



Gijs Wallis de Vries

## Pracht is tragisch

Piranesi's 'magnificenza' en het tragische van Hölderlin: problematiseringen van het klassieke ideaal

### *Inleiding*

De crisis van de moderne architectuur is de crisis van een ideaal. Architectuur, deze oude kunst, aarzelt tussen het uitvoeren van de revolutionaire vijf punten van Le Corbusier, het bestendigen van de Nieuwe Zakelijkheid – beide korte metten makend met de geschiedenis – en de poging zonder vooroordelen een rijk, zwaar beladen verleden te aanvaarden. Komt de crisis van buiten of van binnen? Is de crisis te overwinnen door meer autonomie of door meer openheid? De aarzeling betreft het handwerk van de architectuur, de zin van haar poiësis. In de rust van een universiteit is het goed om hiernaar te vragen. Het is moeilijk te weten hoe ver architectuur reikt.

Ik zou de volgende drie vragen willen stellen. Wat heet klassiek? Wat is poiësis? Wat is het belang van de vergelijking tussen Piranesi en Hölderlin? Alvorens deze vragen kort te beantwoorden en vervolgens te verwijlen bij Piranesi's *Campo Marzio* en Hölderlins tragische hymnen, zou ik iets willen zeggen wat deze drie vragen voorlopig tracht te omlijnen. Want ik meen dat mijn beide protagonisten het classicisme ver achter zich laten teneinde een parallelle poiësis te scheppen waarvan de lijnen elkaar snijden in het oneindige, waarvandaan nog onvermoede dingen op ons toekomen.

### *Wat heet klassiek?*

Deze vraag kan hier slechts worden benaderd. Ik wil ten minste de richting waarin een antwoord gezocht kan worden aanduiden. Drie negatieve onderscheidingen zullen een eerste oriëntatie bieden. Klassiek is niet barok, klassiek is niet romantisch en klassiek is niet modern. De eerste twee distincties zijn het duidelijkst, zeker voor de historische periode van mijn protagonisten.

Klassieke kunst veroordeelt de overdaad, de irrationaliteit en het schijngehalte van barokke kunst. Zij veracht ook de romantische vertoning van gevoelens en subjectiviteit. Ofschoon moderne kunst, die objectiviteit verkiest, soms klassieke trekken krijgt, tekent ze verzet aan tegen iedere heersende regel en smaak.

Wat is klassiek in positieve zin? Klassieke kunst wordt, vooral als men er de Franse encyclopedie op naslaat, gekarakteriseerd door luciditeit, evenwicht en goede smaak. Deze karakteristiek betreft de volgende aspecten: de kunstenaar, de kunstgeschiedenis en het kunstwerk zelf. Het kunstwerk moet lucide zijn, niet duister, noch apocalyptisch, noch efemeer (doch de grootste helderheid is tegelijk een subliem mysterie); de kunstgeschiedenis moet evenwichtig zijn, noch te persoonlijk, noch te fragmentarisch (ofschoon grote persoonlijke toewijding en aandacht vereist zijn); en de kunstenaar moet vreugde schenken, de volmaakte harmonie van een voltooid werk presenterend aan het publiek (dat helaas zelden is begiftigd met de goede smaak om dit op prijs te stellen).

Het klassieke ideaal kan evenwel niet kortweg worden vereenzelvigd met classicisme, want het wil twee problemen in overweging nemen: het probleem van de

