai 2016) hat die Gesellschaft 971 Mitglieder.

Die Information über Aktivitäten der Gesellschaft erfolgte durch die jährlich versandten Rundbriefe, in denen die Planungen zur Renovierung und der damit verbundenen Schließung des Turms ausführlich dargelegt wurden.

Die Verhandlungen mit der Stadt Tübingen über einen neuen Vertrag mit der Hölderlin-Gesellschaft waren langwierig und führten zu einem für die Gesellschaft insgesamt positiven Ergebnis. Im Herbst 2015 stimmte der Tübinger Gemeinderat der erarbeiteten Vertragsvorlage zu; am 11. Dezember 2015 wurde der Vertrag von der Ersten Bürgermeisterin Frau Dr. Arbogast und der Präsidentin Sabine Doering unterzeichnet.

Nach dem Umbau des Turms werden dort zwei Büroräume und ausreichend Raum für die Bibliothek zur Verfügung stehen. Die Stadt Tübingen übernimmt weiterhin Personalmittel für die Stelle der Geschäftsführung. Der Zeitplan für den Umbau hat sich konkretisiert; detailliertere Planun-

gen werden im Sommer/Herbst 2016 erfolgen. In der Konzeptionsgruppe ist die Hölderlin-Gesellschaft durch Johann Kreuzer vertreten. Als Baubeginn ist der Sommer 2017 avisiert. Federführend für die Neugestaltung der Ausstellung ist Dr. Thomas Schmidt, Marbach, zusammen mit dem Architekturbüro Coast, Stuttgart. Avisiert ist die Wiedereröffnung Ende 2018.

*Aus den Hölderlin-Städten:*

Durch eine Tübinger Ringvorlesung, organisiert vom Vorstandsmitglied Jörg Robert, konnte die Verbindung zwischen der Universität Tübingen und der Hölderlin-Gesellschaft intensiviert werden.

Der Hölderlin-Preis der Stadt und Universität Tübingen wurde im Jahr 2015 an Herta Müller verliehen. Für den Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg vor der Höhe wurde 2016 Christoph Peters nominiert, für den dazugehörigen Förderpreis Per Leo.

In Nürtingen gestalten sich die Überlegungen zum Schweizerhof, dem ehemaligen Wohnhaus der Familie Gok, nach wie vor schwierig. Eine zunächst geplante Aufstockung des Gebäudes zur Gewinnung weiterer Räume wird derzeit nicht realisiert.

Die Stadt Lauffen am Neckar konnte im Januar 2015 das Haus der Familie Hölderlin erwerben, das sich bis zu diesem Zeitpunkt in Privatbesitz befand. Herr Waldenberger erläuterte Details: Für die Umsetzung der bauhistorischen Sanierung des Komplexes ‚Hölderlinhaus‘ seien im Moment 1,5 Millionen Euro veranschlagt. Das Haus solle zusammen mit den schon vorhandenen topographischen Punkten zu Hölderlin als Museumsquartier ausgewiesen werden. Bis zum Sommer 2016 erfolge ein Architekturwettbewerb in Form einer Mehrfachbeauftragung. Die Fertigstellung des Abschnittes ‚Hölderlinhaus‘ werde etwa 2018 erwartet. Es sei gelungen, Bundesförderungsmittel zu erhalten, da das Gebäude inzwischen als ‚national bedeutsames Kulturdenkmal‘ eingestuft wird. Spätestens im Jubiläumsjahr 2020 werde eine neukonzipierte Ausstellung in den Räumen des Hölderlinhauses zu sehen sein.

*Publikationen:*

Das im Herbst 2016 erscheinende Buch *Wohl geh ich täglich andere Pfade – Friedrich Hölderlin und seine Orte* wird zusammen mit einer Ausstellung am 20. November 2016 in Lauffen im Museum im Klosterhof

präsentiert. Dafür wurden im Vorfeld Kontakte zu dreizehn Aufenthalts- bzw. Wohnorten Hölderlins aufgenommen. Fachleute der jeweiligen Orte verfassten die entsprechenden Texte. Ein Prototyp der 13 vorgesehenen Ausstellungselemente wurde während der Tagung in Homburg gezeigt. Damit war der Appell an die Mitglieder verbunden, diese Wanderausstellung publik zu machen, damit sie an vielen Orten gezeigt werden könne. (Dieses Projekt wurde von Herrn Waldenberger erläutert.)

