

Madonna: eine Mutter, eine Metamorphose

Herbert Hrachovec, Ulrike Kadi

Hölderlinsche Texte erschließen sich ihren heutigen Leser*innen kaum im ersten Anlauf. Wer etwas verstehen möchte, findet sich rasch in einem vielgestaltigen Corpus breiter kultureller Bestände einer vergangenen Zeit wieder. Doch solange „Deutungen weithin innerhalb des Hölderlinschen Weltentwurfs verbleiben, [...] als seien diese dem heutigen Leser selbstverständlich nachvollziehbar“,¹ können Leser*innen nur als Fremde gefangen bleiben in der Gedankenwelt des Dichters. Und abgesehen von der theoretischen Fragwürdigkeit eines solchen Vorgehens, war Hölderlin selbst insbesondere in seinen späten Phasen bestrebt, nicht als „esoterischer“ Rufer verstanden zu werden.² Aber wie lässt sich in einer heute vertretbaren Weise zu einem Verständnis seiner Texte ansetzen im Kontext einer gemischten Götterwelt, in welcher sich der Dichter Hölderlin aufgehalten hat in Phasen seines Lebens, in denen er zunehmend psychisch wie existentiell in Bedrängnis geraten ist? Im Folgenden werden am Beispiel von Hölderlins Hymnenfragment „An die Madonna“ zwei von Renate Böschstein und Fredric Jameson vorgezeichnete Linien für einen zeitgemäßen Zugang nachgezeichnet und weitergezogen: allegorische Aspekte in Hölderlins Formulierungen werden zum Ausgangspunkt einer in Stufen erfolgenden allegorischen Lesart des Texts, die unter anderen eine psychoanalytische Perspektive eröffnet.

Metaphern, zu Allegorien ausgewachsen

Vermutlich 1785 verfasst der 15-jährige Hölderlin ein Gedicht: „Das menschliche Leben“³ Manfred Windfuhr hat auf seine Nähe zur Barocklyrik aufmerksam gemacht⁴. Personifizierte böse Mächte kämpfen gegen „die Tugend“. Windfuhr verfolgt im Weiteren die Entwicklung allegorischer Motive im dichterischen Werk. Die anfangs blassen „Ideenallegorien“ werden zusehends mit lyrischer Imagination ausgestaltet. Als instruktives Beispiel untersucht er die Hymne „Friedensfeier“⁵. Im Entwurf wird der Frieden konventionell als „Freund“ und „Unsterblicher“ apostrophiert, in der Schlussfassung dagegen als Person mit ihm entsprechenden Qualitäten charakterisiert. Der wieder eingekehrte Frieden möchte seine Abwesenheit (sein „Ausland“) gerne verleugnen. Er hat Anteil an seinem eigenen

¹ Renate Böschstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 284.

² Vgl. Böschstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 284.

³ Friedrich Hölderlin (1946), *Das menschliche Leben*, in: Friedrich Hölderlin *Sämtliche Werke*, StA, Bd. 1, 14.

⁴ Manfred Windfuhr (1957), *Allegorie*, 164 f.

⁵ Windfuhr (1957), *Allegorie*, 177 ff.

Zustandekommen und wird dafür gefeiert. Die allegorische Belebung begrifflicher Kennworte ist augenscheinlich.⁶

Renate Böschenstein hat auf eine andere bildreiche Textpassage hingewiesen, die den Reichtum des Himmels mit Metaphern veranschaulicht, die sich zu Allegorien ausgewachsen haben. Seine Wolken sind wie Blüten, durch Regen und Tau spendet er Leben und als verhangener Himmel ist er (außerhalb der bekannten Epitheta) „Anzeige des Reichtums“, denn seine Farbe gleicht dem Aussehen von Erz und Marmor. Die Überdehnung dieses Bildgebrauches verleiht, so Böschenstein, „der Dichtung ihre Gewalt“⁷, „eine dem Dichter bis dahin völlig fremde Sinnlichkeit“⁸. Eine Himmelsfarbe steht für Wohlstand. Ein anderes Beispiel: Die abstrakte Formulierung „Nichts ist’s, das Böse“ wird durch eine Allegorie belebt:

Das soll
wie der Adler den Raub/
mir Eines begreifen“⁹.

Ein Raubvogel exemplifiziert die Eigenart des Verstands. Im genannten Zitat aus der Mitte des Hymnenfragments „An die Madonna“ figuriert ein Tiername als Knotenpunkt mehrerer Bedeutungszusammenhänge. Böschenstein hat sie in einer einflussreichen Studie entflochten¹⁰. „Adler“ kann als Attribut des Zeus, des Vatergottes, Christi, der römischen Legionen und auch des germanischen Wotans auftreten. Der Ausdruck gleicht, die Metapher sei erlaubt, einem semiotischen Rangierbahnhof. Böschensteins Untersuchung zur allegorischen Ausdrucksform widmet sich den vielfältigen Dislokationen, denen Hölderlin die neutestamentliche Figur Marias unterzogen hat.

Allegorie versteht Böschenstein als „das Sprechen in zwei analogen Zeichen-Ordnungen, von denen die eine Bildcharakter hat, wobei sowohl die Differenz der Ordnungen im Text deutlich markiert ist als auch eine Arbeit des Bewusstseins bei der Aufdeckung der Bezüge explizit oder implizit gefordert wird.“¹¹ Der Raub des Adlers wäre danach ein Bild des Begreifens von Behauptungen. Allegorische Strategien können allerdings, das sieht Böschenstein selbst, komplizierter sein, als es der Bezug auf zwei parallele Zeichensysteme nahelegt. Ihr Beispiel „Elternliebe/Pelikan“ passt zur Definition, doch Allegorien sind nicht auf das Verhältnis von abstrakten Termini und Veranschaulichungen beschränkt.

⁶ Ein Kompendium zur Theorie und Geschichte des Allegoriebegriffes bietet Rita Copeland / Peter Struck (2010), *Cambridge Companion*, passim.

⁷ Böschenstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 283.