regels en het probleem van de navolging. Als beide problemen met goed gevolg worden aangepakt, kan het dubbele gevaar van het classicisme, namelijk stijfheid en slaafsheid, worden vermeden. Voor de lucide geest zijn regels zoiets natuurlijks, en hij hanteert ze zo soepel, dat hij nooit in een stijve uitdrukkingwijze vervalt. Door zijn natuurlijkheid ontdoet hij vanzelf het werk van een al te kunstmatige verschijning. En het is dezelfde nonchalante houding die hij ten aanzien van de ouden aanneemt: juist omdat hij ze bewondert, juist omdat hij ze bestudeert, juist omdat hij zich hun erfenis eigen maakt, acht de klassieke geest zich ontslagen van navolging en besluit hij zijn eigen weg te gaan. *Aemulatio* (wedijver) in plaats van *imitatio* (ofschoon de laatste onderdeel van de eerste kan zijn). In relatie tot de ouden, mag de romantische kunstenaar in aanbidding bezwijmen of kwijnen in nostalgie, maar de klassieke kunstenaar kent zo'n cultus niet. Mikkend op de eeuwigheid, erkent hij de inspanningen van de ouden in dezelfde zin als hij de inspanningen van de jongen stimuleert.

In het geval van mijn twee protagonisten doet zich een uitgesproken verzet tegen het classicisme voor. Tegen het droge, tegen het rigide. In reactie tegen het neoclassicisme toont Piranesi zelfs een genegenheid voor de barok, waarvan hij de vitaliteit verkiest boven het koude rationalisme waarmee de barok toen werd aangevallen. Hölderlin, die de verwerping van de *Aufklärung* door de *Sturm und Drang* meemaakt, reageert op zijn beurt door een steeds strengere analyse te paren aan groeiende passie.

Samenvattend: klassiek laat zich van barok vertoon onderscheiden door evenwicht, van romantische

innigheid door luciditeit en van moderne objectiviteit door voorliefde voor harmonie. Maar het klassieke ideaal onderscheidt zich van het classicisme door een zoektocht naar vrijheid. Zo schijnt klassieke kunst niet beperkt te kunnen worden tot een periode. Eerder laten zich drie perioden aanwijzen. De Griekse en Romeinse oudheid; de renaissance; het neoclassicisme. Het is de derde periode die ons hier vooral aangaat.

*Wat is poiēsis?*

Mijn tweede vraag deel ik vanzelfsprekend met vele sprekers hier en zij profiteert hopelijk van hun echo's, aanvullingen of tegenspraken. Wanneer ik de volgende onderscheidingen aanbreng, reken ik op die bijdrage. Buiten de normatieve poētica die genres classificeert, zal een meer speculatieve soort poiēsis mijn aandacht hebben, één die poogt de genese en bestemming van het kunstwerk te vatten.

Poiēsis is in de eerste plaats niet hetzelfde als technē. Technē verwijst meer naar het ambacht in zijn beperkte zin, zij zorgt ervoor dat een ding ontstaat en blijft bestaan, zij is produktie en organisatie. Daarom is technē onmisbaar voor een kunstwerk. Toch wordt zulke kennis van materie en werktuigen, van verwerking en duurzaamheid bijkomstig geacht door de poiēsis.

In de tweede plaats is poiēsis niet polis. Polis, de stad, omvat het temmen van de macht, het slechten van twisten en het vestigen van recht. Haar motto is het nut van het algemeen. Zonder twijfel is poiēsis er deel van, toch beoogt zij het nutteloze.

Ten derde is poiēsis geen metafysica, zij vraagt niet naar de essentie der dingen en beschouwt iedere

uitspraak over de zin van het zijn met achterdocht en terughoudendheid. Noch in haar omgeving, noch aan deze zijde, noch aan gene zijde van haar verschijning zoekt poiësis de regels. Zij ziet schoonheid in een stofloze, nutteloze en betekenisloze 'toon'. Als schone kunst zingt, dan is de vraag niet waarom, waarover en zelfs niet hoe, maar is de vraag: wat is muziek? Om evenwel de val van het formalisme te vermijden en ook niet terecht te komen in occultisme, heeft poiësis twee problemen op te lossen: dat van de genese en dat van de metafoor – enerzijds de grondtoon en anderzijds de figuur.

Voor onze twee kunstenaars is historisch denken belangrijk, niet als aparte wetenschap maar als deel van het artistieke denken. Het richt zich op de poëtische waarheid in fabels, mythen, beelden en metaforen. Deze dichterlijke, soms vage en schaduwende waarheid staat tegenover de Cartesiaanse, 'heldere en onderscheiden' waarheid. Doch het is in de syntaxis (de wiskunde der kunst), op het niveau van de vorm, dat de vraag van de genese en van de metafoor eerst gesteld, dan beantwoord en tenslotte afgedaan kan worden. Daarover beschikt het autonome kunstwerk.