Mit Band 39 (ausgeliefert zu Beginn des Jahres 2016) erschien das Hölderlin-Jahrbuch erstmals im Verlag Wilhelm Fink, Paderborn. Die Trennung vom bisherigen Verlag Isele erfolgte in freundschaftlichem Einvernehmen. Die Jahrbücher der zurückliegenden Jahre (bis auf die jeweils zwei jüngsten Ausgaben) wurden inzwischen digitalisiert und stehen auf der Homepage der Gesellschaft zur Verfügung. Eine Suchfunktion erlaubt schnelle Orientierung innerhalb der einzelnen Bände.

Eine Aussprache über den Bericht der Präsidentin wurde nicht gewünscht.

## *2. Kassenbericht*

Herr Waldenberger legte als Mitglied des Vorstands den Kassenbericht über die Geschäftsjahre 2014 und 2015 vor und erläuterte die finanzielle Lage der Gesellschaft.

2013 konnte in den Finanzen der Gesellschaft gegenüber dem Vorjahr ein leichtes Plus erwirtschaftet werden. 2014 blieben 21000 Euro als Überschuss, 2015 28000 Euro, da 2015 weder eine Jahrestagung stattfand noch das Jahrbuch zu finanzieren war. Damit sind die laufenden Projekte und Vorhaben der Gesellschaft finanziell abgesichert.

Die von der Präsidentin erläuterten Verhandlungen mit der Stadt Tübingen und der Abschluss des Vertrages im November 2015 werden langfristig auch Auswirkungen auf die finanzielle Situation der Gesellschaft haben. Mit der Fertigstellung des Turms wird die Museumsleitung ganz in städtische Hand übergehen; dann wird das Turmprogramm vollständig von der Stadt finanziert. Das bedeutet, dass die Mitgliedsbeiträge und sonstigen Einnahmen künftig ganz für das operative Geschäft der Gesellschaft zur Verfügung stehen werden. Der Vertrag beginnt mit dem Tag der

Neueröffnung, hat eine Laufzeit von sieben Jahren und verlängert sich automatisch, wenn keine Seite Einspruch erhebt oder den Vertrag kündigt.

Eine Aussprache wurde auch zu diesem Tagesordnungspunkt nicht gewünscht.

### *3. Entlastung des Vorstands und seiner Geschäftsführerin*

Aus dem Kreis der Mitglieder (Herr Kristian Freitag) erging der Antrag auf Entlastung von Vorstand und Geschäftsführung. Abstimmungsergebnis: Einstimmig bei acht Enthaltungen, keine Gegenstimmen.

### *4. Höhe des Mitgliedsbeitrags ohne Jahrbuch*

Vor vier Jahren wurde im Zusammenhang mit der Anhebung des Mitgliedsbeitrags von 40,- auf 50,- Euro versäumt, eine analoge Anhebung auch für diejenigen Mitglieder vorzunehmen, die kein Jahrbuch beziehen. Der Vorstand beantragt, den Beitrag dieser Gruppe von 30,- Euro auf 40,- Euro anzuheben. Eine Aussprache wurde nicht gewünscht; die Abstimmung wurde per Handzeichen vorgenommen und erbrachte bei drei Enthaltungen keine Gegenstimmen. Damit wurde der Antrag angenommen.

### *5. Verschiedenes*

Wie bereits berichtet, wird die Jahrestagung 2018 in Tübingen zu dem Thema *Hölderlins Sprache* stattfinden. Themenvorschläge für die Arbeitsgruppen sind hierzu willkommen.

2020 wird die Jahresversammlung in Lauffen am Neckar stattfinden, das Thema wird noch festgelegt.

Programm der 35. Jahrestagung vom 19. bis 22. Mai 2016  
in Bad Homburg vor der Höhe

Thema der Tagung: *Das Homburger Folioheft*

*daß gepfleget werde  
Der veste Buchstab ...*

Hölderlin, Homburger Folioheft, 28

Donnerstag, 19. Mai 2016

- 14:00 Uhr Villa Wertheimber  
„Komm! ins Offene ...“  
*Bericht über die Nachwuchstagung zum Homburger  
Folioheft im Mai 2015*  
Jörg Robert, Tübingen
- 14:30 Uhr Villa Wertheimber  
*Arbeitsgespräch junger Hölderlin-Forscher  
Schwierige Textstellen im Werk Hölderlins – Methoden-  
probleme*  
Moderation: Martin Vöhler, Thessaloniki, und Jörg Robert,  
Tübingen
- 17:30 Uhr Gotisches Haus  
Eröffnung der Ausstellung zum Homburger Folioheft  
*„poëtische Ansicht der Geschichte“*  
*Einführung in das Homburger Folioheft*  
Michael Franz, Tübingen
- 18:30 Uhr Gotisches Haus  
Empfang durch die Stadt Bad Homburg  
Im Anschluss Beiratssitzung
- ab 20:00 Uhr Treffen der Mitglieder im Restaurant Hirschgarten,  
Elisabethenschneise, 61350 Bad Homburg

