

DIE INSELN DER LIEBE

Die Inseln der Liebe

Hölderlins Thränen

ZUSAMMENFASSUNG NACH EVA KOCZISZKY

Bernhard Buchhas

Gloggnitz · 2024

Verfasst und gesetzt von Bernhard Buchhas

Zusammenfassung des Aufsatzes »Die Inseln der Liebe«: Hölderlins Thränen von Eva Kocziszky.

Gedichttext: Friedrich Hölderlin, *Thränen*, 1805.

Gloggnitz · 2024

THRÄNEN

Himmlische Liebe! zärtliche! wenn ich dein
Vergäße, wenn ich, o ihr geschicklichen,
Ihr feur'gen, die voll Asche sind und
Wüst und vereinsamet ohnedieß schon,

Ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt!
Ihr nemlich geht nun einzig allein mich an,
Ihr Ufer, wo die abgöttische
Büßet, doch Himmlischen nur, die Liebe.

Denn allzudankbar haben die Heiligen
Gedienet dort in Tagen der Schönheit und
Die zorn'gen Helden; und viel Bäume
Sind, und die Städte daselbst gestanden.

Sichtbar, gleich einem sinnigen Mann; izz sind
Die Helden todt, die Inseln der Liebe sind
Entstellt fast. So muß übervorthelt,
Albern doch überall seyn die Liebe.

Ihr waichen Thränen, löschet das Augenlicht
Mir aber nicht ganz aus; ein Gedächtniß doch,
Damit ich edel sterbe, laßt, ihr
Trügrischen, Diebischen, mir nachleben.

— *Friedrich Hölderlin*

KAPITEL I

Anlass und Fragestellung

Im Dezember 1803 schickte Friedrich Hölderlin dem Verleger Friedrich Wilmans neun Gedichte, die nicht als Zyklus entstanden waren, und nannte sie »Nachtgesänge«, die der Gattung der »Liebeslieder« angehören sollten. Erschienen sind sie im *Taschenbuch für das Jahr 1805, der Liebe und der Freundschaft gewidmet*; denkbar ist, dass Hölderlins Bezeichnung mit dem Themenschwerpunkt dieses Almanachs zusammenhängt. Auf eines dieser Gedichte, die Ode *Thränen*, trifft der Name »Liebeslied« vollkommen zu. Sie steht an zweiter Stelle der Reihe und setzt mit einer Anrufung ein: »Himmlische Liebe! zärtliche!«

Eva Kocziszký liest die Ode als Liebeslied besonderer Art. Es handelt von der Liebe der Inseln oder von der Liebe zu den griechischen Inseln und damit von einem Gegenstand, der Hölderlins Schaffen insgesamt durchzieht. Schon in der Vorrede zur vorletzten Fassung des *Hyperion* heißt es:

Griechenland war meine erste Liebe und ich weiß nicht, ob ich sagen soll, es werde meine letzte seyn.

— Friedrich Hölderlin, *Hyperion* (vorletzte Fassung, Vorrede)

Genau um diese letzte Liebe gehe es in *Thränen*. Das Gedicht lasse sich als Rückblick auf das eigene Schaffen lesen, der jenem frühen Bekenntnis treu bleibt, aber mit neuer Emphase und verändertem Blick auf das »heilige Grab« der jugendlichen Menschheit.

Das Wort »Liebe« und sein Adjektiv »lieb« kehren nach der Anrufung fünfmal wieder und rücken die Liebe in den emotionalen Kern des Gedichts. Doch welche Liebe ist gemeint? In den frühen Hymnen wird sie mit der Gottheit verbunden; im *Hyperion* gehört sie zur »Geistesschönheit« der Athener, weil deren Liebe zu den Göttern weder knechtisch noch allzu vertraulich ist. Seit dem *Hyperion* ist Hölderlins Griechentum von begeisterter Liebe zu den Himmlischen geprägt, doch erst im Spätwerk um 1803 wird diese Liebe dichterisch befragt und immer wieder als umstrittenes Phänomen bedacht.

Daraus ergeben sich zwei Fragen. Ist die fatale Liebe der Griechen bloß Gegenstand der Erinnerung, das aus der Ferne betrachtete Wesen der antiken Welt? Oder wird sie zugleich zum Ursprung des Gedichts gemacht? Die zweite Frage ist bisher kaum gestellt worden. Zur ersten gibt es keinen konfliktfreien Konsens, wohl aber eine verbreitete Ansicht: Die Ode handle von einem Übermaß an Liebe, an dem die Inseln des Archipelagus zugrunde gegangen seien; die »himmlische Liebe« werde dabei ebenso kritisiert wie das Übermaß an Gedächtnis, an dem das Ich leidet.

