

Hölderlins Nachtgesänge im Bereich der modernen Dichtung

Jørn Erslev Andersen

Meinem Vater in memoriam

Angesichts des Titels dieses Vortrages könnte man einleitend fragen, ob Hölderlin überhaupt mit dem etwas zu tun hat, was man moderne Dichtung nennt, mit der Dichtung also, die der Moderne angehört. Oder mit anderen Worten: ist es angemessen, Hölderlin einen modernen Dichter zu nennen? Diese Frage kann auf verschiedene Weise beantwortet werden.

Man könnte zunächst einmal konstatieren, daß der Autor Hölderlin selbst ein Phänomen der Moderne ist, sozusagen erfunden von einem der großen, sich selbst als Dichtergenie inszenierenden Künstler des Fin de siècle, Stefan George. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts existierte Hölderlin gerade mal in den gängigen deutschen Literaturgeschichten. Nur von sehr wenigen wurde er gelesen. Einer dieser aufmerksamen Leser mit Sinn für das Marginale war Wilhelm Dilthey, der in der Maiausgabe 1867 von *Westermanns Monatsheften* einen leider vergeblichen Vorstoß in Sachen Hölderlin unternahm. Ein anderer aufmerksamer Leser des Marginalen war Friedrich Nietzsche, der während seiner Schulzeit im Jahr 1861 einen Aufsatz über Hölderlin schrieb, worauf ihm von seinem Lehrer verboten wurde, Hölderlin zu lesen, da dieser im Verdacht stand, ein dekadenter, schändlicher Autor zu sein.¹ Aber seit seiner erfolgreichen Wiederbelebung durch den George-Kreis ist Hölderlin ein selbstverständlicher Gast in den Epistemata und Philosophemata des 20. Jahrhunderts geworden: bei Dilthey wie auch bei Heidegger, über Benjamin und Adorno zu Blanchot, Foucault und Lyotard. Als der große Meister wurde er von modernen Dichtern wie Georg Trakl, Rainer Maria Rilke, René Char und Paul Celan gefeiert. Als der Überwinder des Klassizismus wurde er von Analytikern wie Peter Szondi und Paul de Man gerühmt. In jüngster Zeit hat Dietrich Uffhausen in Hölderlins 'pindarischer' Wende von 1800 nichts geringeres als die Geburt der Moderne aus dem Geist der Antike gesehen. Aus dieser Perspektive betrachtet ist es kaum zu vermeiden, in Hölderlin einen modernen Dichter zu erkennen.

Man kann jedoch auch die großen rezeptionshistorischen Linien verlassen und es unternehmen, Hölderlin aus einer Perspektive heraus zu lesen, die durch den Titel dieses Vortrags bereits angedeutet wurde. Anlässlich des heutigen Tages möchte ich gerne versuchen, eine solche mögliche Lektüre zu skizzieren, indem ich Hölderlins kleine Gedichtsuite mit dem Namen "Nachtgesänge" aus dem Jahre 1805 kommentieren werde.

I

Man ist sich weitgehend darüber einig, daß Hölderlins Texte ungefähr um das Jahr 1800 ihren Charakter verändern und spricht deshalb bei den Texten, die in den Zeitraum von 1800 bis 1806 fallen, von einem sogenannten Spätwerk. Weiterhin ist man sich im allgemeinen darüber einig, daß dieses Spätwerk von einem ganz bestimmten Gedicht angestimmt wird, nämlich von "Wie wenn am Feiertage...", das als der erste entscheidende Ausdruck von Hölderlins pindarischer Wende angesehen wird.

Seit der Erstausgabe von Stefan George aus dem Jahre 1910 ist dieses Gedicht in mindestens sechs verschiedenen Versionen erschienen.ⁱⁱ Die jüngste ist die von Dietrich Uffhausen aus dem Jahre 1989, der die letzten zwei Strophen auf radikal andere Weise rekonstruiert als Beißners aus guten Gründen kanonisierte Ausgabe. Uffhausen lässt den Schluß mehr hymnisch als elegisch sein.

In meinem Buch *Poetik und Fragment - Hölderlin-Studien*, das 1993 auf Dänisch erschien und 1997 auch auf Deutsch erscheinen wird, macht "Wie wenn am Feiertage..." im Rahmen einer Reihe von Einzelanalysen den zentralen Text aus, der Hölderlins pindarische Wende deutlich werden läßt. Vor allem versuche ich den Konflikt zwischen Hölderlins poetologischen Schriften einerseits und seiner Dichtung andererseits nachzuzeichnen. In den ersteren ist ständig vom Ideal, ein vollendetes Gedicht zu schreiben, die Rede. "... auf dieser Stufe ahndet er [der Dichter] seine Sprache, und mit ihr die eigentliche Vollendung für die jezige und zugleich für alle Poesie" wie Hölderlin im ersten Halbjahr 1800 in dem poetologischen Fragment "Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig..." schrieb.ⁱⁱⁱ In den dichterischen Texten dagegen wird diesen Bestrebungen - vereinfacht gesagt - widerstrebt, und zwar auf jeweils verschiedene Weise in den drei Genres, in denen Hölderlin arbeitet:

- In der Lyrik bis zum Jahr 1800 ist ein immer größer werdender Abstand zu einer regelrechten, klassizistischen Anwendung antiker Topoi und dichterischer Formen zu verspüren, ein Abstand jedoch, dessen Überwindung die ganze Zeit angestrebt wird.