Freitag, 20. Mai 2016

- Villa Wertheimber  
 9:30 Uhr Eröffnung der Jahresversammlung durch die Präsidentin  
 der Hölderlin-Gesellschaft Sabine Doering  
 Grußwort Oberbürgermeister Alexander Hetjes
- Villa Wertheimber  
 10:00 Uhr *Was ist und zu welchem Ende studiert man das  
 Homburger Folioheft? Entstehung, Nutzung und  
 Überlieferung der bedeutendsten Sammelhandschrift  
 von Gedichten Hölderlins. Eine Spurensuche*  
 Gunter Martens, Zell a.H.
- Villa Wertheimber und Gotisches Haus  
 11:15 Uhr Workshops 1-6: Einführung in das Lesen von Hölderlin-  
 Handschriften  
 Geleitet von Gregor Babelotzky, Isabel Langkabel,  
 Franziska Militzer, Marit Müller, Janina Reibold,  
 Caroline Socha
- 13:00 Uhr Mittagspause
- Villa Wertheimber und Gotisches Haus  
 15:00 Uhr Arbeitsgruppen
- A *Die drei Elegien* (Folioheft 1-15)  
 Wolfram Groddeck
- B *Patmos* (Folioheft 19-28)  
 Roland Reuß
- C *Die Titanen* (Folioheft 28-32)  
 Felix Christen
- D *Kolomb* (Folioheft 77-82)  
 Elena Polledri
- E *Mnemosyne* (Folioheft 90-92)  
 Gunter Martens

- 16:45 Uhr Kaffeepause
- 17:15 Uhr Arbeitsgruppen A-E (Fortsetzung)  
Villa Wertheimer
- 20:00 Uhr „und die Töne bereiten sich ihm und werden geflügelt“  
*Hölderlin-Vertonungen aus zwei Jahrhunderten*  
Hilko Dumno, Klavier und Holger Falk, Bariton

Samstag, 21. Mai 2016

- 9:45 Uhr Villa Wertheimer  
*Ordnung im Chaos, Chaos in der Ordnung*  
*Zum Zusammenhang von Detail und Ganzem im*  
*Homburger Folioheft*  
Roland Reuß, Heidelberg
- 11:00 Uhr Villa Wertheimer und Gotisches Haus  
Arbeitsgruppen A-E (Fortsetzung)
- 13:00 Uhr Mittagspause
- 15:00 Uhr Villa Wertheimer  
*Forum: Neue Forschungsarbeiten zu Hölderlin*  
Moderation: Johann Kreuzer, Oldenburg
- 17:00 Uhr Villa Wertheimer  
Mitgliederversammlung  
Tagesordnung:  
1. Bericht der Präsidentin  
2. Kassenbericht  
3. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung  
4. Höhe des Mitgliedsbeitrags ohne Jahrbuch  
5. Verschiedenes
- Im Anschluss Vorstandssitzung

Sonntag, 22. Mai 2016

Ausflug nach Frankfurt

ab 9:30 Uhr Treffpunkt: Bahnhof Bad Homburg; Fahrkarten werden individuell gelöst

9:59 Uhr Abfahrt der S-Bahn nach Frankfurt; Ausstieg Haltestelle Hauptwache

10:45 Uhr Führung durch Goethehaus und Goethemuseum  
Anschließend individuelle Abreise

## *Die Hölderlin-Gesellschaft*

Die Hölderlin-Gesellschaft ist eine Vereinigung von Freunden des Werkes Friedrich Hölderlins, die Liebhaber, Forscher und Künstler zusammenführt. Sie hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Interesse und das Verständnis für das Werk Hölderlins zu wecken, es zu vertiefen und die Erforschung und Darstellung seines Werkes, seines Lebens und seiner Welt zu fördern.

Eine weitere Aufgabe der Gesellschaft ist die Pflege der Hölderlin-Gedenkstätten. Die Gesellschaft fördert die Hölderlinforschung durch eigene Publikationen und durch das Hölderlin-Jahrbuch, das neueste Ergebnisse der Forschung vermittelt und über die Arbeit der Gesellschaft berichtet. Sie fördert wissenschaftliche Ausgaben von Hölderlins Werk. Mit dem Hölderlin-Archiv in Stuttgart arbeitet sie eng zusammen. Sie pflegt Kontakt mit anderen literarischen Vereinigungen.