Kocziszký teilt die Skepsis David Constantines, der schon 1978 darauf hinwies, dass sich diese Ode nicht auf vermeintliche Ideen hin lesen lässt, weil sie von Anfang bis Ende von den Gefühlen der Liebe und der Trauer organisiert wird. Sie schlägt eine nur teilweise verwandte Lesart vor: Gefragt wird nicht einfach nach der Beschaffenheit einer erinnerten Liebe, sondern nach ihrem Vollzug in der Poetik jenes Liebesereignisses, das der Ode zugrunde liegt.

KAPITEL 2

Die doppelte Anrede

Das Gedicht beginnt mit einer zweifachen Anrede: Zuerst wird die »himmlische Liebe« angerufen, dann werden die »lieben Inseln« angesprochen. Beide gehören zusammen, was die Wiederholung von »Liebe« und »lieben« unterstreicht. Die Liebe lässt sich ebenso mit den Inseln verbinden, wie sie dem Ich des Gedichts zugerechnet werden kann; sie ist eine Eigenart der Inseln und bestimmt zugleich das Verhältnis des Ichs zu ihnen. Martin Heidegger hatte als Erster auf diese Gegenseitigkeit hingewiesen: auf die Liebe des Himmels zur Erde, aber auch der Erdenbewohner zu den Göttern.

Martin Endres hält fest, es sei unentschieden und unentscheidbar, ob das Ich diese Liebe nur empfangen oder auch gebe. Kocziszy stimmt nur teilweise zu und formuliert konsequenter: Unentscheidbar sei, ob das Ich der einstigen himmlischen Liebe gedenkt, sie also Objekt seiner Besinnung ist, oder ob es sich erinnernd selbst zu seiner Liebe bekennt. Diese Liebe ist absolut und richtet sich ausschließlich auf die Inseln des Archipelagus, auf das antike Griechenland, dem schon die Liebe Hyperions galt.

Ein gewöhnlicher Erinnerungsprozess setzt damit nur scheinbar ein. Wer noch liebt, und gar himmlisch, liebt nichts Vergangenes: Die Liebe kennt keine zeitliche Distanz. Hegel hat sie in seinen frühen theologischen Schriften nicht als bloße Emotion, sondern als Akt der Vereinigung beschrieben, die keine Schranken, keine Steuerung und kein Recht für sich anerkennt. Für eine solche Liebe ist das Geliebte zeitlos gegenwärtig. Deshalb sieht Kocziszy keine Paradoxie darin, dass die Inseln im selben Atemzug »feur'ge« und »voll Asche« heißen: Sie glühen noch in Liebesflammen und sind zugleich schon verbrannt. Der Gegenwartsmodus der Anrede widerspricht der kausalen Annahme, sie seien einst feurig gewesen und nun zu Asche geworden.

Damit setzt sich *Thränen* von den großen Hymnen der Erinnerung ab. Anders als in *Mnemosyne* und *Andenken* gibt es hier keine Dialektik von Erinnern und Vergessen, von Einst und Jetzt; und anders als in *Brod und Wein* oder *Patmos*, wo das Ich in die »Tage der Schönheit« reist und dem Einst ein karges Jetzt entgegenstellt, wird alles aus der Gegenwart zeitlich synchron wahrgenommen.

Das spiegelt sich in der Wendung »die Inseln der Liebe«, deren Genitiv zugleich als genitivus subjectivus und als genitivus objectivus zu lesen ist: Die Inseln sind die Liebenden, aber auch die Geliebten, und deren Liebender können ebenso die Himmlischen wie das Ich sein. Nichtig wäre eine solche Liebe, wenn sie bloß erinnert würde, wie es vielleicht in der letzten Strophe geschieht, wo sie zum »Nachleben« herabgestuft wird.