- Im Roman *Hyperion* (1792-99) wird ein Streben nach "Aether", einem ätherischen Zustand vollständiger Transparenz, inszeniert, der durchaus im Verdacht steht, der Forderung nach Vollkommenheit in den poetologischen Schriften am nächsten zu kommen. Allerdings wird auch dieser Vorstellung an einer zunächst weniger auffälligen Stelle mit einem Bild entgegengearbeitet, das einen rasenden Abgrund als die Grundbedingung von Dichtung benennt, aber auch dadurch, daß der Roman es unterläßt, sich am Ende selbst abzuschließen: er bleibt auf provozierende Weise offen.

- In den drei unfertigen Entwürfen zu einem Trauerspiel um *Empedokles* aus den Jahren 1798-1800 - dem Dichterphilosophen von Agrigent, der zunächst der Hybris, sich den Göttern gleich zu wähnen, unterliegt, um daraufhin sich in den Schlot des Vulkanes Ätna zu stürzen, um mit den Göttern an gleichem Tische sitzen zu können. Hier wird das Erreichen von Vollkommenheit mit der totalen Selbstzerstörung gleichgesetzt - dem tödlichen Sturz in einen brennenden Abgrund.

Vor allem im Roman *Hyperion* und in den Fragmenten zum Drama über *Empedokles* werden zwei Möglichkeiten von Vollkommenheitsfiguren auf der thematischen Ebene ausgeformt: entweder ist alles Irdische zu verlassen, damit in der Höhe eine vollkommen blaue Transparenz erreicht werden kann - die klassizistische Äther-Perspektive - oder man muß sich in den Abgrund stürzen, um mit dieser ultimativ selbstvernichtenden Handlung Vollkommenheit zu erreichen - eine anti-klassizistische "Abgrund"-Perspektive.

Es ist also möglich im Spannungsfeld zwischen diesen vier Genres - poetologische Schriften, Lyrik, Roman, Drama - eine Reihe Konflikte um die Vorstellungen von Vollkommenheit zu lokalisieren. In "Wie wenn am Feiertage..." sind diese Konflikte miteinander verschränkt in der Erfahrung zweier Verhältnisse. Einerseits darin, daß jede Vorstellung von Vollkommenheit zu Hybris verleitet, die wiederum zu einem tödlichen Nemesis-Fall führt. Andererseits ist auf die daraus abgeleitete Erfahrung einer fundamental modernen Grundbedingung hinzuweisen: daß es allein möglich ist, 'profan' zu dichten, nämlich auf irdischer Ebene unter Menschen und ohne eine Vorstellung von einem Zusammenstimmen mit den Göttlichen oder dem Göttlichen.

Ich kann mich an dieser Stelle nicht mit diesen Analysen auseinandersetzen, sondern möchte nur kurz bemerken, daß sie in meinem Buch mit Bezug auf die Satz wiedergabe des Stuttgarter Foliobuches in der Faksimile-Edition der Frankfurter Ausgabe vorgenommen werden, die auf den acht Seiten des Buches beruht, das auch Entwürfe zu "Wie wenn am Feiertage..." und dessen näherem Kontext, nämlich Heldenlied-Entwurf zu einer Übersetzung des

ersten 24 Verse der "Bakchen" des Euripides enthält. Diese geht direkt über in die erste Zeile des Entwurfes von "Wie wenn am Feiertage...", der dann wiederum mit einigen Stichworten ausklingt, die Hölderlin im Jahre 1803 aufnimmt und zu dem kleinen Gedicht "Hälfte des Lebens" formt.

Dies wiederum geht in die "Nachtgesänge" ein, die ich als eine radikalisierte Weiterführung derjenigen dichterischen Erfahrung verstehe, die in "Wie wenn am Feiertage..." zu Sprache wird: die Überwindung der Forderung nach Vollkommenheit und die Anerkennung eines weltlichen Provisoriums und eine damit verbundene destruktive Kraft als Bedingung von Dichtung und Grundlage der Möglichkeit derselben. Ich werde versuchen, mit einigen Bemerkungen zu den "Nachtgesängen" einen Eindruck davon zu vermitteln.

II

Die "Nachtgesänge" erschienen gesammelt im *Taschenbuch für das Jahr 1805* und bestehen aus 6 Oden in alkäischen und asklepiadeischen Versen: "Chiron" (alkäisches Versmaß), "Thränen" (alk. V.), "Vulkan" (alk. V.), "Blödigkeit" (asklepiadeisches Versmaß), "Ganymed" (alk. V.) und "An die Hoffnung" (alk. V.) sowie drei Gedichten in freien und ungewöhnlichen Formen: "Hälfte des Lebens", "Lebensalter" und "Der Winkel von Hahrdt". In den gängigen Ausgaben der Werke Hölderlins wurden die Gedichte oft nicht zusammen abgedruckt, sondern an anderen Stellen in verschiedenen vom jeweiligen Herausgeber bestimmten Abschnitten angeordnet.