*Wat is de zin van de parallel Piranesi-Hölderlin?*

Hun werk hier te beschrijven waag ik niet, wel wil ik graag enkele van hun onderscheidende trekken evoceren. Piranesi heeft de wereld hoogst intrigerende, zelfs bizarre etsen nagelaten. De *Carceri* en het *Campo Marzio* zijn het indrukwekkendst. De *Carceri*, visionaire perspectieven van ondergrondse ruimten, hebben wereldroem verworven. Het *Campo Marzio*, waarop ik wat nader zal

ingaan, en dat de fabelachtige reconstructie van de plattegrond van het oude Rome behelst, heeft altijd een meer beperkte, architectonische aantrekkingskracht gehad.

Hölderlin heeft de wereld poëzie en proza van een uiterst gespannen toon nagelaten. Zijn werk wordt thans beschouwd als de ontdekking van onze eeuw, aangezien de ontvangst bij zijn eigen leven bepaald inadequaat geweest moet zijn. Het zijn de tragische hymnen waar ik met u bij zou willen stilstaan, vooral die welke indertijd ongepubliceerd, want onvoltooid zijn gebleven.

Wat is het dat deze twee zo intrigerend maakt? Waaraan is het dat zij appelleren? Wat is het waardoor we gefascineerd zijn? Obsessies? Exaltaties? Illusies? Laat ons de werken benaderen.

Iedere lezing van een kunstwerk trekt cirkels: van de delen naar het geheel, van dat geheel naar een context, van het verleden naar het heden en vandaar naar de toekomst, om tenslotte rond (of binnen) de vraag van het lot en de bestemming te draaien.

Zouden we verlangen de laatste cirkel te bereiken, dan moeten we er eerst een voorlopig idee van bezitten. Brengt dit of dat kunstwerk ons in de waan dat het uiteindelijk iets belangrijks over onze eigen werken en dagen zal zeggen? Geeft het een vermoeden van wat we nog mogen verwachten? Zou het ons beslissende wenken geven? De nooit aflatende, steeds groeiende belangstelling voor de werken van onze protagonisten bevestigt tenminste de verspreidheid van zo'n toegedichte veelzeggendheid.

We zullen moeten beginnen met de eerste cirkel om meer zekerheid te krijgen. Maar ik ben me bewust van

het gevaar slechts in een kring rond te draaien zonder nadering of vordering, cirkelend in een gefascineerde, gefixeerde baan zonder in staat te zijn om op te houden of terug te keren. Daarom stel ik de parallele lezing van twee werken voor.

Maar wat is de rechtvaardiging om precies tussen Piranesi en Hölderlin een parallel te trekken? Ik denk dat het ligt in hun klassieke ideaal, een ideaal waarvan ze zo scherp waren doordrongen dat ze het slechts konden verwerkelijken door het te verraden.

### *Piranesi en Magnificenza*

Gianbattista Piranesi, die van 1720 tot 1778 leefde, heeft zich, ofschoon grotendeels in Rome verblijvend, altijd 'Venetiaans architect' genoemd. Die titel is vooral tegenstrijdig omdat hij bijna niets bouwde. Hij koesterde een grote bewondering voor de grandeur van het oude Rome, waarvan hij de ruïnes bestudeerde, opmat, documenteerde en reconstrueerde in etsen van zowel architectonische als schilder Kunstige kwaliteit. De overblijfselen van monumentale aquaducten, riolen, bruggen, triomfbogen, renbanen, theaters, tempels en graven trokken de nieuwsgierigheid van een uitgelezen Europees publiek, en Piranesi's prenten, al of niet in boeken gebundeld, genoten grote bekendheid. Maar Piranesi's manifeste bedoeling om de architectuur te vernieuwen bleef steken in tekeningen, als we een schitterend kerkje op de Aventijn uitzonderen.