KAPITEL 3

Das Ufer und das Büßen

In der zweiten Strophe spricht das Ich die Ufer der Inseln an: »Ihr Ufer, wo die abgöttische / Büßet, doch Himmlischen nur, die Liebe.« Ufer grenzen die Inseln vom Meer ab und sind

doch Schauplätze einer grenzenlosen Liebe. Zugleich bieten sie natürliche Isolation, eine andere Welt, aber nicht die glücklichen Inseln der Dichter, keinen Ort utopischer Fiktion, sondern Schauplätze einer Tragik. An diesen Ufern spielt sich ein Liebesereignis ab, weshalb die Inseln zuvor »geschicklich« und »feurig« genannt wurden.

Die verbreitete Deutung versteht das Büßen als Strafe: Die abgöttische Liebe werde schuldig, weil sie ins Übermaß ver falle, und so sei, wie Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni meinen, das rechte Maß zwischen Mensch und Gott verloren gegangen. Als Parallele dient ihnen *Lebensalter*, wo ein Übermaß an Mut den Untergang bringt; auch der frühe Entwurf *Sapphos Schwanengesang* wird herangezogen. Kocziszky hält diese Lesart nicht für aus sich selbst überzeugend, sie lebe von der Bestätigung durch andere Texte, und fragt, ob *Thränen* nicht eher als Gegenstück zu *Lebensalter* zu verstehen sei.

Die entscheidende Differenz: Die abgöttische Liebe kennzeichnet nicht nur die Inseln, sondern auch den Sprecher, der von sich bekennt: »Ihr nemlich geht nun einzig allein mich an«. Die Syntax des Verses, die die Kernaussage umrahmt, stützt diese Doppeldeutigkeit. Endres deutet die Einschränkung »Himmlischen nur« so, dass das Büßen die irdische Sphäre nicht berühre. Kocziszky dagegen liest den gesamten ersten Satz, von der Anrufung der »himmlischen Liebe« bis zu »Himmlischen nur, die Liebe«, als Kyklos, als Rückkehr des Gedankens zu seinem Anfang. Büßen meint dann eher die Rückkehr der Liebe zu sich selbst, zu ihrem himmlischen Ursprung, nicht das Abbüßen einer menschlichen Fehlhaltung.

Darf man also vermuten, dass das Ich von der aus der Dichtung bekannten Erfahrung spricht, wahre himmlische Liebe sei feurig und schicksalhaft, dulde kein gewöhnliches Maß und erweise sich eben dadurch als zerstörerisch? Wolfram Groddeck stellt eine Analogie zum *Hyperion* her und versteht das Übermaß als »im Übermaß erfüllte Liebe«, deren Eigenart als »abgöttisch« ihre Intensität ausdrückt; das Ich steht dem Zerstörerischen dann nicht kritisch gegenüber, sondern folgt der Steigerung dieser absoluten Emotion. Noch klarer wehrt Heidegger jede Kritik an der Liebe ab: Das Lieben der Dichtenden, auch die Helden seien im Grunde Dichter, gehe als Danken über jedes gewöhnliche Maß hinaus, und das Übermaß des Dankens sei der Liebe einziges Maß. Kocziszky folgt dieser Erläuterung nicht generell, hält die Feststellung aber für bedenkenswert.

KAPITEL 4

Nähe und Ferne: *Lebensalter* und die Tragödien

Der Vergleich mit anderen Texten Hölderlins kann die Lektüre bereichern, doch die Ode ragt durch ihre Allgemeinheit sogar aus den Nachtgesängen heraus: Sie enthält keinen Namen, keinen geographischen Ort, keinen antiken Helden. In dieser Hinsicht gleicht sie einem Gegenstück zu *Lebensalter*, dem Gesamtblick auf die Ruinen Palmyras. Beide Gedichte regt die sichtbare Verwüstung zu einer Meditation an, doch *Lebensalter* endet mit der Feststellung einer Entfremdung:

... und fremd
Erscheinen und gestorben mir
Der Seeligen Geister.

— Friedrich Hölderlin, *Lebensalter*

Thränen dagegen bleibt bis zum Schluss emotional hochgespannt. Mit Constantine betont Kocziszy, dass die Meditation nicht auf allgemeingültige Aussagen zielt; alles Gesagte wird von Liebe und Trauer um diese Inseln gesteuert. Das passt zu Hölderlins Theorie der Dichtarten, nach der das lyrische Gedicht »eine fortgehende Metapher Eines Gefühls« sei. Vorsicht ist deshalb geboten, wenn man allzu rasch Analogien zu den Briefen sucht und Hölderlins Gedanken über die Differenz der Kulturen einbezieht. Irreführend wäre es insbesondere, in der innigen Zugehörigkeit von Lieben, Danken und Huldigen das »heilige Pathos« der Griechen aus dem ersten Brief an Casimir Böhlendorff wiederzufinden.