In diesem Sinne stellt Friedrich Beißner die Oden für sich zusammen und ordnet die drei kleinen Gedichte unter der Rubrik "Einzelne Formen" ein. In den Ausgaben der Gedichte Hölderlins bis hin zu Norbert von Hellingraths bahnbrechender Ausgabe aus dem Jahre 1916 werden diese Gedichte entweder verschwiegen, oder sie können unter Überschriften wie "Gedichte aus der Irrzeit" gefunden werden. Dies geschieht zudem oftmals noch mit fehlerhaften Änderungen in bezug auf den Erstdruck. Ich habe Michael Knaupps Ausgabe der Gedichte verwendet (in: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, Carl Hanser Verlag, München 1992).

Oden in den erwähnten Versformen hat Hölderlin bereits früher in seinem Werk verwendet, unter anderem inspiriert durch Vorbilder wie Klopstock und Horaz^{iv}. Untersucht man die sechs Oden genauer, so wird allerdings schnell deutlich, daß diese, trotz ihrer regelgemäßen Form, ganz und gar ungewöhnlich sind. Sie sind gleichzeitig einfach gehalten und doch außerordentlich komplex. Sie laden zu einem an Detailwahrnehmungen reichen Leseerlebnis ein, das Wanderungen auf dem Felde antiker Topoi ebenso vorsieht wie Besuche bei einer ganzen Reihe wohlbekannter Gestalten aus der antiken Mythologie. Ich werde mich hier mit einer kurzen Skizze einer mündlichen Wanderung begnügen, in die sich jeder einzeln auf eigene Faust

und mit einer individuellen Wanderkarte begeben muß. Ich kann aber auch die Wanderkarte in Maria Behres Buch über Hölderlins Mythokonzept Dionysos, "Des dunkeln Lichtes voll" (1987, S. 193-5) empfehlen, obwohl sie die dionysische Perspektive ein bißchen zu stark betont.^v

Die sechs Oden der "Nachtgesänge" sind Weiterentwicklungen von Gedichten und Gedichtentwürfen, die Hölderlin von 1799 ab verfaßte. In der Rezeption wird ihre Genesis als die Elegie "Menons Klagen um Diotima" angesehen, die von 1799 bis 1802/3 in verschiedenen Ausgaben ihre endgültige Form findet, und im *Musen-ALMANACH* für 1802 und 1803 in zwei Folgen herauskommt. Das große Gedicht wird als die direkte Folge von Hölderlins Liebesverhältnis zu Susette Gontard von der Jahreswende 1795/6 angesehen. Auf diesem Hintergrund hat man die "Nachtgesänge" als ein Requiem für dieses Liebesverhältnis gedeutet, für die verlorene Geliebte, die für Hölderlin in mehr als nur einem Sinne verloren war. Im Jahre 1798 wurde er - wie bekannt - dazu gezwungen, sie zu verlassen, im Jahre 1802 erreicht ihn die Mitteilung von ihrem Tode. In der Zeit von 1802 bis 1803 erhalten auch die meisten Gedichte der "Nachtgesänge" ihre endgültige Form.

Man hat, wie bereits gesagt, "Menons Klagen um Diotima" und die "Nachtgesänge" vor allem als ein biographisches Zeugnis eines ganz bestimmten Gemütszustandes gelesen. Noch im Jahre 1989 resümiert Dietrich Uffhausen dies, indem er konstatiert, die "Nachtgesänge" bildeten als Gesamtkomposition eine Art Requiem für die Geliebte^{vi}. Die bereits angesprochene editionsphilologische Zerstückelung des Gedichtkomplexes hat dazu Anlaß gegeben, daß vor allem drei der Gedichte zum Gegenstand isolierter Analysen gemacht wurden, nämlich "Chiron", "Hälfte des Lebens" und "Der Winkel von Hahrdt".

Sowohl die vereinfachende Lektüre der Gedichte in biographischer Perspektive als auch die fragmentarische Lektüre isolierter Gedichte aus der Sammlung führen zu einer eigentümlichen Blindheit gegenüber der Möglichkeit, die Gedichtsammlung als ein zusammenhängendes dichterisches Manifest ernst zu nehmen, das weitaus mehr ist als nur elegische Liebeslieder oder hingeworfene Gruppen von Paralipomena.^{vii}