Aangezien zijn prenten niet alleen archeologische studies zijn maar ook visionaire plattegronden, is het interessant zijn deelname aan het debat over architectonische beginselen te volgen. Daarin onderscheidde hij



zich als een koppige maar geduldige theoreticus. Wanneer hij, na in 1755 de *Antichità Romane*, vier indrukwekkende boeken met talloze kort becommentarieerde prenten van de oudheden van Rome, te hebben gepubliceerd, in 1762 *Della Magnificenza*, een uitvoerig traktaat over Romeinse architectuur, het licht doet zien, en in een nu eens door humor getinte, dan weer van trots gezwollen stijl betoogt dat zij die dachten dat Romeinse architectuur vulgair en onzuiver was slecht geïnformeerd waren, en dat het van kwade wil getuigde om Griekse architectuur het hoogste aan te slaan, verwijst Piranesi naar de klassieke autoriteit van Vitruvius' trias: *firmitas*, *utilitas* en *venustas*. Het traktaat buigt deze grondregels in een zekere richting. Want terwijl hij herhaaldelijk benadrukt dat *firmitas* (stevigheid en duurzaamheid) evenals *utilitas* (nuttigheid en bruikbaarheid) de essenties vormen van goede architectuur, en hij het derde attribuut, *venustas* (schoonheid en sierlijkheid) reserveert voor de sobere verschijningsvorm van de eerste twee, schijnt hij in zijn illustraties een speelsere omgang met die principes te bepleiten. Onontkoombaar is de grafisch gewekte suggestie van een soort 'landart' in de architectuur van waterwerken en grondwerken, een vrolijke en, ja, extatische geest in de constructie en het programma voor openbare gebouwen, en tenslotte een magische rol voor het ornament. Piranesi stelt de viering voor van de 'res publica' (openbaarheid) en hij doet dat – ieder rationalistisch classicisme het werkelijk lot van Rome in herinnering brengend – op zo'n welsprekende wijze, dat zijn *venustas* minder de sobere interpretatie van de technische en functionele waarheid is dan de sublieme uitdrukking van een poëtische technē en polis. Zijn

venustas moet worden gezien in het licht van de esthetiek van het sublieme, en zijn *magnificenza* kan het best worden gezien als de intensivering van de klassieke trias van Vitruvius: een *firmitas* constructiever dan de rigoristen van de hut konden verzinnen, een *utilitas* politieker dan de rationalisten van het gemak konden bedenken en een *venustas* charismatischer dan de puristen van de orde zich ooit konden voorstellen.

Tegelijk met *Della Magnificenza* (dat in 1764 gevolgd zal worden door de satirische dialoog tussen Didascalo en Protopiro, waarin hij zijn inzichten zelfbewuster uiteenzet), publiceert Piranesi het vijfde deel van zijn *Antichità Romane*, dat het Campo Marzio behandelt. Het bevat een reeds in het vooruitzicht gestelde plattegrond van het oude Rome, maar het laat de beroemde Fora en de heuvels waarop Rome was gesticht buiten beschouwing. Na reconstructies van de Fora, het Kapitoel en de Palatijn in het eerste deel te hebben voorgesteld, concentreert Piranesi zich nu op de Tibervallei en de aangrenzende heuvels ten noorden van het stadscentrum, een zone die pas in de keizertijd was verstedelijkt. Piranesi's Campo Marzio roept een ongelooflijk rijk stedelijk beeld op, nauwelijks begrepen en verworpen door eigenlijk alle archeologen uit zijn tijd (meer in de boeken verdiept dan op de hoogte van opgravingen), en afgedaan als fout, onwaarschijnlijk of onverifieerbaar door moderne archeologen (die zoals bekend methodische opgravingen doen maar geen enkele band met de architectuur als levende kunst meer hebben). Architecten keken naar dit stadsbeeld met nieuwsgierigheid en afschuw: chaos zouden ze vaak zeggen, maar dit oordeel belette hen niet gefascineerd te worden door de puzzel. Dat uitdagende karakter

heeft het voor architecten tot op de dag van vandaag behouden.