Die Ode bestätigt vielmehr eine Zäsur im Griechenbild: Selbst sprachlich ist die Distanz zum poetologischen Griechenbild der Zeit vor Bordeaux zu spüren. Worte schrankenloser Bewunderung (»Augen der Wunderwelt!«) treten neben spröde Attribute wie »abgöttisch« oder »übertreibt«, wie sie auch die Tragödienübersetzungen und ihre Anmerkungen kennzeichnen. In Sophokles' *Antigone* hebt Hölderlin das Übermaß der Liebe hervor, die Antigone dazu bewegt, den Göttern der Unterwelt zu huldigen, indem sie ihren toten Bruder bestattet. Auf Kreons Frage, ob sie Gottlosen denn Dank bringe (V. 535), antwortet sie in Hölderlins Übertragung:

Aber gewiß. Zum Hassen nicht, zur Liebe bin ich geboren.

— Friedrich Hölderlin, *Antigone* (nach Sophokles), V. 549

Ihr Übermaß an Liebe und Dankbarkeit lässt Hölderlin sie in den Anmerkungen einen »Antitheos« nennen. Auch ihre Liebe, die sie büßt, könnte man abgöttisch heißen, wozu Hölderlin keineswegs kritisch distanziert bemerkt: »Das Liebenswürdige, Verständige im Unglück.« Kocziszy folgert, dass die Tragödienübersetzungen, insbesondere die *Antigone*, jene Sicht auf die griechische Antike ausreifen ließen, die sich in *Thränen* niederschlägt. Der Ton der Ode ist passioniert und zugleich konstatierend; das widerspricht der Vermutung, den Nachtgesängen liege generell ein erzieherischer Zweck zugrunde, als opfere sich das Ich dem Leser einer noch kinderähnlichen Kultur.

KAPITEL 5

Büßen als Stillen

Einleitend war von der Reziprozität der »himmlischen Liebe« die Rede. Gilt sie auch für die »abgöttische«? Beim ersten Lesen klingt das so paradox, als dürften die Himmlischen gar nicht in diesem Sinn lieben. Man sollte jedoch bedenken, dass der heutige Sprachgebrauch nicht der Hölderlins ist. Beim Verb »büßen« denken wir an ein Übermaß, das seine Strafe findet. Die andere Bedeutung, durch Luthers Bibelübersetzung geprägt und Ende des 18. Jahrhunderts Teil der Liebeslyrik, lautet: eine Lust stillen, befriedigen, wie man einen Hunger stillt. So belegt es Grimms Wörterbuch, und Goethe verwendet das Wort in diesem Sinn 1776 in einem Liebesgedicht, in dem der Sprecher hofft, die Geliebte einmal zu halten und so seine Lust zu büßen; endet damit seine Qual nicht, so will er an ihrer Brust sterben.

Die Wendung »wo die abgöttische / Büßet, doch Himmlischen nur, die Liebe« könnte demnach auch heißen, dass an diesen Ufern die äußerst intensive Liebe gestillt wird, und

zwar sowohl die der Himmlischen als auch die der Menschen. Auch der Dativ »Himmlichen nur« ist doppeldeutig: Einerseits zahlt die abgöttische Liebe den Himmlischen ihren Tribut, andererseits kann es ein dativus possessivus sein, die Liebe gehört auch ihnen, etwa als Erwidierung der Dankbarkeit der »Heiligen« und der »zorn'gen Helden«. Diese Reihe der Liebenden vertritt das Griechentum mit seiner maßlosen Religiosität, seiner Ausrichtung auf einen sich verbergenden, »schröcklichen« Gott.

Wie wenig sich ein Maß der Liebe bestimmen lässt, zeigt der Vergleich zweier Fassungen des Fragments *Griechenland*. Im zweiten Entwurf verbirgt sich Gott, wenn ihn jemand zu sehr liebt:

*Und Luft und Zeit dekt
Den Schröcklichen, wenn zu sehr ihn
Eins liebet mit Gebeten oder
Die Seele.*

— Friedrich Hölderlin, *Griechenland*, zweiter Entwurf

In der dritten Fassung kehrt sich die Begründung um: Der Rückzug erfolgt, weil nicht zu sehr geliebt wird.