⁸ Böschenstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 267.

⁹ Friedrich Hölderlin (1953), *Madonna*, 222, Zeile 84-86.

¹⁰ Böschenstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*.

¹¹ Böschenstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*, 182.

Die patristische Allegorie etwa hatte die Freisetzung Jonas' aus dem Walfisch als typologisches Vorbild der Auferstehung Jesu Christi angesehen. Für sie erschließt dieses Verhältnis zusätzliche Perspektiven. Der Umstand ist auch bei Böschstein angelegt. Sie spricht für ihre Zwecke von „eine(r) dritte Ebene, auf der sich undeutlich das von beiden Zeichenkategorien gemeinte Phänomen abzeichnet – umso undeutlicher, je komplexer es ist.“¹² Angesichts der vielfältigen Kontexte, in denen das Bild des Adlers eine allegorische Verwendung findet, stellt sich die Frage, *wie* undeutlich das gemeinte Phänomen sich abzeichnet. (Auf diesen Punkt ist noch zurückzukommen.) Mit einer einfachen bildhaft vermittelten Beziehung und einer Aussicht auf begrifflich-ikonologische Ähnlichkeiten ist es jedenfalls in Hölderlins Lyrik nicht getan. Michael Luhnen bringt in einem Kommentar zu Böschstein einen zusätzlichen Faktor ins Spiel. Allegorien würden sich häufig entlang einer Zeitachse entfalten.¹³ In ihrem Typus sei ein Antitypus vorweggenommen.

Dieser Zusatz ist zum Verständnis des Hymnenfragments nötig. Dafür ist der Allegoriebegriff zu erweitern. In letzter Zeit hat Fredric Jameson einen Rückgriff hinter die gebräuchliche rhetorische Spezifikation unternommen. Die patristische Tradition hatte Allegorie nicht vorrangig als Sprachfigur, sondern als eine ganzheitlich angelegte Form religiöser Hermeneutik aufgefasst. Im frühen Mittelalter wurde sie in einem Standardmodell formuliert und praktiziert. Schriftliche Vorgaben, meist aus der Bibel, wurden, wie bereits angemerkt, typologisch gedeutet. Dabei ist man jedoch nicht stehengeblieben. Im christlichen Horizont war die Nutzenanwendung für Gläubige, sowie – als Horizont – die Menschheitsgeschichte zu berücksichtigen. Nicht nur Jonas und Christus, sondern dazu noch die Nachfolge Christi (z.B. Thomas von Kempen) und die Kirche als pilgerndes Volk Gottes waren zu erfassen. Fredric Jameson hat diese Einteilung explizit als „The Ladder of Allegory“ aufgenommen.¹⁴ Sie beginnt (1) mit einem Analysandum: „... historical event ... text, ideas, political debate, personality, ethical problem“¹⁵ und untersucht es (2) hinsichtlich einer vertieften Sinndimension. Die ehemals hinzugefügte (3) „moralische“ Betrachtungsweise kann heutzutage als „existenzielle Erfahrung“, „Subjektkonstruktion“ oder psychoanalytische Deutung aufgefasst werden. Das Ende der Welt, früher als jüngstes Gericht imaginiert, erscheint beim Marxisten Jameson (4) als politisches Unbewusstes, nämlich als impliziter Ort einer kollektiv verfassten Geschichte im Ganzen.

Jameson erprobt die Praktikabilität seines Modells unter anderem am Beispiel von Gustav Mahlers 6. Symphonie. Quasi stofflich liegt ihr (1) eine Spannung im musikalischen Geschehen zu Grunde. Es entfaltet sich zeitlich *und darin* in unwiederbringlicher Augenblicklichkeit. Die Symphonie Mahlers ist, so Jameson, (2) ein Hörspiel des Fortwirkens

¹² Böschstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*, 185.

¹³ Michael Luhnen (1998/1999), *Hölderlins hymnisches Fragment*, 265 f.

¹⁴ Fredric Jameson (2019), *Allegory and Ideology*, passim.

¹⁵ Jameson (2019), *Allegory and Ideology*, 3.

der konventionellen Sonatenform angesichts der Emanzipation des musikalischen Augenblicks in der Äquipräsenz der Töne. Im dritten Schritt dieses Annäherungsversuches wechselt Jameson zur Biographie. Mit Hinweis auf die Lebenssituation des Komponisten fasst er das Musikstück (3) als eine Vorstellung von unerreichbarem Eheglück. Das Erstmotiv des Kopfsatzes verschlingt sich kontrastiv mit seinem Zweitmotiv. So steht das Werk (4) als Ganzes für Modernität, gesehen als unaufhebbarer Konflikt.

Kein Zweifel: ein solches Panorama ist „weit hergeholt“. Doch seine suggestive Zusammenschau leistet (zumindest in der Deutung Hölderlins) gute Dienste. Die Ausgangsinterpretation Böschensteins kann zu diesem Zweck in das vorgestellte 4-Stufen-Modell integriert werden. Die Allegorie versöhnt, nach Jameson, inkommensurable Kräfte nicht. Sie präsentiert die spannungsgeladene Tektonik tiefliegender Widersprüche der augenscheinlichen Wirklichkeit. Dazu schließt sie die Perspektiven individueller Lebensführung und deren Sinnhorizont ein.