Piranesi zelf schrijft in de inleiding dat hij niet veronderstelt dat iemand zijn reconstructie letterlijk zal accepteren, maar dat hij hoopt dat zijn gissing die kritiek zal krijgen die is geworteld in de diepe kennis van de hele Romeinse architectuur, bijvoorbeeld de rijke en complexe plattegrond van de Villa Hadriana, teneinde de scepsis te overstijgen die niet voorbij de positieve kennis van de onbetwistbare waarheid durft te gaan. Piranesi valt de archeologen aan die geen praktisch gevoel voor het bouwen hebben en die onkundig zijn van de topografie (terwijl hij zou hebben kunnen toevoegen dat ze de visuele perceptie ontbeerden die zo eminent aanwezig was in zijn eigen aanpak). Meer dan zijn verbale argument is het zijn visuele 'beredenering' die ons in staat stelt het archeologisch fragment weliswaar te ervaren als iets dat zich, verloren en gebroken, in schaduwen hult om in zeldzame lichtval tot onze verbeelding te spreken, doch ook als het onmiskenbaar getuigenis van reële bouwactiviteiten, als fundamenteel topografisch document en als bron van wonderbaarlijke kennis van het oprichten, stapelen, welven, overspannen en voegen van steen: tragisch spektakel van de menselijke cultuur die besloten had prachtig te wonen.

In het duister van Piranesi's perspectieven, afgewisseld met verhelderende plattegronden, doorsneden en aanzichten, komt de poiësis van de architectuur van de stad aan het licht: enerzijds het oppervlakkige aanzicht, de ondoordringbare frontaliteit van de muur, die de pogingen waartoe het door zijn aard juist uitnodigt afweert (het lezen van de structuur, de bekleding of de

versiering hermetisch blokkerend en het betreden van de doorgangen van deuren en ramen afwerend – functionele interpretaties verhinderend, maar ons voorbereidend zijn poiësis te begrijpen); anderzijds de immateriële doordringing van het perspectief, hetzij exterieur, hetzij interieur, de diepe, afstandelijke blik die iedere poging om een globaal overzicht van de gesuggereerde transparantie te verkrijgen ontwijkt (pas door de afstand te meten, de richtingen te combineren en een plattegrond te tekenen ruilen we tegen de emotionele effecten van aanzicht en doorzicht, het begrip van de stad als kunstwerk).

De grote plattegrond van het Marsveld, die het stelt zonder toelichting of uitleg, betoogt op visuele wijze wat de poiësis van een metropool is. Hij vertoont het feestelijke openbaar nut en een civiele technologie die water en aarde op verbijsterende wijzen aanwendt in een speelse omgang met de situatie. Wie de plattegrond leest vindt geen stadscentrum, en ook geen stadsrand. In plaats van de amorf woekerende periferie van grote steden vinden we overal scherpe figuren en lege tussenruimten waar water en aarde hun gang gaan. En in plaats van het verstopte centrum van grote steden vinden we vele centra met stralende geometrieën. Evenmin vinden we typologische standaards, of maar heel weinig, en zijn oorspronkelijke vondsten verre in de meerderheid. En tenslotte zou ik erop willen wijzen dat er noch regelmatige stratenpatronen noch repeterende verkavelingen zijn. In plaats daarvan scheppen complexe figuren en zelfstandige rechten een discontinu ritme, terwijl de enige doorlopende systemen de infrastructuur van de

fameuze riolen en de suprastructuur van de even fameuze aquaducten zijn. Men kan slenteren van zuilengang tot zuilengang. Men kan in het perspectief van een centrum doordringen, of in een atrium verwijlen. Er is geen onderscheid tussen gebouwen en tuinen, tussen straten en parken. Het geheel is een prachtig landschap gevormd door een open geheel van gangen, zalen, hallen, tuinen, avenuen, zigzaggende tussenruimten, steile hellingen en de kronkelende rivier, waar de poiësis aanvangt, door een aura omringd.