Nimmt man die Sammlung als Ganzes ernst, fallen zwei Umstände ganz besonders auf. Zum einen sprechen alle Gedichte davon, was es bedeutet zu dichten, von der Rolle des Dichters und von der Zeit, in der er dichtet. Zum anderen ist der scharfe Kontrast zwischen dem klassizistischen Ansatz in der Anwendung der Odenform und den syntaktischen, rhetorischen und figurativen Komplikationen auffällig - den "schroffen Satzfügungen, der ungewöhnliche Wortstellung und den fremdartigen Bildern", wie Friedrich Beißner dies Phänomen zurecht benennt, und die für den Stil der späteren Dichtung Hölderlins typisch sind. Schon Neuber von Hellingsmuth wies darauf

hin. Er verwandte hierzu einen Ausdruck eines griechischen Rhetorikers aus augusteischer Zeit mit dem Namen Dionysios von Halicarnassus, um den besonderen Stil in Hölderlins später Dichtung zu beschreiben. Hellingrath nannte diesen Stil sehr präzise "harte Fügungen", ein Begriff, der von Dionysios' Beschreibung der Dichtung Pindars als *armonia austirá* (der "herbe Stil") abgeleitet ist^{viii}. Varianten solcher "harter Fügungen", der Stil von Hölderlins großen 'pindarischen' Hymnen und Elegien, prägen auch die sechs Oden der "Nachtgesänge".

Ein solcher erster Blick auf die Sammlung läßt also eine oftmals widersprüchliche Komplexität in der Wahl von Motiven und rhetorischen Griffen vermuten. Zudem ist ein deutlicher Unterschied zwischen den sechs Oden und den drei letzten kurzen Gedichten in einzelnen Formen zu bemerken. Diese scheinbare Inhomogenität ist vielleicht bereits selbst schon eine Pointe, die wesentlich darin zu sehen ist, daß das heterogene und konfliktgeladene Kompositionsprinzip als solches auf die Bedingungen hinweist, unter denen nach dem Zusammenbruch von "Wie wenn am Feiertage..." gedichtet werden kann. Die einzelnen Gedichte und die Suite als Ganzes sprechen die Bedingungen von Dichtung ebenso aus wie sie sie demonstrativ auch selbst wörtlich nachbuchstabieren - in einer Zeit und auf dem Hintergrund einer Erfahrung, die von Flüchtigkeit, Mangel an Vollkommenheit, verlorener Unschuld und verlorener Liebe geprägt ist. Jede Form ätherischer Transparenz und klassizistischer Prägnanz scheint von einer Sprache, einem Stil und einem Kompositionsprinzip abgelöst zu sein, die ohne Sicherheitsvorrichtungen zeittypische Gedichtformen abtasten.

Die Ode "Blödigkeit" steht nun jedoch im Verdacht, einer solchen Lektüre zu widerstreben, da sie die Rolle des unschuldigen Dichters zu thematisieren scheint. Während die übrigen Oden mehr oder weniger direkt Motive aufnehmen, die eindeutig nach dem 'Fall' von "Wie wenn am Feiertage..." anzusiedeln sind, scheint diese Ode hinter diese Erfahrung zurückzugehen, indem sie das, was in "Wie wenn am Feiertage..." vorgeführt wird, als Hybris bezeichnet, das Streben danach nämlich, ein "himmlischer Dichter" zu sein. Auf diese Weise läßt sich die Ode eher an den hymnischen Schluß von "Wie wenn am Feiertage..." anknüpfen, den Uffhausen vorgeschlagen hat. Darin aber steht, daß die Sprache ein gefährliches Gut sei. Diesen Vorbehalt kann man an zwei ein wenig versteckten Ereignissen in der Ode feststellen: im Titel der Ode und am eigentümlichen Tempuswechsel zwischen dem Imperfekt in Strophe 3, Vers 4: "So waren auch" und andererseits dem Präsens, mit dem die Ode schließt - ein geradezu konjunktivisch gedachtes Präsens, könnte man meinen. Damit ist ein zwar vielleicht noch wünschenswertes, aber nicht mehr realisierbares Streben nach der Rolle eines "himmlischen Dichters" markiert. "Die Dichter kommen und werden leisten, was von ihnen erwartet wird", so

kommentiert Ulrich Gaier diese Ode. "Dann wird", fügt er hinzu, "mit dem betonten 'selber' der Anteil der Dichter an dem neuen Geschehen gefaßt: Es sind ihre Hände, also die Werkzeuge der poeisis. Das poetische Subjekt ergreift sich wieder, jedoch nicht als autonom schaffend, sondern als instrumental. 'Schickliche Hände' sind 1) geschickt im Sinne der Begabung und Kunst, 2) schicklich, geziemend im Umgang mit den Himmlischen, 3) schicksalsgerecht, der Wende der Zeit angemessen".^{ix} Der Dichter ist also nicht 'himmlisch'; er ist ein Instrument. Gaier meint weiter, daß die Ode die Wende der Zeit gekommen sieht, "des Himmels Gott macht den Dichter zu seinem Werkzeug; der Dichter entsagt konsequenterweise seiner Persönlichkeit und Autonomie und stellt sich als Herz, Zunge, Hand instrumental in den Dienst des kommenden Volks und Reichs Gottes" (a.a.O.). "Blödigkeit" ist demzufolge nicht eine Ode über den Dichter, sondern über die Dichtung in und an sich selbst. Eine Art von entpersonifizierter Poetologie.