Sie veranstaltet Vorträge, Lesungen, Rezitationen, Diskussionen, Ausstellungen und Schülerseminare und bietet alle zwei Jahre in mehrtägigen Jahresversammlungen – alternierend in Tübingen und an anderen Orten – ein öffentliches Forum des Austausches zwischen Publikum und Fachleuten, Studenten, Schülern, Forschern, Publizisten und Künstlern. Ihr Sitz ist der Hölderlinturm in Tübingen.

Die Gesellschaft wird geleitet von einem von den Mitgliedern gewählten Vorstand; Präsidentin ist seit Mai 2010 Prof. Dr. Sabine Doering, Vizepräsident Prof. Dr. Michael Franz. Die Tätigkeiten des Vorstands werden unterstützt von einem Beirat. Ihm gehören Vertreter von Behörden und Institutionen, Künstler, Publizisten und Wissenschaftler an, die sich um das Werk Hölderlins verdient gemacht haben.

Jeder kann Mitglied der Gesellschaft werden. Wer Mitglied werden möchte, wird gebeten, sich anzumelden bei der Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, Hölderlinturm, Bursagasse 6, 72070 Tübingen, Deutschland, Tel. +49 (0)7071-22040, Fax +49 (0)7071-22948, E-Mail [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de).

Der Jahresbeitrag beträgt 50 Euro, für Schüler und Studenten 20 Euro, für Institutionen 70 Euro. Die Mitglieder erhalten das Hölderlin-Jahrbuch unentgeltlich. (Mitglieder, die kein Jahrbuch wünschen, erhalten eine Ermäßigung von 10 Euro auf den Jahresbeitrag.) Gleichfalls unentgeltlich ist für die Mitglieder der Besuch des Hölderlinturms in Tübingen. Sie haben außerdem ermäßigten Zugang zu den Veranstaltungen der Gesellschaft und erhalten einen Preisnachlass bei den Publikationen, die über die Gesellschaft bezogen werden können (u.a. Stuttgarter Ausgabe, Frankfurter Ausgabe, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Hölderlin-Bibliographie).

Auf Ihre Mitgliedschaft freuen wir uns!

*Vorstand der Hölderlin-Gesellschaft**Präsidentin*

Prof. Dr. Sabine Doering, Oldenburg

*Stellvertretender Präsident*

Prof. Dr. Michael Franz, Tübingen

*Mitglieder des Vorstands*

Prof. Dr. Priscilla A. Hayden-Roy, Lincoln, Nebraska / USA

Prof. Dr. Johann Kreuzer, Oldenburg

Prof. Dr. Luigi Reitani, Udine / Italien

Prof. Dr. Jörg Robert, Tübingen

Klaus-Peter Waldenberger, Lauffen a.N.

*Beirat der Hölderlin-Gesellschaft*

Oberbürgermeister der Universitätsstadt Tübingen

Rektor der Universität Tübingen

Direktor der Universitätsbibliothek Tübingen

Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart

Klaus Bruckinger, Mössingen

Prof. Dr. Dieter Burdorf, Leipzig

Marco Castellari, Milano / Italien

Marianne Delagardelle, Diekirch / Luxemburg

Prof. Dr. Barbara Dölemeyer, Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Volker Henning Drecoll, Tübingen

Prof. Dr. Anacleto Ferrer Mas, Valencia / Spanien

Klaus Furthmüller, Bamberg

Prof. Dr. Alexander Honold, Basel / Schweiz

Prof. Dr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris / Frankreich

Prof. Dr. Gunter Martens, Zell a.H.

Prof. Dr. Renate Overbeck, Tübingen

Prof. Dr. Elena Polledri, Udine / Italien

Dr. Boris Previšić, Basel / Schweiz

Dr. Norina Procopan, Konstanz

Prof. Dr. Roland Reuß, Heidelberg

Prof. Dr. Martin Vöhler, Berlin

Sebastian Wilde, Göttingen

*Ehrungen**Ehrenpräsident*

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Gießen

*Ehrenmitglieder*

Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Genève / Schweiz

Prof. Dr. Ulrich Gaier, Konstanz

*Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft*

Hölderlinturm

Bursagasse 6

72070 Tübingen

Deutschland

Tel.: +49 (0) 7071-22040

Fax: +49 (0) 7071-22948

Internet: [www.hoelderlin-gesellschaft.de](http://www.hoelderlin-gesellschaft.de)