*Und Luft und Zeit dekt
Den Schröcklichen, daß zu sehr nicht eins
Ihn liebet mit Gebeten oder
Die Seele.*

— Friedrich Hölderlin, *Griechenland*, dritte Fassung

Diese gegensätzlichen Versionen bestätigen die Lesart, dass es für die Liebe kein Maß gibt; das »Allzuviel« kann als allzu wenig erscheinen. So lässt sich der »abgöttischen« Liebe zwar die »alberne« entgegenstellen, doch haben die Extreme manches gemeinsam.

KAPITEL 6

Entstellte Schönheit

Den »lieben Inseln« samt ihren Heroen und Heiligen der Liebe gebührt ein Liebeslied. Die zweite Strophe nennt sie »Augen der Wunderwelt«; in einer Textvariante zur zweiten Fassung der *Patmos*-Hymne steht das Auge ebenfalls für die Sichtbarkeit der antiken Welt, dort als »Jugendland der Augen« im Ruin. In *Thränen* wird dieser Wunderwelt eine bestimmte Zeit zugeordnet: die »Tage der Schönheit«. Die himmlische Liebe gehört damit zur Schönheit, so wie bereits bei Platon die Bewunderung und die überwältigende Macht der Schönheit vom Eros nicht zu trennen ist. Dass dem göttlichen Eros nur das Übermaß der Begeisterung, des Wahns, angemessen sei, erkennt Kocziszky als platonische Spur im Spätwerk, die in der Forschung kaum beachtet worden sei.

Der Dichter betrauert, wie die Forschung festgestellt hat, den Untergang dieses »Jugendlandes«, der antiken Kunstwelt des klassischen Griechenlands. Anders als die mächtigen Ruinen Athens, die Hyperion und Diotima in ihrer Phantasie schwärmerisch wieder aufbauen, und anders als die unheimlichen Ruinen Palmyras in *Lebensalter*, von denen sich das

Ich abwenden muss, sieht das Ich der *Thränen* die Inseln in ihrer Gegenwart »voll Asche« und »wüst und vereinsamet«. Das Schicksal von Mensch und Landschaft ist ineinander verschmolzen, ein Merkmal des Spätstils, das auf die Nähe zur *Antigonä* verweist. Dort vergleicht sich die Heldin, wie Hölderlins Anmerkungen sagen, mit Gegenständen, »die kein Bewußtseyn haben, aber in ihrem Schicksal des Bewußtseyns Form annehmen«, und hätte sich wie die mythische Niobe, die aus üppiger Landschaft »der Wüste gleich« wurde, in eine einsame Wüste verwandelt. Das könnte erklären, warum Bäume und Städte in den Untergang einbezogen sind: Natur und Kultur nehmen am Schicksal ihrer Heroen teil.

Die »Heiligen« und »zorn'gen Helden« sind daher nicht die Griechen schlechthin und auch nicht eigentlich die Helden der *Ilias*, an Achill oder Sappho darf man zwar denken, sondern stehen den Helden der antiken Tragödien nahe. Das Achten des Heiligen und der Zorn kennzeichnen Antigone.

Dichterisch ungewöhnlich ist die Schicksalsgemeinschaft von Heiligen, Heroen, Natur und Kultur ausgedrückt, nämlich mit einem Bruch im Gedankengang: Die Verse über Bäume und Städte schließen sich nicht lückenlos an die vorherigen an. Auch ist der Blick auf Bäume und Städte, die nicht mehr sind, von anderer Art als in den späten Hymnen. In der Widmungshandschrift der *Patmos* bilden Natur und Kultur eine einzige, vollkommen verflochtene Lebenswelt:

*An unzugangbaren Wänden
Uralt der Ephru wächst und getragen sind
Von lebenden Säulen, Cedern und Lorbeern
Die feierlichen,
Die göttlichgebauten Palläste.*

— Friedrich Hölderlin, *Patmos* (Widmungshandschrift)

Thränen kennt diese Einheit des Organischen und des Steinernen nicht; in Visionen totaler Verwüstung scheint es oft willkürlich, was am meisten betrauert wird. Die Städte und Bäume standen »sichtbar, gleich einem sinnigen Mann«, gleichsam als Zuschauer im Theater der »fast« totalen Verwüstung, in die sie hineingerissen wurden. Mussten sie aber das Schicksal der Heroen teilen, denen sie Heimat boten? Der Grund für eine Verwüstung, die ein ganzes »Jugendland« der Schönheit auslöscht, ist so unfassbar wie ihr Gegenteil, wenn einer antiken Stadt trotz ihrer Hybris Gnade und Fortleben zuteilwerden.