Das Liebesmotiv selbst wird direkt nur in zwei der Oden berührt, nämlich in "Vulkan" und "Thränen". Wie ist nun dies zu verstehen? Beziehen sich diese beiden Gedichte auf den Verlust Susette Gontards? Ja und nein. Es wäre einerseits unsinnig, die Bedeutung dieses Verlustes auf biographischer Ebene zu verleugnen. Andererseits wird dieses autobiographisch begründete Liebesmotiv hier, wie auch in allen anderen Texten Hölderlins mit Motiven im Zusammenhang mit Susette Gontard alias Diotima, zu einem allgemeineren Prinzip umgewandelt. Das Liebesmotiv kann ohne weiteres auch als ein Anknüpfungspunkt für ein philosophisches Prinzip angesehen werden, das Hölderlin bereits früh formulierte, nämlich die Liebe als das Allesüberstrahlende, erkenntnismäßig sowohl destruktive wie auch vereinigende Prinzip der Welt: ein Prinzip, das nach Dieter Henrich eine entscheidende Inspiration für den jungen Hegel ausmachte, der damit eine ernsthafte religiöse und spekulative Krise überwand.^x Das Prinzip hat, wie dies aus den beiden Oden hervorgeht, unter äußerst bedrohlichen Bedingungen zu leiden. Man ist versucht zu sagen, daß es hier ein philosophisches Prinzip ist, das in einem bestimmten Ausmaß seine Gültigkeit verloren hat. "Übrigens sind Liebeslieder immer müder Flug", wie Hölderlin Ende Dezember 1803 in dem berühmten Brief an Friedrich Wilmans, der die "Nachtgesänge" verlegte, schreibt.

Auf dem Hintergrund solcher Beobachtungen scheint es mir nicht unrichtig, "Nachtgesänge" sowohl als Requiem für eine verlorene Liebe, als auch als Requiem für einen verlorenen dichterischen Unschuldszustand zu lesen. Aus der letzten Perspektive gesehen, der dichterisch selbstreflexiven Perspektive, zu der die Sammlung ohne weiteres einlädt, wird es möglich, die Gedichte zu einer wahrhaft strategisch bedeutenden Gesamtheit zusammenzufassen, die zudem noch die Pointe hat, daß sie vom Formhaft-Harmonischen zu den symbolisch figurativ gesehen disharmonischen Oden zu den drei

letzten Gedichten in (einzelnen) einfachen Formen schreitet. Die sechs Oden können als gesammelte Meditation über einige dichterische Möglichkeiten und Prinzipien angesehen werden, die einmal bestanden, nun aber verloren sind;^{xi} und wo die komplexen Konflikte zwischen Formen und Figuren sozusagen in einer dichterischen Strategie 'erlöst' werden, die in den drei letzten Gedichten realisiert wird. Die Bedingungen, unter denen diese Strategie glücken kann, sind auf verschiedene Weise in den "Nachtgesängen" angesprochen. So kann man beispielsweise auf das ständige Verweisen hinweisen, in einer "Zwischenwelt" zu sein, die auch im Rahmen des beharrlichen Hinweisens des Dichters auf die "Halbgötter" wiedergefunden werden kann: wir begegnen dem weisen Arzt und Centauren Chiron (Keiron), der in ewigem Schmerz leben mußte, weil er von Herakles' giftigen Pfeilen getroffen wurde, bis er seinen Platz mit Prometheus vertauschen konnte. Wir begegnen Herakles, der Chiron verletzt hat und der im letzten Vers der ersten Ode erwartet wird. Er war, trotz des unglücklichen Schusses auf Chiron, Experte im Gebrauch von Waffen und nicht sehr musikalisch: als sein Musiklehrer einmal unzufrieden war, erschlug der gekränkte Schüler Herakles ihn einfach mit einem Saiteninstrument. Schließlich begegnen wir dem Jüngling Ganymed, der der Mundschenk des Zeus wurde. Gerade die 'Halbgötter' (Christus, Dionysos insbesondere) werden in Hölderlins Spätwerk als Allegorien auf die Zeit verwendet, in der gedichtet wird und die der Dichter eine Übergangszeit nennt. Die berühmteste Stelle ist in der Elegie "Brod und Wein" zu finden, die die Frage "Wozu Dichter in dürftiger Zeit?" stellt. Warum und wie soll man in einer unbestimmten Zeit dichten, zwischen etwas Zurückgelassenem, nicht länger zugänglichem Ganzen - der Gräzität - und etwas unbekanntem Zukünftigen, das keinerlei Form messianischer Erlösung verspricht. Eine Zeit, die im Spätwerk, auch in "Brod und Wein", eine Zeit in dunkler Nacht genannt wird. Die Nacht ist in Hölderlins Spätwerk die kümmerliche Zeit, das Bild für den Orcus, die Versteinerung, Tod und Einsamkeit. Auf diese Weise wird die Nacht auch in den "Nachtgesängen" beschrieben. Am deutlichsten geschieht dies im Eröffnungsgedicht, "Chiron", in dem zu lesen ist: "Das Herz ist wieder wach, doch herzlos/ Zieht die gewaltige Nacht mich immer" (Strophe 3, Vers 3-4).