*Hölderlin en de tragische hymne*

Hölderlin, die leefde van 1770 tot 1843, is altijd in de schaduw gebleven van Goethe en Schiller. In die schaduw lijkt hij nu te verschijnen als een singulier dichter, die de dichtkunst in een ander licht bracht. Nadat hij eerst lyrische verzen dichtte op de wijze van Schiller, vervolgens een dialectisch idealisme ontwikkelde in de vriendschap met Hegel en Schelling, gaf hij tussen 1790 en de eerste jaren na 1800, toen zijn geestesziekte begon te schemeren, gestalte aan werk met een elegische toon en onsentimentele scherpte. Zijn werk omvat een briefroman, een onvoltooid treurspel, essays, vertalingen en een reeks oden, elegieën en hymnen, waarvan de heroïsche grondtoon en de idealistische boventonen geleidelijk wijken voor een ongelooflijke confrontatie van naïeve beelden en tragische afgronden.

Vertrekkend van Schiller, wiens poëtische theorie gegrond was in Kants esthetica, ontwikkelde Hölderlin een theorie van de dichterlijke geest die klassiek genoemd mag worden wegens de sterke band met de ouden (met name de Grieken) en het fundamentele

probleem van de regel. In poëtologische essays (voor het merendeel postuum gepubliceerd) probeert hij een harmonisch systeem van onverenigbaren te formuleren. Terwijl de poëtica van Schiller nog geworteld was in de traditie van de genres (lyriek, epos en tragedie) en ook geen onderscheid maakte tussen de produktie en de receptie van kunst, gaat het Hölderlin van meet af aan om de aanvang en het feit van de kunst, zijn handwerk, of, zoals hij zegt *Geschick* (een woord waarin ook 'lot' weerklinkt). Schiller had in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* een onderscheid gemaakt tussen 'naiv', dat wil zeggen één met de aanwezige natuur, en 'sentimentalisch' dat wil zeggen terugverlangend naar de verloren natuur. Voorts had hij binnen de laatste, gecultiveerde uitdrukkingwijze drie genres onderscheiden: satire, idylle en elegie. De satire behandelt het conflict, de idylle de eenheid, terwijl de elegie de wisselende gezichtspunten van ideaal en werkelijkheid behandelt. Nostalgie had Schiller ferm verworpen, hij geloofde in vooruitgang: haak niet naar Arcadië's natuur, maar streef voorwaarts naar het Elysium van het verlichte bewustzijn! Het is een veel complexere wijze van eenheid en verschil die Hölderlin uitwerkt.

Hölderlin onderscheidt 'tonen' eerder dan genres, dialectisch de laatste met de eerste analyserend. De 'naïeve', de 'heroïsche' en de 'ideële' tonen zijn respectievelijk de toon van gevoel en ervaring, de toon van inspanning en handeling, en de toon van intellectuele beschouwing. De eerste is direct en innig, de tweede strijdlustig en opstandig, de derde reflexief en synthetisch. Toch is kunst meer dan een kwestie van toon. Hoe voor de weerklank van de toon plaats wordt ingeruimd

beslist of een werk kunst is of niet. Een epos van Homerus bijvoorbeeld mag heroïsch zijn van grondtoon, het is naïef in zijn 'kunstkarakter', dat wil zeggen in de gewrochte verschijning van natuurlijke en heldere beelden. Een lyrisch werk, bijvoorbeeld van Pindarus, mag naïef zijn van grondtoon, van vorm is het 'ideëel', het exposé van een intellectuele beschouwing. En een tragedie, van Sophokles bijvoorbeeld, mag een 'ideële' grondtoon hebben, namelijk een idee van het lot, maar heeft een dramatische, heroïsche vorm. Kunst moet dus omgaan met de onverenigbaarheid van de grondtoon, die Hölderlin ook de eigen geest ervan noemt, en de vorm, ofwel zijn oneigen, vreemde, geleende articulatie. De geleende wijze van articulatie, de vorm als norm, is, zoals ik heb aangestipt, de paradox van klassieke kunst. Zij wil vrijheid, geen gemanierdheid, en tegelijk traditie, geen twist.