Psychoanalytische Spurensuche

Böschstein hat schon vor einiger Zeit drauf hingewiesen, dass die Sprache selbst „als constituens des Menschen und der von ihm wahrgenommenen Welt“¹⁶ einen Anknüpfungspunkt für ein psychoanalytisch informiertes Verständnis Hölderlinscher Texte enthält. Hölderlins „kosmopoetischer Zeichenbegriff“¹⁷ umfasst subjektkonstitutives Material, das mit psychoanalytischen Thesen zum Klingen gebracht werden kann. Die von Jameson beschriebene dritte allegorische Deutungsebene¹⁸ bietet sich als Gelegenheit einer solchen Erweiterung gängiger Lesegewohnheiten an. Freilich ist der Rahmen einer psychoanalytischen Lesart einzelner Aspekte der Hymne *An die Madonna* damit noch nicht klar genug gesteckt. Denn mit der Psychoanalyse tauchen rasch nicht nur eine Sorge vor dem „Geschwätz der Psychologen“¹⁹ über den Künstler auf, sondern auch Vorbehalte gegenüber einer, mit einer psychiatrischen Herangehensweise verflochtenen psychoanalytischen Deutungsmacht. Da gilt es, Hölderlin vor einem mit Normierungs- oder Normalisierungstendenzen aufgeladenen pathographischen Blick zu schützen. Michel Foucault unterstreicht, dass die Schwierigkeit des Umgangs mit Hölderlin und seinem Werk in der Sprache selbst angelegt ist: „Es ist die Frage, wie eigentlich eine Sprache beschaffen sein müsste, um in der Lage zu sein, über das Gedicht und den Wahnsinn in ein und demselben Diskurs zu sprechen.“²⁰ Hölderlin als „esoterischer Ästhet“²¹ passt mit Foucault in eine jahrhundertelange Praxis des Umgangs mit Künstler*innen und ihren Werken in einer

¹⁶ Böschstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 284.

¹⁷ Böschstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 283.

¹⁸ Vgl. Jameson (2019), *Allegory and Ideology*, insbesondere XV und 41.

¹⁹ Michel Foucault (1962/1998), *Im Namen*, 329.

²⁰ Foucault (1962), *Im Namen*, 330.

²¹ Böschstein (1975/1977), *Sprache des Zeichens*, 284.

europäischen Tradition²², die Künstler zunächst als entindividualisierte Helden verehrt hat, ohne sie getrennt von ihrem Werk zu betrachten. Erst seit der Renaissance ist es üblich geworden, das Werk als eine dem Künstler fremde Gebärde zu verstehen. Die Kluft, die sich damit zwischen dem Künstler und seinem Werk auftut, ist der Ort, an welchem der Wahn seinen Platz finden konnte. Dieser Ort ist ein einsamer Ort: er wird von den jeweiligen Künstler*innen allein bewohnt, sondert sie einerseits von einer, mit anderen gemeinsam erfahrenen Realität ab und macht sie andererseits in besonderer Weise empfänglich für Unkonventionelles, Ungewohntes.²³

Obwohl Jean Laplanche seinen pathographischen Zugang nicht verbirgt,²⁴ hält Foucault ihn für den einzigen Autor, dem es gelungen sei, eine Sprache zu finden, die in ihrer Beschäftigung mit dem Dichter und seiner Erkrankung gleichzeitig der Gebärde des Kunstwerks und der Identität des Autors gerecht wird.²⁵ Gegen den im 19. Jahrhundert üblichen „Gemeinplatz“²⁶ einer engen Verbindung zwischen Kreativität und Verrücktheit verweist Laplanche schon in seinem einführenden Kapitel mit dem bekannten Zitat Hölderlins vom deutungslosen Zeichen auf eine fehlende Ordnung in dessen eigenem Sprachverständnis.²⁷ Statt eine kontinuierliche Abfolge zwischen einem dichterischen Schreiben und einer, in dieses Dichten einbrechenden Krankheit Hölderlins zu behaupten,²⁸ fokussiert Laplanche das Rätsel, dass Hölderlins Texte von einer Erfahrung durchdrungen sind, die Aspekte der psychotischen Erkrankung enthält, ja vorwegnimmt²⁹ – äußerliche Anzeichen, die etwas von den Vorgängen an jenem einsamen Ort zwischen dem Dichter und seinem Werk vermuten lassen.

In Briefen und anderen Texten untersucht Laplanche Spuren der persönlichen Beziehungen Hölderlins in jenen Phasen, die dem Ausbruch der für Hölderlin und seine Umwelt manifest gewordenen Symptome vorausgehen. Er annotiert dazu psychische Bedeutungen einer Reihe von Beziehungsobjekten Hölderlins und beschreibt affektive Zustände, die sich aus Texten des Dichters zu verschiedenen Zeitpunkten erschließen lassen. Plastisch weist er auf Besonderheiten in Hölderlins Vorstellungen und Phantasien zu Beziehungen hin, die in dessen literarischen Figuren dargestellt sind. Dabei kristallisieren sich im Laufe der untersuchten Periode 1794–1800 einerseits Versuche Hölderlins heraus, in

²² Vgl. für die folgende historischen Anmerkungen Foucault (1962/1998), *Im Namen*, 330–334.

²³ Vgl. Foucault (1962/1998), *Im Namen*, 333.

²⁴ Jean Laplanche versteht sich als Pathograph Hölderlins. Vgl. ders. (1961/1975), *Suche nach Vater*, 100, 157. Auch Wilhelm Lange (1909), *Hölderlin*, Karl Jaspers (1926), *Strindberg und van Gogh*, Rudolf Treichler (1936) *Die seelische Erkrankung*, Henrik Peters (1982), *Wider die These* oder Helm Stierlin (2008), *Nietzsche* sehen in Hölderlin ein erkranktes Genie. Pierre Bertaux (1936), *Hölderlin* lehnt ein solches Verständnis ab.

²⁵ Vgl. Foucault (1962/1998), *Im Namen*, 334 f.

²⁶ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 9.

²⁷ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 13.

²⁸ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 22.