E-Mail: [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

*Geschäftsführung*

Eva Ehrenfeld

*Museumsleitung (interimistisch)*

Helge Noack

*Konten der Hölderlin-Gesellschaft*

Kreissparkasse Tübingen 804 804, BLZ 641 500 20

IBAN: DE19 6415 0020 0000 8048 04, BIC: SOLADES 1 TUB

Postbank Stuttgart 397 70 708, BLZ 600 100 70

IBAN: DE33 6001 0070 0039 7707 08, BIC: PBNKDEFF

Spenden an die Hölderlin-Gesellschaft und Jahresbeiträge sind steuerlich abzugsfähig.

*Redaktion des Hölderlin-Jahrbuchs und Internetseite*

Das Hölderlin-Jahrbuch veröffentlicht nicht nur die Vorträge und Berichte von den Tagungen der Gesellschaft. Erwünscht sind vielmehr auch substantielle Forschungsbeiträge zu Fragestellungen, die in den thematisch gebundenen Tagungen nicht zur Sprache gekommen sind.

Neue Beiträge zur Hölderlin-Forschung sind willkommen. Die Herausgeber des Hölderlin-Jahrbuchs, Sabine Doering, Michael Franz und Martin Vöhler, entscheiden über die Veröffentlichung. Beiträge, die bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden, können nicht ins Hölderlin-Jahrbuch aufgenommen werden. Das Jahrbuch erscheint zweijährlich. Redaktionsschluss für Band 41, 2018-2019, ist der 31. Dezember 2018.

Herausgeber und Redaktion bitten, folgende Hinweise zu beachten. Senden Sie Ihren Beitrag per E-Mail oder CD an:

Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, z. Hd. Eva Ehrenfeld  
Postfach 210233, 72025 Tübingen / Deutschland  
E-Mail [info@hoelderlin-gesellschaft.de](mailto:info@hoelderlin-gesellschaft.de)

oder an die Herausgeber:

Prof. Dr. Sabine Doering, [sabine.doering@uni-oldenburg.de](mailto:sabine.doering@uni-oldenburg.de)

Prof. Dr. Michael Franz, [DrMFranz@t-online.de](mailto:DrMFranz@t-online.de)

Prof. Dr. Martin Vöhler, [mvoehler@lit.auth.gr](mailto:mvoehler@lit.auth.gr) oder [martin.voehler@fu-berlin.de](mailto:martin.voehler@fu-berlin.de)

Zitiert wird nach den vier Hölderlin-Ausgaben:

Große Stuttgarter Ausgabe = StA

Frankfurter Hölderlin-Ausgabe = FHA

Deutsche Klassiker-Ausgabe (hrsg. von Jochen Schmidt) = KA

Münchener Ausgabe (hrsg. von Michael Knaupp) = MA

Im Internet stehen unter [www.hoelderlin-gesellschaft.de](http://www.hoelderlin-gesellschaft.de) die redaktionellen Richtlinien zur Textfassung Ihres Beitrags zur Verfügung. Sie können auch auf dem Postweg von der Geschäftsstelle angefordert werden.

Die Rubrik ‚Abstracts‘, die früher im Hölderlin-Jahrbuch die ‚Hölderlin-Forschung außer Hause‘ versammelte, wird seit Band 34 nicht mehr im Hölderlin-Jahrbuch abgedruckt. Wir führen sie im Internet auf der Homepage der Hölderlin-Gesellschaft fort, auch die Beiträge des Hölderlin-Jahrbuchs können angezeigt werden.

*Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs und der Herausgeber*

Prof. Dr. Frieder von Ammon, Universität Leipzig, Institut für Germanistik, Beethovenstr. 15, 04107 Leipzig; frieder.von\_ammon@uni-leipzig.de

Yuzhong Chen, Lusstr. 15, 72074 Pfrondorf; yuchung.chan@hotmail.com

Dr. Felix Christen, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, Schweiz; felix.christen@ds.uzh.ch

DDr. Jakob Helmut Deibl, Universität Wien, Katholisch-Theologische Fakultät, Theologische Grundlagenforschung (Fundamentaltheologie), Schenkenstraße 8-10, 1010 Wien, Österreich; helmut.jakob.deibl@univie.ac.at

Prof. Dr. Barbara Dölemeyer, Am Seeberg 7a, 61352 Bad Homburg v. d. Höhe; bd@zeitstrahltaunus.de