"Nachtgesänge" sind - so scheint es nun möglich den Titel zu verstehen - diejenigen Gesänge, die in der Zeit der Nacht gesungen werden können. Die Oden zeigen die Bedingungen dafür auf, indem sie die klassischen Odenformen auf mißtönende Weise anwenden und damit nicht länger gültige Gedichtformen 'abwickeln'. Die drei letzten Gedichte zeigen, wie nach der Erfahrung des Verlustes dieser nicht länger gültigen Gedichtformen gedichtet werden kann. Eine mögliche 'Realisierung' zeichnet sich hier ab, die ich im folgenden kurz mit einigen stilisierten Bemerkungen einzukreisen versuchen werde.

III

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Die Doppelstrophe beschreibt antithetisch zwei Zustände. Ein harmonischer, beinahe erotischer Zustand der Fülle, beschrieben mit dem in Hölderlins Sprache zentralen Wort "heilignüchtern". Im Kontrast dazu wird beschrieben, was man mit Hölderlins Worten einen "allzunüchtern" Zustand dichterischer Unfruchtbarkeit nennen kann.

Strophe 1. Die sieben Verse rufen die "holden Schwäne" an. Die Apostrophe wird erst im vierten Vers, genau in der Mitte der Strophe, exponiert. Die diese Stelle umgebenden zwei mal drei Verse beschreiben parallele Formen der Verschmelzung. In den ersten drei Versen 'hängt' das Land in den See, in den drei letzten tauchen die Schwäne die Köpfe in das Wasser. Die Parallelität dieser 2 mal 3 Verse wird durch die Konjunktion "Und" in Vers 5 angedeutet.

Die Strophe vollzieht eine zusammenschmelzende Bewegung in einem harmonischen, bildhaft vollendeten, symbolischen Raum. Sie ist eine Momentaufnahme einer vollkommen freien, bruchlosen Verschmelzung und Harmonie, die mit ganz wenigen, semantisch gesehen widerspruchlos attribuierten Substantiven und auffallend wenigen Verben komponiert ist. Den Konsonanten sind auf zurückhaltende Weise weiche und runde Vokale unterlegt, keine abrupten Zäsuren sind zu verspüren.

Strophe 2. Während Strophe 1 ein einziger langer Anruf der Schwäne ist, der wie ein Triptychon mit den Schwänen in der Mitte und zwei Seitenflügeln komponiert ist, besteht Strophe 2 aus zwei Sätzen auf zwei verschiedenen

Ebenen: zuerst einer selbstreflektierenden Apostrophe, an die sich zwei Fragen anschließen (Strophe 2a), danach ein scharf ausgestanztes Bild (Strophe 2b). In Strophe 2a wird der Sprecher selbst angerufen, zusammen mit dem, was nun vermisst wird: "Blumen", "Sonnenschein", "Schatten der Erde".

In den drei letzten Versen, Strophe 2b, befinden sich die hermetischsten Bilder des Gedichts. Am einfachsten ist es, sie als eine Veranschaulichung desjenigen Zustandes zu verstehen, in dem sich der Dichter nun befindet: isoliert durch eine sprachlose, kalte Mauer von einer Welt, in der die Fahnen im Winde klirren. Die Vokale sind den harten Konsonanten unterworfen, vor allem im ausklingenden Vers. Die Skandierung ist eckig und unregelmäßig.

Das Gedicht kann in seinem Ablauf in drei Teile eingeteilt werden, innerhalb dessen Strophe 2a über den Verlust des in Strophe 1 beschriebenen Zustandes der Fülle und Harmonie reflektiert, genau wie Strophe 2b diesen Verlust demonstriert, indem hier ein hartes Gegenbild geschaffen wird.

Strophe 1 läßt sich also als eine symbolische Ganzheit im Goetheschen Sinne lesen. Anders verhält es sich mit Strophe 2b. So, wie die Mauer im Gedicht sprachlos ist, bewegt sich auch diese Figur an der Grenze zur Sprachlosigkeit. Sie läßt sich nur mit größter Mühe oder eher gar nicht als eine bedeutungsmäßig stabile Einheit bestimmen. Die Parataxe zwischen den beiden Elementen des Bildes (Mauer/Fahne) verleiht diesem eine Hingeworfenheit, die die adverbialen Adjektive ("sprachlos"/"kalt") Unfruchtbarkeit aussagen läßt und dies gleichzeitig durch die Figur "im Winde,/Klirren die Fahnen" demonstriert. Wie auch immer man diese Worte deuten mag, sie verbleiben bis zu einem gewissen Punkt geschlossen, enigmatisch. Sie wirken eher einfach nur als - Worte: Worte ohne spezifisch symbolische oder allegorische Bedeutung, Lauterscheinungen eher als stabile Figuren innerhalb einer symbolischen Ganzheit.