Zijn vriend Böhlendorff schrijvend, bediscussieert Hölderlin het probleem om geërfde maar oneigen vormen te verenigen met eigen maar ongevormde intenties. Het is niet een gemakkelijk op te lossen en af te handelen probleem. Het moet serieus bestudeerd en volledig worden uitgewerkt. Niet simpelweg, niet in 'Sturm und Drang' omhelst hij het 'eigene' om het 'oneigene' te verwerpen, evenmin acht hij het gepast om, zoals het neoclassicisme het wilde, de oude voorbeelden na te volgen (in feite ging zijn studie van de ouden zo ver dat hij hen 'verbeterde', terwijl hij tegelijk zijn eigen taal naar het oud-Grieks vervormde). Hij lanceert de volgende, tweeledige geschiedfilosofische these. Het eigene van de Grieken was heilige pathos; hun was noch het kalme maatgevoel, noch het natuurlijke beeld, noch

de helderheid die we nu klassiek noemen eigen; in feite waren dat vormen die ze moesten veroveren om hun vurige karakter te beheersen (en toen die beheersing eenmaal een feit was ging hun kunst ten onder). De Duitsers daarentegen bezitten een aangeboren nuchterheid; grote passies worden niet van nature in hun evenwichtig gemoed losgewoeld, maar om kunst te maken neigen ze ertoe gevoelens te verhitten zodat ze, vaste grond verliezend, sentimenteel worden. Derhalve moeten kunstenaars leren voorkomen dat hun 'nationale' kwaliteiten kwijnen of kleingeestig worden, maar ze moeten die laten groeien, ze bewust onder ogen komen en ze meten met 'vreemde' standaards. Aan de andere kant moeten ze leren te vermijden om vreemde vormen hetzij te exalteren hetzij te veel te respecteren. Het is alleen het proces van de dichterlijke geest dat de kunstenaars de innerlijke spanning zal leren die de ware klassieke karakteriseert, formele regels aan vitaal temperament relaterend.

Wat Hölderlin voorbij een compositorische berekening en voorbij de politieke lading belangrijk vindt is een poëtische weg, een 'dichterische Verfahrungsweise' gekenmerkt door een 'exzentrische Bahn', die bestemd is om de logische dialectiek van tegengelden (these, antithese, synthese) te veranderen in de tonale ontmoeting van (on)verenigbaren.

Geschreven na 1800 getuigt de ongedateerde, onvoltooide hymne *Wenn aber die Himmlischen* naar mijn mening van een poësis die op een intellectuele grond (zoals in de tragedie) een naïeve vorm (zoals in het epos) schrijft. Ik geloof dat de tweede tonaliteit, de naïeve wijze, het beste de *Architektonik des Himmels* ontsluit die



Hölderlin noemt in een brief uit die tijd. En ik geloof dat het op dezelfde naïeve wijze is, dat mythologische beelden verschijnen, waarmee hij zijn 'poetische Ansicht der Geschichte' verduidelijkt, de dichterlijke geschiedsopvatting die hij in dezelfde brief omschrijft als 'fabel'. In deze hymne is ook een intellectuele grondtoon te beluisteren, die de tragische conceptie van lot en bestemming uitdrukt. Wellicht beseft Hölderlin dat hij als dichter bewegend langs zijn excentrische baan, de waarheid niet kan spreken door het ontvloten paradijs van de nabije natuur en de aanwezige God te betreuren, niet zonder iets anders te ontmoeten, iets nieuws, tegengekomen in de lucht, gebouwd op aarde. Deze poëtische waarheid moet worden geschreven in een poësis van even architectonische als fabelachtige signatuur. Het beste is nu maar de hymne zelf aan het woord te laten.