KAPITEL 7

Jona und die Alogik der Verwüstung

Thränen und *Lebensalter* sprechen von Ereignissen, die sich nicht mit menschlicher Logik begründen lassen. Deshalb vergleicht Kocziszky sie mit biblischen Berichten, die eine ähnliche Alogik des Erzählens zeigen. Eine Parallele sieht sie in den letzten Versen des Buches Jona (4,10 f.), wohlgemerkt nur in der Form der dichterischen Logik: darin, wie vom Untergang und Fortbestehen gesprochen wird und wie dabei die Rede einen Bruch erleidet. Gott hält Jona, der um die verdorrte Rizinuspflanze trauert, die er weder gepflanzt noch aufgezogen hat, entgegen, ihn müsse erst recht Ninive jammern, die große Stadt mit mehr

als hundertzwanzigtausend Menschen, die nicht wissen, was rechts oder links ist, und mit vielen Tieren. Ninive wird nicht vernichtet, weil Gott die unwissenden Menschen und die Tiere leidet. Dass hier plötzlich Tiere erwähnt werden, wirkt als ähnlicher Gedankenbruch wie die Bäume und Städte bei Hölderlin.

Wem die Parallele zu weit hergeholt scheint, dem hält Kocziszy entgegen, dass Hölderlin in *Lebensalter*, im Ringen um das Verständnis vom Untergang der Wüstenstadt, weitgehend verwandelte Bibelzitate verwendet; zudem verweist sie auf Klaus Heinrichs Essay, der den Propheten Jona mit Parmenides vergleicht.

Angesichts der Absurdität der Verwüstung ist Hölderlins Alogik freilich noch abgründiger als die biblischen Geschichten vom Fortleben oder Untergang. Liebe und tödliche Vernichtung, Gericht und Gunst der Götter sind beim späten Hölderlin keine binären Gegensätze mehr, sie fließen ineinander. Die vierte Fassung der *Patmos*-Hymne spricht sogar von einer göttlichen Instanz, die »tödtlichliebend« ist:

*Wie Feuer, in Städten,
tödtlichliebend
Sind Gottes Stimmen.*

— Friedrich Hölderlin, *Patmos*, vierte Fassung

KAPITEL 8

Albern und übervorteilt

Nachdem ein sinniger Mann, oder einer, der ihm gleicht, gesehen hätte, dass die Helden tot und die Inseln fast entstellt sind, folgt der Schluss der vierten Strophe: »So muß übervorteilt, / Albern doch überall seyn die Liebe.« Endres liest ihn als allgemeingültige Behauptung: Die Liebe sei zwar übervorteilt und albern, aber allgegenwärtig; ähnlich meint Constantine, eine gewisse Torheit gehöre stets zur Liebe. Groddeck hört dagegen Ironie: Das Ich meine mit wortlosem Negieren das Gegenteil, die Liebe sei überall, und das heiße nirgendwo. Auch die Bedeutung von »albern« ist umstritten; Michael Knaupp erklärt es im Kommentar der Münchener Ausgabe mit »einfältig« und »arglos«. Kocziszy folgt eher Groddeck und nimmt Ironie wahr.

Sie versucht eine dritte Lösung und sieht eine Wende, eine Zäsur im Gedankengang. Gesagt wurde: Jetzt sind die Helden der Liebe tot, die Inseln der Liebe fast entstellt. Ist mit den Helden und dem Ort der Liebe nicht auch die Liebe selbst ortlos und entstellt worden? Sie ist zwar jetzt überall gegenwärtig, aber verändert: kommerziell, »übervorteilt«, ein Wort aus der Kaufmannssprache, und albern geworden, so wie sie etwa in der abgeschwächten, kleinbürgerlichen Form des Christentums fortlebte, in der pietistischen Umgebung Hölderlins, oder sogar in der intensiven, aber tränenvoll weichen Liebe des Ichs. Wie anders als »albern«, als »einfach« erscheint demnach der Ursprung dieser Liebesreligion in den Hymnen um 1803? In den späteren Fassungen der *Patmos*-Hymne wird sie ganz griechisch gedacht, im Übermaß und im Wissen, dass niemand ohne Risiko, ja ohne das eigene Leben aufs Spiel zu setzen, lieben kann:

*Zu viel aber
Der Liebe, wo Anbetung ist,
Ist gefährreich, trifft am meisten.*

— Friedrich Hölderlin, *Patmos*, dritte Fassung

Nimmt man an, dass mit »albern« und dem aus der Kaufmannssprache stammenden »übertvorthelt« eine verdeckte Kritik an der zeitgenössischen Liebesideologie formuliert ist, gewinnt der Hinweis auf das Buch Jona zusätzlich an Plausibilität. Nach dem Untergang der lieben Inseln mit ihrer feurigen Liebe zu den Himmlischen gibt es auch kein Büßen gegenüber den Himmlischen mehr; das Verhältnis zwischen Menschen und Göttern birgt fortan kein Risiko, es ist zu einem einfältigen, arglosen Geschäft geworden.

KAPITEL 9

Was ist ein Liebeslied?

Stimmt man zu, dass *Thränen* ein Gesang der Liebe ist, so ist auch dieser Genitiv doppelt zu verstehen: Das Gedicht spricht von der Liebe, aber die Liebe ist selbst als uranfängliches Ereignis des Dichtens am Werk. Aus ihr und durch ihre Inspiration findet das Ich seine Worte. Diese Zusammengehörigkeit von Dichten und Lieben hat Sappho als erste Lyrikerin unübertrefflich bezeugt; sie klingt in Hölderlins Brief an Wilmans ebenso an wie im frühen Entwurf der Ode mit dem Titel *Sapphos Schwanengesang*. Auch Dante, der erste große abendländische Dichter der himmlischen Liebe, bekannte denselben Ursprung von Poesie und Liebe: Er sei einer, der aufzeichne, wenn Amor ihm eingibt, und zwar genau so, wie es ihm im Inneren diktiert werde.

Mit diesen Anfängen abendländischer Dichtung teilt die Ode, dass die Liebe auch in ihr ein dichterisches Ereignis ist, weder bloßer Gegenstand noch bloße Emotion, die den Text organisiert. Der erste Entwurf hätte noch den Anschein erwecken können, das Liebes- und Klagelied sei aus der Nähe, aus griechischer Perspektive verfasst, als Rollengedicht, in dem der Untergang der griechischen Kunstwelt als Eigenes betrauert wird. In der vollendeten Fassung könnte Sappho dagegen zu jenen Helden gehören, die an ihrer das gewöhnliche Maß übersteigenden Liebe zugrunde gingen; die Legende von ihrem Freitod auf der Insel Lefka passt zu diesem Bild. Sie wäre eine Gestalt, in der der Dichter mit den Heiligen und zornigen Helden vereint ist.

Trotz geänderten Titels und geändertem Sprecher-Ich bleibt der selbstreflexive Charakter erhalten: Wie so oft bei Hölderlin sucht das Ich nach der Möglichkeit eigener, hesperischer Dichtung, doch die Suche bleibt im Gedicht erfolglos; das Ich wird zum Opfer seiner Gefühle. Das Fehlen einer klaren, der griechischen entgegengesetzten hesperischen Position lässt sich auf zweifache Weise erklären: Es harmoniert erstens mit dem emotionalen, nicht programmatischen Charakter des Gedichts; zweitens kann es auf eine Verunsicherung in der Verortung der eigenen dichterischen Position hinweisen.

Jean-Luc Nancy hat in einem kleinen Essay die berühmten Verse aus *Brod und Wein* so gelesen, dass die Worte »weiß ich nicht« nicht mit dem vorangehenden Vers, sondern mit der Frage »wozu Dichter in dürftiger Zeit?« zu verbinden seien: Der Dichter wisse nicht, wozu Dichter in dürftiger Zeit gut sind. Selbst wenn Nancy den Vers fehlgedeutet

haben sollte, bliebe es ein fruchtbares Missverständnis. Es weist auf die Fragwürdigkeit und allmähliche Auflösung jenes klaren Bekenntnisses, das am prägnantesten im ersten Brief an Böhlendorff formuliert ist und das griechische und hesperische Verfahrensweisen gegensätzlich aufeinander bezieht. Und eben *Thränen* wirft die Frage auf, ob die so entstandene Orientierungslosigkeit durch ein neues dichterisches Programm aufgehoben werden kann.