Auf diese Weise verfügt das Gedicht zugleich über Figuren und buchstäbliche Demonstrationen eines instabilen dichterischen Zustandes, einem ständigen Wechseln zwischen Fülle und Leere im Vollzug der sprachlichen Gestaltung der Welt.

IV

Der Winkel von Hahrdt

Hinunter sinket der Wald,
Und Knospen ähnlich, hängen
Einwärts die Blätter, denen
Blüht unten auf ein Grund,
Nicht gar unmündig.
Da nemlich ist Ulrich
Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt,
Ein groß Schiksaal
Bereit, an übrigem Orte.^{xii}

Hardt ist ein Ort der Gegend, in der Hölderlins Wiege stand. Dort steht in einem dichten Wald ein sogenannter "Ulrichstein". Dieser besteht aus zwei Felsbrocken, die sich aneinanderlehnen und eine Spalte bilden, einen heimlichen Ort der Zuflucht oder, wie es auf Schwäbisch heißt, "einen Winkel". Einer lokalen Legende zufolge versteckte sich Herzog Ulrich hier im Jahre 1519, nachdem er sein Land verloren hatte. Seine Verfolger drangen nicht in das Versteck ein, da eine große Spinne ein Netz über den Eingang gesponnen hatte. Auf diese Weise sollen also sowohl Herzog Ulrich als auch das Land gerettet worden sein.

Genau in der Mitte des Gedichtes findet sich der Hinweis auf einen nicht gar "unmündig(en) Grund", der auf das Vorangegangene hinweist, indem er markiert, daß das Tal, von dem da die Rede ist, eine Geschichte zu erzählen hat, denn dahin zog sich Herzog Ulrich zurück. Der Fußtritt erzählt von einem großen Schicksal, das sich aber an "übrigem Orte" abspielt. "Übrig" kann nicht nur "übriggebliebenen", sondern auch, besonders im Schwäbischen, "überflüssig" und damit "wertlos", "bedeutungslos" u.a. heißen. In diesem Sinne wäre der "übrige Ort" ein unscheinbarer Ort, an dem sich gleichwohl ein "groß Schicksal" ereignen kann.^{xiii}

V

In solchen deiktisch-elliptischen Konturierungen von "einem übrigen Ort" in "Der Winkel von Hahrdt" und dem unabweisbaren Wissen um die ewige Wiederkehr gefrorener, kristalliner Worte in "Hälfte des Lebens" kann man die Erfahrung einer Grundbedingung erahnen, die die klassizistischen Forderungen des Regelhaften und gleichzeitig die Sehnsucht nach Vollkommenheit nicht mehr als glaubwürdig gelten lassen kann. So, wie der unscheinbare und unansehnliche Ort bei Hardt eine Geschichte zu erzählen hat

den beiden kleinen Gedichten innerhalb ihres Kontextes, den "Nachtgesängen", trotz all ihrer Unscheinbarkeit gesagt werden, daß sie Züge einer dichterischen Strategie nicht verbergen können, die in der paradox schönen Situierung ihrer eigenen Unmöglichkeit dazu in der Lage sind, von einem großen Ereignis an einem ganz anderen Ort zu berichten: davon nämlich, in der Zeit der Nacht zu dichten. Oder in dem, was ein anderer Dichter der Nacht, der ein Pfleger sowohl klassischer wie freier Formen war, Charles Baudelaire, in ganz anderem Zusammenhang und gut zehn Jahre nach Hölderlins Tod in einer seiner blühenden Sünden die Zeit nach dem Niedergang der romantischen Sonne nannte. Eine Zeit, die er als erster "la modernité" nannte. Ein weiterer Dichter unserer Zeit, Paul Celan, sucht in seinen späten Gedichten beharrlich und enigmatisch lyrische Gebiete ab, die man geradezu "Winkel-von-Hahrdt-Stellen" nennen könnte. Auch seine Dichtung ist topologisch, zeitmäßig und bildlich auf ganz besondere Weise situiert, sodaß auch er mit solchen dichterisch gesehen sowohl ganz offenen wie auch ganz geschlossenen Formen an das Überleben des Widerstandes unter ganz unmöglichen Bedingungen erinnert. So schreibt er in seiner Büchnerschen Meridian-Poetik: "Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg".^{xiv} Ein Weg, dem auch der französische Widerstandsmann und Dichter René Char^{xv} folgte, und auch er tat das in der Nacht: "Nacht, mit der vollen Geschwindigkeit des aus unseren Knochen geschnitzten Bumerangs, dein Schwirren, Schwirren..."^{xvi} (Paul Celans Übersetzung von Chars Worten: "Nuit, de toute la vitesse du boomerang taillé dans nos os, et qui siffle, siffle ..."). René Char insistierte in seiner Dichtung auf einen Humanismus, der das Unzugängliche - "l'inaccessible" - Celan übersetzt das "Unbetretbare" - "...als Spielraum freihalten möchte für die Phantasie seiner Sonnen, und der entschlossen ist, den Preis dafür zu bezahlen".^{xvii}

Von einer solchen Entschiedenheit sang der Jakobiner Hölderlin in der Nacht und die gab er als Erbteil dem Juden und Dissidenten Celan weiter, und zu René Char, der als Mitglied der französischen Maquis - dem Widerstand gegen die deutsche Besatzungsmacht im zweiten Weltkrieg - sich selbst "Hypnos" nannte, einen dienenden Geist des Hades, der Nyx, die Nacht, zur Mutter hat. Eigentümliche Sonnen in einer dunklen Nacht, an übrigem Orte.