²⁹ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 23.

einem dualen, im Imaginären verfangenen Beziehungsmodus (Hyperion) dem Sog eines vereinsamenden Wahns zu entgehen. Andererseits wird Hölderlins regressiver Wunsch nach einer allumfassenden totalen Einheit durch ein zunehmendes Eintauchen in eine solipsistische Gedankenwelt (Empedokles) deutlich. Methodisch verknüpft Laplanche rekonstruierte Einschnitte in der Lebensgeschichte Hölderlins mit Überlegungen zu dessen psychotischer Struktur, wobei sich Laplanche an Thesen Jacques Lacans orientiert.³⁰

Für Foucault ist es die Verbindung zur Lacanschen Psychoanalyse, die ihn für Laplanches Vorgehen einnimmt.³¹ Doch Laplanche entkommt der Falle, Hölderlin *vor allem* zu einem Kranken mit einer bekannten Krankheit zu machen, nicht so sehr durch diese Bezugnahme. Anders als es Foucault annimmt, gelingt ihm dies eher dort, wo er offenlässt, was nicht in Verständliches eingebunden werden kann. Seine Analyse überzeugt dort besonders, wo er ausdrücklich keine Deutung anzubieten hat, wo er (gegen die verbreitete Annahme einer die Gesamtheit eines Subjekts bestimmenden psychischen Struktur) bei Hölderlin Bereiche sieht, die von den Vorboten der Psychose nicht betroffen sind,³² wo er sich verwirren lässt,³³ Rätsel nicht löst und schließlich eine chiasmatische Verbindung zwischen Dichtung und Wahnsinn³⁴ postuliert. Laplanche nähert sich in angemessener Distanz einem poetischen Sprechen, das seine zunehmend von Verlusten gezeichnete kommunikative Sinndimension solipsistisch zu bewahren versucht. Sein Vorgehen verdankt sich einer neutralen psychoanalytischen Haltung. In letzter Konsequenz lässt es auch Platz für die, einer hermeneutischen Deutung im engeren Sinn nicht zugängliche Musikalität der Hölderlinschen Dichtung. Denn „[f]ür Hölderlin war Dichtung ja wesentlich Gesang“³⁵.

Traurige Mutter

³⁰ Ätiologisch wird von Laplanche Lacans dritter theoretischer Entwurf zur psychotischen Struktur, nämlich eine fehlende Insertion des Vaternamens wie des väterlich konnotierten Gesetzes in den Vordergrund gerückt. Vgl. bezüglich der unterschiedlichen Entwürfe Lacans Corinne Fellahian, (2005), *La psychose*. Dieses dritte Theorem bildet bei Lacan wie bei Laplanche ein Synonym für eine fehlende Triangulierung des Subjekts, für eine fehlende Akzeptanz des sogenannten väterlichen Gesetzes und einer mit anderen geteilten Form des Sprechens und der Sprache. Laplanche betont gleichermaßen die regulierende Aufgabe einer väterlichen Struktur (vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 49), wie die Irritabilität der Betroffenen an Stellen (vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 41), wo die Struktur fehlt. Diese Struktur ist nicht zu verwechseln mit dem empirischen Vorkommen von Vätern in Hölderlins Biographie, was Böschenstein-Schäfer (1979), *Rezension*, 342 ff. in ihrer Kritik übersieht.

Roseline Bonnellier bezweifelt, dass Laplanche mithilfe der Psychoanalyse zu einem besseren Verständnis von Hölderlin beitragen konnte, sondern meint umgekehrt, dass von Laplanche Literatur angewendet wurde, um Psychoanalyse besser zu verstehen. Vgl. Bonnellier (2008): *Aux sources*, 25.

³¹ Vgl. dazu auch Gerhard Unterthurner (2007), *Foucaults Archäologie*, 169–176.

³² Vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 43.

³³ Vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 119.

³⁴ Vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 157. Foucault lehnt eine solche Verbindung ab, da er von einer „Aufhebung des Werks im Wahnsinn“ ausgeht. Vgl. Foucault (1962), *Im Namen*, 344.

³⁵ Stierlin (2008), *Nietzsche* 61.

Ein allegorisches Verständnis leistet dort gute Dienste, wo sich die Grenzen der Sprache als zu eng erweisen.³⁶ Hölderlin thematisiert die Schwierigkeit, etwas zur Sprache zu bringen, was an diese Grenzen rührt, wenn er in den ersten Zeilen des Texts³⁷ aufmerksam auf ein mögliches Scheitern seiner eigenen, für seine evangelisch-lutheranische Herkunft³⁸ übrigens ungewöhnlichen allegorischen Arbeitsweise³⁹ macht. Jamesons Vorschlag, die dritte Ebene in der Stufenabfolge eines zu supponierenden vierfachen Schriftsinnes nicht moralisch, sondern psychoanalytisch zu lesen, hebt nicht nur das allegorische Moment der Psychoanalyse als eine Form des anderen Lesens (*allē-gorein*) hervor. Sofern Hölderlins Sprache in dieser Hymne einem eigenen, nur ihm bekannten Code folgt, der in den Text selbst rätselhaft eingelassen ist,⁴⁰ erweist sich Psychoanalyse auch als die Methode der Wahl, um Unverständliches in Bewegung zu halten, es ohne Ende fort-, aber auch umzuschreiben.

In der Hymne *An die Madonna* ist in der zweiten Strophe von einer väterlichen, vermutlich göttlichen Figur die Rede, wenn das Ich von einem, aufgrund seiner traurigen Verstimmung unerfüllt gebliebenen Wunsch spricht, „Dem höchsten zu singen, dem Vater“⁴¹. Der unerreichbare Vater erinnert an die, von Laplanche beschriebene väterliche Ätiologie von Hölderlins psychotischer Struktur.⁴² Es wäre freilich unpassend, aus diesem Satz der Hymne weitreichende strukturbezogene Schlussfolgerungen zu ziehen. Der unerfüllte Wunsch lässt sich vielmehr als Hinweis lesen, dass das Gedicht in einen Bereich eines anderen Sprechens führt, eines Sprechens auf einer im weitesten Sinn der Mutter zuzuordnenden Seite, rund um ein Frauenbild, das Böschenstein (neben einer Reihe von anderen Gestalten) vor allem in einer spannungsvollen Relation zwischen den beiden, einander ent- und widersprechenden Typen der Madonna und der Mutter Erde allegorisch verkörpert sieht.⁴³ Es ist aus zwei Gründen wichtig, diese Zuordnung zur Seite der Mutter hervorzuheben: Zum einen ist die Sprache mit ihren Regeln zur Bildung von kommunikativen Sinnstrukturen im frühen Raum zwischen Mutter und Kind durchsetzt von Äußerungen, die einem allgemeinen Code entgehen, was an manche Momente beim Lesen der Hymne erinnert. Zum anderen rücken mit dem Mutterthema inhaltlich die frühe Macht, welche der Mutter gegenüber ihrem Nachwuchs

³⁶ Vgl. Böschenstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*, 185, wo Böschenstein vom „Unaussprechlichen“ schreibt.