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

*Damals im Zorne, hätt ihn nicht  
Das Weise gewarnet.  
Jetzt aber blüht es  
Am armen Ort.  
Und wunderbar gross will  
Es stehen.  
Gebirg hänget See,  
Warme Tiefe es kühlen aber die Lüfte  
Inseln und Halbinseln,  
Grotten zu beten,*

*Ein glänzender Schild  
Und schnell, wie Rosen,*

*oder es schafft*

*Auch andere Art,  
Es sprosset aber*

*viel üppig neidiges  
Unkraut, das blendet, schneller schießet  
Es auf, das ungelenke, denn es scherzet  
Der Schöpferische, sie aber  
Verstehen es nicht. Zu zornig greift  
Es und wächst. Und dem Brande gleich,  
Der Häuser verzehret, schlägt  
Empor, achtlos, und schonet  
Den Raum nicht, und die Pfade bedeckt,  
Weitgärend, ein dampfend Gewölk  
die unbeholfene Wildnis.  
So will es göttlich scheinen. Aber  
Furchtbar ungastlich windet  
Sich durch den Garten die Irre,*

Die augenlose, da den Ausgang  
Mit reinen Händen kaum  
Erfindet ein Mensch. Der gebet, gesandt,  
Und suchet, dem Tier gleich, das  
Notwendige. Zwar mit Armen,  
Der Ahnung voll, mag einer treffen  
Das Ziel. Wo nämlich  
Die Himmlischen eines Zaunes oder Merkmals,  
Das ihren Weg  
Anzeige, oder eines Bades  
Bedürfen, reget es wie Feuer  
In der Brust der Männer sich.

Noch aber hat andre  
Bei sich der Vater.  
Denn über den Alpen,  
Weil an den Adler  
Sich halten müssen, damit sie nicht  
Mit eigenem Sinne zornig deuten,  
Die Dichter, wohnen über dem Fluge  
Des Vogels, um den Thron  
Des Gottes der Freude  
Und decken den Abgrund  
Ihm zu, die gelbem Feuer gleich, in reissender Zeit,  
Sind über Stirnen der Männer;  
Die Prophetischen, denen möchten  
Es neiden, weil die Furcht  
Sie lieben, Schatten der Hölle,

Sie aber trieb,  
Ein rein Schicksal  
Eröffnend von

*Der Erde heiligen Tischen  
Der Reiniger Herkules,  
Der bleibt immer lauter, jetzt noch,  
Mit dem Herrscher, und othembringend steigen  
Die Dioskuren ab und auf,  
An unzugänglichen Treppen, wenn von himmlischer Burg  
Die Berge fernbinziehen  
Bei Nacht, und hin  
Die Zeiten  
Pythagoras*

*Im Gedächtnis aber leber Philoktetes,*

*Die helfen dem Vater:  
Denn ruhen mögen sie. Wenn aber  
Sie reizet unnütz Treiben  
Der Erd und es nehmen  
Den Himmlischen  
die Sinne, brennend kommen  
Sie dann,*

*Die othemlosen —*

*Denn es hasset  
der sinnende Gott  
Unzeitiges Wachstum.*

*Besluit*

De 'magnificenza' die Piranesi in het Marsveld uitdrukt en het 'tragische' dat Hölderlin in zijn hymnen verwoordt zijn de wederwaardigheden van een klassiek ideaal. Dit ideaal brengt hen ertoe de grootste tegen-

spraken te behandelen in een continue variatie van stemming. Als mijn propositie over het klassieke ideaal, na te gaan in hun werken en in onze fatale confrontatie ermee, geldig is, dan zouden we Piranesi's architectuur van de stad kunnen denken in termen van Hölderlins architectoniek van de hemel, die op haar beurt zou kunnen landen op Piranesi's Marsveld om er zijn maat te vinden; en dan zou op dit prachtige Marsveld Hölderlins fabelachtige architectuur de donkere grond vinden om te wonen, de schitterende gelegenheid om zich te vestigen in een stad getroffen door de bliksem van de tragische hymne die van haar bestemming zingt.

6 november 1987