Prof. Dr. Sabine Doering, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, FK III, Institut für Germanistik, 26111 Oldenburg; sabine.doering@uni-oldenburg.de

Dr. Anacleto Ferrer, Calle 238, n° 64-C, 46182 La Cañada-Paterna, Spanien, Universitat de València; anacleto.ferrer@uv.es

Prof. Dr. Michael Franz, Leopoldstraße 85, 66578 Schiffweiler; DrMFranz@t-online.de

Prof. Dr. Wolfram Groddeck, Rührbergerstrasse 23, 4058 Basel, Schweiz; wolfram.groddeck@ds.uzh.ch

Oliver Grütter, Mitarbeiter NCCR Mediality, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, Schweiz; oliver.gruetter@ds.uzh.ch

Prof. Dr. Bernadette Malinowski, Technische Universität Chemnitz, Philosophische Fakultät, Professur Neuere Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft, Thüringer Weg 11, 09107 Chemnitz; bernadette.malinowski@phil.tu-chemnitz.de

Prof. Dr. Gunter Martens, Josef-Anton-Burger-Weg 11, 77736 Zell am Harmersbach; g-post-martens@t-online.de

Prof. Dr. Albert Meier, Bäckerengang 10, 24103 Kiel; ameier@litwiss-ndl.uni-kiel.de

Florian Neuner, Bei der Ochsenweide 15, 72076 Tübingen; Florian.Neuner@uni-tuebingen.de

Prof. Dr. Elena Polledri, DILL – Dipartimento di Lingue e Letterature, Comuni-

cazione, Formazione e Società, Università degli Studi di Udine, Via Mantica, 3, 33100 Udine, Italien; Elena.Polledri@uniud.it

Prof. Dr. Roland Reuß, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg; roland.reuss@urz.uni-heidelberg.de

Prof. Dr. Jörg Robert, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, 72074 Tübingen; joerg.robert@uni-tuebingen.de

Dr. Erik Schilling, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München; erik.schilling@lmu.de

Timo Stahlkopf, M.A., Eberhard Karls Universität Tübingen, DFG-Graduiertenkolleg 1662 ‚Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800-1800)‘, Liebermeisterstraße 12, 72076 Tübingen; timo.stahlkopf@uni-tuebingen.de

Prof. Dr. Pirmin Stekeler-Weithofer, Universität Leipzig, Institut für Philosophie, Beethovenstraße 15, 04107 Leipzig; stekeler@uni-leipzig.de

Moritz Strohschneider, M.A., Eberhard Karls Universität Tübingen, DFG-Graduiertenkolleg 1662 ‚Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800-1800)‘, Liebermeisterstraße 12, 72076 Tübingen; Moritz.Strohschneider@gmail.com

Marta Vero, Piazza delle Vettovaglie 29, 56126 Pisa (PI), Italien; marta.vero90@gmail.com

Prof. Gjert Vestrheim, Universitetet i Bergen, pb. 7805, 5020 Bergen, Norwegen; gjert.vestrheim@uib.no

Prof. Dr. Titular M. Loreto Vilar, Sección de Estudios Germánicos, Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007 Barcelona, Spanien; mlvilar@ub.edu

Prof. Dr. Martin Vöhler, Aristotle University of Thessaloniki, School of Philology, Department of Classics, GR-54124 Thessaloniki; mvohler@lit.auth.gr oder Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin; martin.voehler@fu-berlin.de

Dr. Gerald Wildgruber, Technische Universität Berlin, Institut für Philosophie, Literatur-, Wissenschafts- und Technikgeschichte, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin; wildgruber@tu-berlin.de

## Anhang: Farbtafeln

Zu: Michael Franz, „poëtische Ansicht der Geschichte“. Eine Einführung in das Homburger Folioheft (S. 9-37)

- Das Herzogtum Schwaben. Aus: Baden-Württemberg. Eine Heimat- und Landeskunde, Stuttgart 1988, 292. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Urhebers Prof. Dr. Helmut Maurer.

Zu: Gunter Martens, Die Seiten 90-92 des Homburger Folioheftes. Bericht über die Gruppenarbeit (S. 142-149)

- Lesehinweise für die Umschrift von HF 91
- Ausschnitt aus der Umschrift von HF 91
- Erläuterungen zur Umschrift von HF 91





0 10 25 50 km  
 Grenze des heutigen Landes Baden-Württemberg

## Lesehinweise für die Umschrift von HF 91

Unsichere Lesungen sind durch hochgestellte kursive Fragezeichen gekennzeichnet, z. B.: <sup>?</sup>Der Erd<sup>?</sup>.