³⁷ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 14–16.

³⁸ Bezüglich weiterer konfessioneller Unterschiede in der Sicht auf die in der Hymne besungene Mariengestalt siehe Ulrich Port (2016), *Kontexte des Gedichts*, 144 f.

Julia Kristeva betont, dass es im Protestantismus keine hinreichend ausgearbeitete Figur der Mütterlichkeit gibt, was, so lässt sich spekulieren, Hölderlin auch bewogen haben könnte, sich mit seiner Hymne in eine katholische Vorstellungswelt zu begeben. Vgl. Julia Kristeva (1977/1989): *Stabat Mater*, 234.

³⁹ Vgl. Böschenstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*, 195.

⁴⁰ Vgl. Foucault (1964/2001), *Der Wahnsinn*, 545.

⁴¹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 10.

⁴² Vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 61. Siehe hierzu auch Fußnote 30.

⁴³ Vgl. Böschenstein (1988), *Allegorische Ausdrucksform*, 191.

zukommt, und erste körpernahe Erfahrungen des Kindes mit (sprachlich noch nicht fassbaren und insofern umso heftigeren) Affektqualitäten in den Vordergrund.⁴⁴

Die angerufene Madonna wird zu Beginn der Hymne eingeführt als ein Grund für Hölderlins Leiden⁴⁵, bevor sie sich im Text zum göttlichen Objekt großer Bewunderung⁴⁶ verwandelt. Sie wird zu einer, andere Götter an den Rand (d)rückenden Machtfigur, die Hölderlin in ihrem Walten (das er mit dem Ausdruck „gewaltet“ einfügt, worin oberflächlich nicht nur ein Walten, sondern auch Gewalt mitklingt) als „die allvergessende Liebe“ bezeichnet.⁴⁷ Die schmerzlichen Affektqualitäten werden zunächst in Verbindung mit bekannten Figuren einer Familie (Sohn, Vater, Madonna) gebracht. Hölderlin scheint sich mit seinem lyrischen Ich zwischen der heiligen und seiner irdischen Familie⁴⁸ zu platzieren, wo er auf eigene Jugenderfahrungen mit dem Sohn der Madonna verweist.⁴⁹ Zwei Mitglieder der Heiligen Familie, nämlich Sohn und Mutter, sind Quelle des Leidens des lyrischen Ichs. Beim göttlichen Vater läuft die Verbindung zum Schmerz metonymisch über den „Gesang“. Dann ersetzt eine jubulatorische Geste in Richtung der idealisierten, erhöhten Frauenfigur abrupt die melancholische Grundstimmung. Die im Text folgenden Allusionen auf die Geburtssituation, die die christliche Figur der Maria mit Elisabeth, der Mutter des Johannes, geteilt hat, werden durch angsterregende Schilderungen⁵⁰ abgelöst, in denen sich ein männlich konnotiertes Prinzip als bedrohlich, ja lebensgefährlich darstellt. Den Tod des Sohnes Jesus und des Johannes erträgt die Madonna „göttlichtrauernd“⁵¹. Szenisch ist hier das wirkmächtige *Stabat Mater*-Narrativ aufgerufen. Julia Kristeva unterstreicht die Bedeutung dieser christlichen Figur: Sie steht allegorisch für „Unsagbare[s], [...] Weiblichkeit, Nichtsprache oder Körper“⁵². Mütterliches, Weibliches zeigt sich an dieser Stelle in scharfer Opposition gegenüber dem zweiten, männlich-väterlichen (mit der Sprache zusammengedachten) Pol einer binär verfassten Geschlechterordnung. Körperlich taucht die himmlische Frau in der Hymne nur als gebärender Schoß⁵³ auf. „[D]as Ohr, die Tränen und die Brüste“⁵⁴, die sie sonst oftmals ausmachen, werden nicht genannt. Explizit wird der Körper der Frau vor allem zum Ort der Reproduktion erklärt. Die Wahl des Madonnenmotivs bringt es im Übrigen mit

⁴⁴ Laplanche nimmt in dieser Hinsicht mehrfach Bezug auf Melanie Kleins Konzepte früher Mutterfiguren, in welchen die Phantasiebildungen um den mütterlichen Körper im Zentrum stehen. Vgl. Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 60, 70, 83.

⁴⁵ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 1–3.

⁴⁶ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 13–14.

⁴⁷ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 26.

⁴⁸ Bezüglich des ideengeschichtlichen Zusammenhangs zwischen irdischer und himmlischer Familie, der Familienromane verschiedener christlicher Konfessionen siehe Albrecht Koschorke (2011), *Heilige Familie*, passim.

⁴⁹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 4–5.

⁵⁰ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 36–37.

⁵¹ Hölderlin (1953), *An die Madonna*, 220, Zeile 46.

⁵² Kristeva (1977/1989), *Stabat Mater*, 227.

⁵³ Vgl. Hölderlin, *Madonna*, 220, Zeile 29.

⁵⁴ Kristeva (1977/1989), *Stabat Mater*, 240.

sich, dass alles Wilde, Erotische und Lustvolle, was sich in sexueller Hinsicht mit (weiblichen und anderen) Körpern verbinden könnte, weder angesprochen werden kann noch angesprochen werden braucht.