KAPITEL 10

Tränen, Nachleben, Blindheit

In der letzten Strophe würde die dichterische Position noch schwächer, wenn das Ich angesichts des Tränenflusses nur noch um ein rechtes Maß der Erinnerung bäte. Es soll vielmehr der Liebe und dem Liebeslied Treue halten und diese Treue klar bezeugen. Dennoch haben mehrere Interpreten gerade diese Strophe als problematisch empfunden. Heidegger hat als Erster den Schluss in Frage gestellt, wollte die Strophe dann aber doch retten; die meisten späteren Erläuterungen bemängelten etwas anderes an ihr. Am deutlichsten hat nach Kocziszky Endres das Problem gesehen: Die entscheidende Frage sei, ob und wie die Präsenz des Liebesereignisses wiederzugewinnen ist oder ob sie im bloßen Nachleben aufgehen muss. Die Strophe diene zugleich dem Versuch des Ichs, sich selbst wiederzugewinnen und gegenwärtig zu halten. Groddeck übt keine Kritik, bemerkt aber, das Erinnernte, Griechenland, verliere seine Konturen und verschwimme im Unsicheren.

*Ihr waichen Thränen, löschet das Augenlicht
Mir aber nicht ganz aus; ein Gedächtniß doch,
Damit ich edel sterbe, laßt, ihr
Trügrischen, Diebischen, mir nachleben.*

— Friedrich Hölderlin, *Thränen*, letzte Strophe

Oben wurden die »lieben Inseln« »Augen der Wunderwelt« genannt. Diese Augen haben gesehen und auf paradoxe Weise die Wunderwelt erst sichtbar gemacht. Dieselbe Paradoxie kennzeichnet nun die Augen des Dichters. Die Wunderwelt der Griechen war und ist ersichtlich, denn der Dichter sieht sie noch, obwohl sie schon zugrunde ging. So ist nachvollziehbar, dass das Ich seine eigenen Augen betrauert, wenn sie die Wunderwelt nicht einmal erinnernd zu sehen vermögen, weil die Trauer das Sehen trübt und die Tränen es verschleiern. Der Effekt des Trüben, Opaken, Verschwommenen wird dadurch gesteigert, dass statt der Inseln und Ufer selbstreferenziell die Augen des Ichs angesprochen werden. Die Hinwendung zu den »waichen Thränen« ist selbstbezogen, vielleicht sogar narzisstisch.

Das Gespräch mit der himmlischen Liebe nimmt damit eine Wende: Es wird aufgehoben und bleibt nur noch Erinnerung, wird nur noch »nachgelebt«. Die imaginierte Präsenz der beschworenen Welt verschwindet. Problematisch ist diese neue Distanz, weil mit ihr auch die gegenwärtige Liebe verloren gehen kann, die doch als Ursprung des Gesangs gilt. Dieser Ursprung wird ersatzlos zurückgenommen, gebeten wird nur noch um »ein Gedächtniß doch« und um Nachleben. Die dichterische Position ist erschüttert, unsicher, konturlos. Anders als in *Lebensalter* wird keine Abkehr von der griechischen Heroenwelt

formuliert; die Tränen sind weich und deuten ein geschwächtes, vereinsamtes Ich an, und »waiche Thränen« sind zu produktivem Andenken unfähig.

Das Ich klammert sich an das Gedächtnis, »damit ich edel sterbe«. Edel zu sterben heißt hier wohl, der Liebe zu den Inseln und ihren Heiligen Treue zu erweisen, auch wenn sich die Tränen selbst als »trügrisch« und »diebisch« erweisen können. Was stehlen sie? Das Dichten? Oder zugleich die Liebe selbst, da sie zu elegischer Sentimentalität herabgesetzt werden kann? Während die ersten vier Strophen in die Tiefen der griechischen Liebeserfahrung blicken, klingt die letzte eher defensiv. An die Stelle der Worte treten die Tränen; das Verstummen der Worte bleibt aber leer und unfruchtbar und verweist auf die Verunsicherung der dichterischen Position. Es bleibt die hoffnungslose, hesperische Nacht mit der Gefahr der Blindheit, des Trugs und des Todes.