Für nicht entzifferte Textteile stehen umgekehrte Fragezeichen, z. B.: Wohl ist *emir* .

Überschriebene Textteile werden durch Streichung, den als gestrichen gekennzeichneten Text überlagernder Text wird kursiv dargestellt, z. B.: De~~ar~~ .

Einführungslinien des Autors werden durch das Zeichen / angezeigt .

Gestrichene Interpunktionen werden durch waagerechten Strich über der Interpunktion gekennzeichnet, z. B.: ~~suchen~~ .

Die Buchstaben a, b, c, d hinter Zeilenangaben kennzeichnen Felder auf dem Handschriftenblatte in folgender Weise: „a“: links oben; „b“: links unten; „c“: rechts oben; „d“: rechts unten .

Unterschiedliche Schreibsichten werden durch folgende Farben gekennzeichnet:

- (1) schwarz: Grundschrift
- (2) grau: frühe Schicht, nicht genauer einzuordnen
- (3) blau: spätere Bearbeitung
- (4) grün: späte Bearbeitung
- (5) violett: spätere Bearbeitung, nicht genauer einzuordnen
- (6) rot: letzte Bearbeitung .

Die Nymphe<sup>?</sup>?

Mnemosyne.

aber es haben

5

Ein Zeichen sind wir, deutungslos  
Zu singen  
Schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.  
Weñ nemlich ein Streit ist über Menschen  
Blumen auch Wasser und fühlen

10

Deñ  
Am Himel,, und gewaltigen Weñ nemlich Schritt  
Ob nah ist der Gott. Schön ist

15

Es hoch über Menschen  
Gestirne geh<sup>en</sup>, blind ist die Treue dañ, weñ aber sich  
Der Brauttag, bange sind wir aber Ein Streit ist an dem  
Zur Erde neiget der Beste, eigen wird dañ Himel und  
Der Ehre wegen. Deñ Furchtbar gehet  
Die Monde redet  
L<sup>?</sup>ebendiges, we~~o~~ gehen gewaltig  
zürnet

20

deñ wo eines kehret zu sich  
Es ungestalt, weñ Eines uns so erkranktet  
Selber Das Meer auch,  
Den Weg sich suchen. und es findet eine Heimath das Me  
Zu gierig genommen.. Zweifellos und die Ströme  
Den P müssen  
haben

25

Der Geist. Einer  
Ist aber der Höchste. Denr kañ täglich  
Kañ täglich  
Es ändern. Kaum bedarf er

30

Gesez, wie nemlich es  
und die Schrift tönt Ehes möchten aber  
Bei Menschen bleiben soll. um Viel Mäner möchten da  
Und es tönet das Blatt.

35

Viel Mäner Deñ Eichbäume wehn dañ neben  
Seyn , wahrer Sache. Nicht vermögen  
Den Birnen.

40

Die Himlischen alles. Nemlich es reichen  
Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich , das Echo  
Mit diesen. Lang ist die Zeit  
Die Zeit, es ereignet sich aber  
Das Wahre.

Wohl ist emir die Gesta<sup>?</sup>lt<sup>?</sup>  
Der Erd<sup>?</sup>

45

- Wie aber liebes? Soñenschein
- Am Boden sehen wir und trokenen Staub  
heimatlich die/
- Und tief mit / Schatten dieer Wälder und es blühet
- An Dächern der Rauch, [...]



Gunter Martens

Erläuterungen zur Umschrift von HF 91<sup>1</sup>

*Schichtungen der Beschriftung:*<sup>2</sup>

Die Grundschrift (schwarz) in beiden Stropfen auf dem Blatt wird, den Vorentwurf auf der Handschrift Homburg H 339 aufnehmend, zügig niedergeschrieben, allerdings Lücken am Gedichtbeginn und zwischen den Zeilen 5 bis 12 frei lassend. Die Setzung eines Punktes nach der Überschrift „Die Nymphe“ ist nicht eindeutig zu entscheiden. Ebenso bleibt offen, ob der in der letzten Überarbeitung (rot) eingesetzte Titel „Mnemosyne“ die ursprüngliche Überschrift ersetzen soll oder einen Doppeltitel *Die Nymphe / Mnemosyne* intendiert. Die Bearbeitung (blau) der ersten Strophe erfolgt nachträglich in flüchtigem Duktus vornehmlich am rechten Rand, sie bricht zunächst mit Setzung der Worte „Den P“ (Zeile 24) ab; zur Abgrenzung vom zuvor niedergeschriebenen Text setzt der Dichter eine Folge von sieben senkrechten Strichen. Einzelne Änderungsansätze in den Zeilen 27, 30, 34 f. und 39 gehören möglicherweise derselben Arbeitsphase an; sichere graphische Indizien für eine solche Zuordnung finden sich allerdings nicht. Das gilt ebenso für die Randnotiz „Wohl ist mir ...“ in Zeile 42 f. Sie könnte eventuell mit der Niederschrift der neuen Strophe auf Blatt HF 90 zusammenhängen. In der rot gedruckten letzten Überarbeitungsphase erfolgt der in Zeile 25 abbrechende Versuch, den Gedichtanfang neu zu fassen.