Die mütterliche Trauer im Schmerz um den toten Sohn zeigt in der traditionellen Ikonographie triumphale Züge,⁵⁵ was Hölderlin in seinem *compositum* „göttlichtrauernd“ aufzunehmen scheint. Affektökonomisch ist an dieser Stelle der Gegensatz zwischen der oben angesprochenen Schwermut des Dichters und dieser anders gearteten, weil durchlebten und transzendenten Trauer der Madonna nicht zu übersehen. Psychoanalytisch ließe sich fragen, ob die „unerschütterliche Traurigkeit“⁵⁶ von Hölderlins eigener Mutter ein Typus ist, der die Auswahl der Züge der so anders trauernden Madonnenfigur mitbestimmt hat. Denn den Quellen zufolge gab es eine zum Leidwesen Hölderlins bestehende Traurigkeit seiner biographischen Mutter, „in der [diese] sich zu gefallen [schien]“⁵⁷.

Nicht nur zu Beginn ist der Text von intensiven und teilweise rasch wechselnden affektiven Momenten durchzogen. Das vehemente Pathos ist wohl einem zeitgebundenen literarischen Stil geschuldet. Die emotional aufgeladene Ausdrucksweise rührt aber ihrerseits auch an frühe Erfahrungen der Leser*innen wie des Dichters. Denn es ist (zumindest zu Hölderlins Zeiten) eine Mutter (oder eine Amme), die mit ihren Berührungen, ihren mehr oder weniger sprachförmigen Zuwendungen erste Hüllen für ein sich erst ausformendes Ich⁵⁸ bereitstellt, damit sich eine (psychisch wie körperlich nötige) Haut um ein zu dieser frühen Zeit unaussprechliches und oftmals heftiges Affektgeschehen auf der Seite des Kindes bilden kann. Im Text wird einer allmächtigen frühen Mutter Referenz erwiesen, wenn die Macht der lächelnden (Königin) Mutter gegen die Furcht gestellt wird, wenn der Madonna hässliche Gefühle (des Kindes) wie der Neid gänzlich abgesprochen werden und wenn sie Söhne wohlmeinend über sich hinauswachsen lässt.⁵⁹ Diese Frau vertritt ein gutes Prinzip (das in der Hymne einem nahezu gesichtslosen bösen Prinzip gegenübersteht⁶⁰).

Die Aufbruchsstimmung⁶¹, in welcher Söhne über ihre Mütter hinauswachsen können, verbindet sich (lebensgeschichtlich) mit der Notwendigkeit einer Trennung zwischen Müttern und Kindern. Hölderlin spricht das in der Hymne an, wenn er vor einem Klebenbleiben im Schoß der Mutter⁶² warnt – eine Warnung, die als psychoanalytisch motivierte Empfehlung an die Leser*innen auf der dritten Stufe von Jamesons Allegorieverständnis ihre Berechtigung hat. Aus Hölderlins Biographie ist bekannt, wie sehr er mit der Abhängigkeit von seiner

⁵⁵ Kristeva (1977/1989), *Stabat Mater*, 243.

⁵⁶ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 105.

⁵⁷ Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 105.

⁵⁸ Didier Anzieu (1985/1996), *Haut-Ich*, passim.

⁵⁹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 52–57.

⁶⁰ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 72 und 222, Zeile 84.

⁶¹ Vgl. Bennholdt-Thomsen / Guzzoni (2007), *Analecta III*, 195.

⁶² Vgl. Hölderlin, *Madonna*, 222, Zeile 90–93.

Mutter in psychischer, zeitweise auch in existentieller Hinsicht beschäftigt war.⁶³ Im Text breitet sich in der weiteren Folge ein anderer Ton aus. Auch wenn es nicht ausgesprochen wird: Die gute Himmelmutter kann nicht mehr als ideal(isiert)e Retterin fungieren. Sie wird durch eine neue Allegorie ersetzt.

Kippbild mit Patt

“Die Allegorie ist eine Zeichenpraxis, die sich ins Verhältnis zur Repräsentation und zum klassischen Zeichen setzt, indem sie die Problematik der Repräsentation selbst, die ihr als solcher angehört, merklich macht.”⁶⁴ Ihr Anders-Reden ist erklärungsbedürftig und zeigt das unverdeckt. “[S]chneidende Drachenzähne“⁶⁵ stehen nicht selbstverständlich für autoritäre Gesetzgebung. Erklärungen gibt es, das ist hinzuzufügen, nicht außerhalb eines Erklärungszusammenhangs. Sie rufen keine Konventionen ab, sondern beruhen auf der nachvollziehbaren Kohärenz eines diskursiven Anspruchs. “frischaufblühende Kinder”⁶⁶ und “die keimenden Tage”⁶⁷ leuchten schnell als Verbildlichungen ein. Ein Gang aufs Feld zur wilden Lilie⁶⁸ ist dagegen für unbelehrte Leser*innen nicht ohne weiteres als Zuwendung zur Madonna verständlich. Hölderlin lässt aber keinen Zweifel daran, dass *von ihr* als einer Figur der neutestamentlichen Überlieferung die Rede ist. Er unterstreicht ihre Rolle als *mater dolorosa* und schließt daran eine Supposition über Mutterschaft: das Wachstum ihrer Kinder sähen Frauen mit Wohlgefallen, auch wenn sie dabei selber in den Hintergrund geraten. Die Hymne adressiert die Madonna in einem hohen Ton. Das Motiv ihrer mütterlich-sorglichen Zurückhaltung, exemplifiziert an Maria, bestimmt den feierliche Gesang bis zum Vers 63.

“Doch Himmlische, doch will ich
Dich feiern“⁶⁹

Dem Bericht der Bibel ist eine Allegorie der lebensfördernden Kraft einer “Himmlischen” angeschlossen. Im dritten Schritt des konventionellen Allegorie-Aufbaus sollte darauf eine Nutzenanwendung für Adressaten folgen. Das ist im Hymnus nicht der Fall. Die Fortsetzung bringt “Verwegenes”, “Undankbare”, “Ärgernis”⁷⁰ und damit verbunden die Umkehrung der Elternsorge: “und es haßt das Alte die Kinder”⁷¹. Das zu Beginn eingeführte Motiv ist auf

⁶³ Vgl. zu Aspekten von Hölderlins Beziehung zu seiner Mutter Laplanche (1961/1975), *Suche nach Vater*, 105–110.