Vortrag, Bad Homburg, Gotisches Haus, den 21. August 1996.
Aus dem Dänischen übersetzt von Michael Penzold, Tübingen

ⁱFriedrich Nietzsche, *Werke III* (Schlechta), Ullstein, Frankfurt/M 1981 SS. 803-806

ⁱⁱin meinem Buch *Poetik und Fragment - Hölderlin-Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1997 werden die wichtigsten Ausgaben des Gedichts präsentiert

ⁱⁱⁱFr. Hölderlin, *Frankfurter Ausgabe Bd. 14: Entwürfe zur Poetik* (Hrsg. v. Wolfram Groddeck u. D.E. Sattler), Frankfurt/M, 1979 S. 320

^{iv}zur Anwendung der Odenformen durch Hölderlin, vgl. Wolfgang Binder, *Hölderlin-Aufsätze*, Insel-Verlag, Frankfurt/M 1970 SS. 47-75; Wolfgang Binder, *Friedrich Hölderlin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1987 SS. 82-109; Andreas Thomasberger, "'mein freundlich Asyl'. Hölderlins Odendichtung Homburg 1798-1800", *Bad Homburger Hölderlin-Vorträge 1986/87*, Bad Homburg vor der Höhe 1987 und Ulrich Gaier, *Hölderlin. Eine Einführung*, Francke Verlag, Tübingen/Basel, 1993 SS. 321-372

^vandere interessante Wanderkarten sind Günter Mieth, *Friedrich Hölderlin, Dichter der bürgerlich-demokratischen Revolution*, Rütten & Loening, Berlin-O 1978 SS. 172-8; Rainer Nägele, *Text, Geschichte und Subjektivität in Hölderlins Dichtung - "Uneßbarer Schrift gleich"*, J.B. Metzler, Stuttgart 1985 SS. 121-3 und Ulrich Gaier, a.a.O. SS. 341-372

^{vi}Friedrich Hölderlin, "Bevestigter Gesang". Die neu zu entdeckende hymnische Spätdichtung bis 1806, Hrsg. v. Dietrich Uffhausen, J.B. Metzler 1989, S. 221

^{vii}Andreas Thomasberger hat in dem Aufsatz "Erinnerung - ihre konstituierende Bedeutung für Bewußtsein und Sprache bei Hölderlin", *Germanisch-Romanische Monatschrift Bd. 42*, Heft 3, eine interessante Theorie über den Begriff Erinnerung bei Hölderlin vorgelegt sowie eine Analyse des Gedichts "Der Winkel von Hahrdt", die wahrscheinlich als eine Perspektive einer Lektüre der Suite "Nachtgesänge" in toto sinnvoll wäre.

^{viii}Norbert v. Hellgrath, "Kunstcharakter der Hölderlinischen Übertragungen" (1911) in *Der George-Kreis. Eine Auswahl seiner Schriften* herausgegeben von Georg Peter Landmann, Kiepenhauer & Witsch, Köln/Berlin 1965 S. 113; Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Gedichte*, Hrsg. Jochen Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Fr/M 1992 S. 501

^{ix}Ulrich Gaier, a.a. O. S. 371

^xDieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Suhrkamp Verlag, Fr/M 1971 S. 25

^{xi}eine 'genetische' Analyse der Entstehung der Oden 1799-1803 würde ohne Zweifel eine solche Beobachtung unterstützen

^{xii}es ist weitgehend eine offene Frage, ob im Gedicht nach "unmündig" (V. 5) ein Punkt konjiziert werden sollte oder nicht. Die Schreibweise "nämlich" statt "nemlich" und "Schicksal" statt "Schiksaal" sind ebenso offene Möglichkeiten; vergl. dazu Andreas Thomasberger a.a.O. und Fr. Hölderlin, "Bevestigter Gesang", J.B. Metzler, Stuttgart 1989

^{xiii}Hölderlin, Hg. J. Schmidt (wie Anm. 8) S. 842

^{xiv}Paul Celan, *Geometrie der Dichtung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1966 S. 100

^{xv}vgl. Bernhard Böschenstein, *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan, Wirkung und Vergleich*, Insel Verlag, Frankfurt/M, 1982 (ad Celan/Char/Hölderlin) und Otto Pöggeler, "Hölderlin und Celan, Homburg in ihrer Lyrik", *Bad Homburger Hölderlin-Vorträge 1988/89*, Bad Homburg vor der Höhe 1989

^{xvi}**Paul Celan, *Gesammelte Werke 4*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1986 S. 475**

^{xvii}**Paul Celan, *Gesammelte Werke 4*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1986 S. 437**