In der Überarbeitung der zweiten Strophe auf Blatt HF 91 nimmt der Dichter in einer ersten Überarbeitung zunächst die Markierung der Verse der Grundschrift durch die bereits auf HF 90 erscheinenden Markierungs- oder Zählpunkte auf.<sup>3</sup> Verschiedene Ansätze zur Überarbeitung der Grundschrift gehören sodann unterschiedlichen Arbeitsphasen (blau, grün und rot) an, die – mit Ausnahme der im gleichen Duktus wie Zei-

<sup>1</sup> Siehe die unpaginierte S. 331.

<sup>2</sup> In der Bestimmung der einzelnen Arbeitsphasen in der ersten Strophe folgen wir weitgehend der Vorarbeit Hans Gerhard Steiners, die er in seinem – bislang leider nicht veröffentlichten – Aufsatz *Mnemosyne: Die Anfangsstrophe. Vorstudie zur Edition des Gedichts* ausgeführt hat. Wir danken Hans Gerhard Steiner, dass er die Ergebnisse seiner Arbeit für die neue Transkription des Homburger Foliohefts zur Verfügung gestellt hat.

<sup>3</sup> Vgl. FHA 7, 381.

le 15 ff. niedergeschriebenen Randnotizen „genommen / [...] / verwundet“ in Zeilen 64 und 66<sup>4</sup> – nicht mit letzter Sicherheit denselben Phasen der ersten Strophe zugeordnet werden können.

*Einordnung der ersten Strophe in den Gedichtkomplex ‚Die Nymphe / Mnemosyne‘:*

Die ersten Verse der Niederschrift auf HF 91 – unterhalb der beiden Überschriftenzeilen – stehen genau auf der Höhe der ersten Zeilen des Entwurfs der neugefassten Strophe in der rechten Spalte der gegenüberliegenden Seite HF 90.<sup>5</sup> Diese Position lässt vermuten, dass der nachträglich entworfene und im unteren Teil der rechten Spalte von HF 90 noch einmal weitgehend reinschriftlich wiederholte Text an den Anfang des Gedichtes gehören sollte. Ob sie jedoch die erste Strophe auf HF 91 ersetzen sollte, ist weder durch die Stellung noch durch die Markierungs- oder Zählpunkte nachzuweisen. Ebenso gut kann die These vertreten werden, dass der Anfang auf HF 91 – „Ein Zeichen sind wir [...]“ – zunächst unvollendet liegen geblieben ist und in einem vorgesehenen weiteren Arbeitsgang, der dann an dieser Stelle nicht ausgeführt wurde, vervollständigt werden sollte. Möglich ist auch eine vollständige Fassung des Gedichtkomplexes in einer nicht überlieferten gesonderten Handschrift.

*Lesungsschwierigkeiten:*

Zeile 18: Der Anfangsbuchstabe von „Lebendiges“ ist nur andeutungsweise ausgeführt.

Zeile 21/22: Die (nur unsicher lesbaren) Worte „Den Weg“ sind in das Wort „Selber“ eingeschrieben; möglicherweise gehören sie auch der späteren (rot gedruckten) letzten Arbeitsphase an.

Zeile 38: Unter „Abgrund. Also wendet es“ eine Markierung durch Schrägstriche unter den Wörtern.

Zeile 43: In der Handschrift kaum lesbar.

Zeile 46/47: Möglicherweise ist das über der Zeile 47 notierte „heimatlich die“ als Ersatz für die Worte „tief mit“ zu deuten.

<sup>4</sup> Der untere Teil des Blattes HF 91 konnte im vorliegenden Band nicht wiedergegeben werden; die Zeilenangabe erfolgt daher nach FHA 7, 382.

<sup>5</sup> Vgl. das Faksimile der beiden Seiten HF 90/91 in FHA Suppl. III.