⁶⁴ Bettine Menke (2015), *Trauerspiel-Buch*, 173.

⁶⁵ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 40.

⁶⁶ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 48

⁶⁷ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 55.

⁶⁸ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 17–19.

⁶⁹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 219, Zeile 13–14.

⁷⁰ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 64–66.

⁷¹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 70.

seiner Kehrseite beleuchtet. Man kann erwarten, dass sich die neidlose Mutter⁷² dagegen durchsetzt und das geschieht auch, jedoch mit Hilfe einer eigentümlichen Metamorphose. Die “Himmlische” wird angerufen, “die jungen Pflanzen” zu schützen⁷³. Zuvor galt ihre Sorge “frischauflühenden Kindern”, doch die familiäre Assoziation führt ins Leere. Zu schützen sind nun die “Pflanzen”

wenn

Der Nord kömmt oder wenn giftiger Thau weht oder
Zu lange dauert die Dürre⁷⁴

Diese Ausgestaltung des Sprachbildes lässt sich nicht im Rahmen der vorhergehenden Allegorie erklären. Die Verse 74-75 passen nicht zum Neuen Testament. Hölderlin ist zu einer neuen Allegorie gewechselt. Nichtmehr von der Mutter, sondern von einer Vegetationsgöttin ist jetzt die Rede. Der Hass des Alten, dem Maria entgegengestellt wurde, kann auf den Bethlehemitischen Kindesmord und/oder auf die Kreuzigung Jesu bezogen werden, doch im veränderten Kontext ist an Uranos, den Antipoden der (parthenogenetisch entstandene) Urmutter Gaia zu denken. Sie hatte ihren Sohn Kronos zur Kastration des Vaters Uranos veranlasst. Der Hass, dem die Trägerinnen beider hier positionierten Namen gegenüberstehen, vermischt sich in einer Überblendung der (un-)passenden allegorischen Zuschreibungen. „Wie Drachenzähne, schneiden“⁷⁵ war die Umschreibung repressiver Satzungen und korrespondiert nun mit der Sense, welche die jungen Pflanzen wegmäht. Dieses Gerät ist seinerseits eine Allegorie für den Tod von Menschen. Daran ist aber *nicht* zu denken, denn das “erneuerte Wachstum”⁷⁶, das die Himmlische geben kann, ist das “Stirb und Werde” der Natur. Also handelte es sich doch um Pflanzen? Maria, die ihren Sohn zur Erlösung der Welt sterben sieht, kann nicht mit Gaia vertauscht werden, ohne die Integrität der Erzählzusammenhänge zu untergraben, aus denen die Allegorien ihre intuitive Plastizität gewinnen. Es macht einen Unterschied, ob der Konflikt zwischen Alt und Jung in einem Zyklus fortgesetzter Wiederholung oder einem eschatologischen Zeitverlauf lokalisiert wird. Die „allvergessende Liebe“⁷⁷, die als homogenisierende Perspektive angeführt werden könnte, ist eine blasse Aussicht.

Angesichts dieses Textbefunds ist unklar, worin die Botschaft (die „moralische“ Dimension) des Kippbilds Maria / Gaia besteht. Verbreitet ist die Auffassung, derartige, beim späten Hölderlin öfters auftretende, Engführungen seien ein Wagnis der poetischen Imagination. „Metamorphosen“ leisten solche Perspektivenverschiebungen und Hölderlins

⁷² Vgl. Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 55.

⁷³ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 71–73.

⁷⁴ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 74–75.

⁷⁵ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 40

⁷⁶ Hölderlin (1953), *Madonna*, 221, Zeile 78.

⁷⁷ Hölderlin (1953), *Madonna*, 220, Zeile 26.

endzeitliche Sehnsucht nach einem „kommenden Gott“ (einer der möglichen Abschlüsse der Allegorienleiter) spräche in ihrer synthetisierenden Zusammenschau zu unserer „dürftigen Zeit“. Eine abweichende, enger literaturtheoretisch gefasste Position vertritt Anselm Haverkamp. Er spricht von einer „Aporie der Hölderlin-Lektüre“, die im Bruch des Spätwerks auftritt.⁷⁸ Die Hypostase seines vorangegangenen Höhenflugs hätte „die Einschätzung des wahnsinnigen, schizophrenen Hölderlins geradezu provoziert.“⁷⁹ „...jede eschatologische Implikation der voraufgegangenen Gedichte“ würde durch „die Dichtung Hölderlins nach 1806 vollends ... widerlegt.“⁸⁰ Haverkamps Position kann durch Bemerkungen zum vorliegenden Beispiel unterstützt werden.

Die Dichtung der Gegenwart hat keinen Mangel an Gestalten, die in sich gebrochen, beziehungsweise mit hybriden, multipel widersprüchlichen Persönlichkeitmerkmalen ausgestattet sind. Gemessen daran nimmt sich die Überlappung der Schmerzensmutter mit einem personifizierten Prinzip von Fertilität bescheiden aus. Nur dass in Hölderlins Text das *Genre der Allegorie* verlassen wird. Diese braucht, wie gesagt, einen kohärenten Erklärungszusammenhang, auch und gerade darum, weil sie Inkommensurabilitäten zwischen den Interpretationsstufen zu integrieren sucht. Das gilt für *eine* allegorische Konfiguration entlang der Leiter. Zwei kreuzweise miteinander verwobene Personifikationen (und Hölderlins Text führt zusätzliche, ähnlich konstruierte Frauengestalten ein) eröffnen einen Bereich der Ratlosigkeit. Sie erzwingen ein Jonglieren zwischen eigenschaftslosen Namen und trägerlosen Prädikaten. M. Foucaults Frage, wie sich die Inkommensurabilität zweier Sprachen in einer Sprache denken lasse, wird unabweisbar. Mit Blick auf Maria / Gaia heißt das: Wie könnte eine Allegorie aussehen, die beide Erklärungszusammenhänge umfasst? Wären sie noch inkommensurabel, falls es so eine dritte Sprache gäbe? Und würde nicht umgekehrt die Feststellung der Unvereinbarkeit ein qualifiziertes Urteil über die unerreichbare *Verbindung* zwischen ihnen herstellen? In Hölderlins Hymne ist ein derartiges Dilemma auf die Spitze getrieben. Wer sich auf die verschränkten Allegorien einlässt, verliert die anfangs scheinbar feststehenden Bedeutungen aus dem Griff. Und dennoch wird der Zugriff angestrebt:

Das soll
Wie der Adler den Raub
Mir Eines begreifen⁸¹

⁷⁸ Anselm Haverkamp (1991), *Laub voll Trauer*, 11.

⁷⁹ Haverkamp (1991), *Laub voll Trauer*, 12.

⁸⁰ Haverkamp (1991), *Laub voll Trauer*, 12.

⁸¹ Hölderlin (1953), *Madonna*, 222, Zeile 84–86.

Dieses Wagnis des Dichters ist oft unterstrichen worden. Es läuft darauf hinaus, durch kreuzweise Ambiguisierung eine Route ins nicht Bestimmbare zu bahnen. „Nur die gegenseitige Relativierung der beiden weiblichen Gottheiten kann sie dem nicht aussprechbaren Phänomen nahebringen“⁸². Hölderlin hat die dritte Ebene des Allegoriebegriffes, um es weniger verständnisvoll zu sagen, durch diese Vorkehrung in ein Patt geführt. Worauf er sich über Vermittlung von Madonna / Gaia als höherer, anderer Gottheit bezieht, ist nicht auszuführen. Seine Allegorie aus griechischen und christlichen Leitfiguren ist kein „Raub des Adlers“.

Literatur

Hölderlins hymnischer Entwurf mit der Beginnzeile „Viel hab ich dein“ – hier als *Hölderlin (1953)*, *Madonna* bezeichnet – wird zitiert aus:

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hg. v. Friedrich Beissner / Adolf Beck, Stuttgart 1953, Bd. 2, 219–225. Ihr folgt auch die Verszählung.

Anzieu, Didier (1985/1996), *Das Haut-Ich*. Frankfurt/M. (orig. franz.: ders., *Le Moi Peau*, Paris 1985).

Bennholdt-Thomsen, Anke / Alfredo Guzzoni (2007): *Analecta Hölderliniana III. Hesperische Verheißungen*. Würzburg.

Bertaux, Pierre (1936), *Hölderlin. Essai de biographie intérieure*. Paris.

Bonnelier, Roseline (2008), *Aux sources culturelles de la psychanalyse, l'Œdipe relatif: Hölderlin et la question du père* de Jean Laplanche, in: *Le Carnet PSY* 2008/2, 24–30.

Böschenstein, Renate (1988), *Hölderlins allegorische Ausdrucksform, untersucht an der Hymne „An die Madonna“*, in: Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hg.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804–1806)*, Bonn 1988, 181–209.

Böschenstein-Schäfer, Renate (1975/1977), *Die Sprache des Zeichens in Hölderlins hymnischen Fragmenten*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 19/20, 267–284.

Böschenstein-Schäfer, Renate (1979): *Rezension von Jean Laplanche: Hölderlin und die Suche nach dem Vater*, *Stuttgart-Bad Cannstatt 1975*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 21, Stuttgart / Weimar 1979, 335–348.

Copeland, Rita / Peter Struck (Hgg.) (2010), *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge.

Fellahian, Corinne (2005), *La psychose selon Lacan. Évolution d'un concept*, Paris.

Foucault, Michel (1962/1998), *Im Namen des Vaters*, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 30, 327–344.

⁸² Böschenstein, *Allegorische Ausdrucksformen*, 199.

- Foucault, Michel (1964/2001), *Der Wahnsinn, Abwesenheit des Werkes*, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I. 1954-1969*, Frankfurt/M., 539–550.
- Haverkamp, Anselm (1991), *Laub voller Trauer: Hölderlins späte Allegorie*, München 1991
- Jameson, Fredric (2019), *Allegory and Ideology*, London 2019.
- Jaspers, Karl (1926/1949), *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*. München 1949.
- Koschorke, Albrecht (2011), *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt/M.
- Kristeva, Julia (1977/1989), *Stabat Mater*, in: dies., *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt/M. 1989, 226–255.
- Lange, Wilhelm (1909), *Hölderlin. Eine Pathographie*. Stuttgart.
- Laplanche, Jean (1961/1975), *Hölderlin und die Suche nach dem Vater*. Stuttgart-Bad Cannstadt, übers. von Karl Heinz Schmitz (orig. franz.: ders.: *Hölderlin et la question du père*. Paris: 1961).
- Luhnen, Michael (1998/1999), Hölderlins hymnisches Fragment „An die Madonna“ als mythopoetisches Experiment, in: *Hölderlin-Jahrbuch 31*, 263–272.
- Menke, Bettina (2015), *Das Trauerspiel-Buch: Der Souverän -- das Trauerspiel -- Konstellationen -- Ruinen*. Bielefeld 2015.
- Peters, Uwe Henrik (1982), *Hölderlin: wider die These vom edlen Simulanten*. Reinbek bei Hamburg.
- Port, Ulrich (2016), *Hölderlins hymnisches Fragment an / über die ‚Madonna‘ – Beobachtungen, Thesen und Fragen zu den (literatur)historischen Kontexten des Gedichtes*, in: *Hölderlin-Jahrbuch 40*, 139–156.
- Stierlin, Helm (2008), *Nietzsche, Hölderlin und das Verrückte. Systemische Exkurse*. Heidelberg.
- Treichler, Rudolf (1936), *Die seelische Erkrankung Friedrich Hölderlins in ihren Beziehungen zu seinem dichterischen Schaffen*, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 155*, 40–144.
- Unterthurner, Gerhard (2007), *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung. Wahnsinn – Literatur – Phänomenologie*, Wien.
- Windfuhr, Axel (1957), *Allegorie und Mythos in Hölderlins Lyrik*, in: *Hölderlin-Jahrbuch 10*, 160–181.