

## *Hölderlins asklepiadeische und alkäische Ode*

—

### *zwei metrische Typologien in einer rhythmischen Tendenz*

*Boris Previšić*

In der Hölderlin-Forschung wurde das Hauptaugenmerk lange Zeit auf die philosophischen Implikationen seiner Begrifflichkeit gerichtet. Erst seit kurzem gibt es vereinzelt Versuche, Hölderlins Texte auch als Dichtung zu rezipieren, bei der die Metrik eine zentrale Rolle spielt. Namhaft ist hier insbesondere Winfried Menninghaus' *Hälfte des Lebens – Versuch über Hölderlins Poetik* (2005) zu erwähnen. Der Autor versucht in diesem Buch wohl das berühmteste Gedicht Hölderlins von der rhythmischen Figur des Adoneus her neu aufzurollen und so Hölderlin neu zu charakterisieren: Sein Werk ist nicht nur durch die männlich „harte Fügung“ (so der Ausdruck vom ersten Herausgeber von Hölderlins Gesamtwerk, von Hellingrath) oder die „Parataxis“ (um auf Adornos Aufsatz zu verweisen), sondern auch durch etwas fließend Weibliches geprägt. In diesem Aufsatz soll explizit auf die strukturelle Differenz zwischen dem Metrum der vorgegebenen Form, hier exemplarisch der Odenform, und dem individuell realisierten Rhythmus eingegangen werden, um die rhythmisch-metrische Haupttendenz von Hölderlin vor dem Übergang in den freien Vers der großen Gesänge auszumachen. Damit soll aufgezeigt werden, dass es von zentraler Bedeutung ist, metrische Besonderheiten gerade in Hölderlins Dichtung für die Interpretation nicht nur zu berücksichtigen, sondern als Ausgangspunkt ihrer Semantik zu nehmen.

Im Juni 1798 schreibt Hölderlin seine erste Oden, die Frankfurter Kurzoden, und schickt sie an Neuffer. Der Sendung folgt eine zweite im August – wie auch eine an Schiller. Trotz der massiven metrischen und damit auch inhaltlichen Eingriffe Schillers in die Elegie *Der Wanderer* im Zusammenhang mit ihrer Veröffentlichung in den *Horen* sucht Hölderlin immer noch Anschluss beim ihm.<sup>1</sup> Wie schon die Elegie entwickelt Hölderlin die Ode im Unterschied

---

<sup>1</sup> „Der Wanderer“, in: *Die Horen eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller*, zehnter Band, Tübingen 1797, sechstes Stück, S. 69-74. Der chronologische Verlauf, welcher – auch auf Anraten Goethes – zu dieser Veröffentlichung führte, wird in der historisch-kritischen Frankfurter Ausgabe (FHA) 6, S. 53-61, genau nachgezeichnet. Darauf verweist auch Wolfram Groddeck in seinem Artikel „Der springende Punkt“, in: *Textkritische Beiträge*, Heft 6, Frankfurt am Main 2001, S. 132f. Die Auseinandersetzung zeigt auf, wie konsequent und „eigensinnig“ Hölderlin an seinem Konzept von Rhythmus festhält, welches von Goethe und Schiller nicht wahrgenommen wird. Obwohl sich Hölderlin bei Schiller nicht verstanden fühlt, schickt er ihm noch für den *Musen Almanach 1799* ein paar Oden, welche jedoch nicht erscheinen – abgesehen von *An unsre grossen Dichter*, welche Schiller in seiner Ausgabe bezeichnenderweise *An unsre Dichter* umtauft. Dadurch wird sichtbar, wie sehr Hölderlin trotz widrigen Umständen auf sein publizistisches Renommee immer wieder

zu Schiller und Goethe zu einer seiner wesentlichen dichterischen Ausdrucksformen. Die verwendeten Odenstrophen müssen als architextuelle Zitate verstanden werden, die sich insbesondere auf Klopstock und Horaz beziehen.<sup>2</sup> In der expliziten Bezugnahme auf Letzteren zeigt sich ein Muster, das bereits in der römischen Klassik inszeniert wurde: Man ahmt einen Römer nach, der sich schon einmal an anderen, griechischen Vorbildern orientiert hat. Denn Horaz verwendete die sechshundert Jahre alten Metren und Strophen der griechischen Vorgänger in der Absicht, seine Zeitgenossen an die politische Erneuerungsdichtung des Alkaios zu erinnern und sich als seinen Nachfolger in der Beschwörung gesellschaftspolitischer Werte im Zeitalter Augustus' zu legitimieren. Die Ode eignet sich in ihrer ganzen Geschichtlichkeit und architextuellen Implikation am besten zur politischen Kritik. Hölderlin geht es darum, aus dieser poetologisch-politischen Brisanz Kapital zu schlagen. Denn in den Oden schärft Hölderlin seine Dichtung – oder anders formuliert: Sein Dichtertum konstituiert sich selber im Gedicht. Es ist für seine Oden bedeutsam, dass „dieser Prozess sich im Gedicht und nur im Gedicht vollzieht – denn die Ode ist keine unmittelbare Kundgabe des Gefühls, sondern als Gedicht aus der Sprache erzeugt sie eine Gespanntheit, die sich nur im Zusammenhang des Gedichts selbst lösen kann [...]“.<sup>3</sup> Da Hölderlin fast ausschließlich die alkäische oder asklepiadeische Odenstrophe verwendet, steht in diesem Artikel die Frage im Zentrum, ob und wie ein bestimmter Inhalt einem gewissen Metrum zugeordnet werden kann. Die Konzentration Hölderlins auf zwei Odenmaße steht im diametralen Gegensatz zur Vielfalt bei Klopstock: „Der ungeordneten Mannigfaltigkeit der Klopstockschen Odenformen steht die Beschränkung Hölderlins auf zwei miteinander kontrastierende Maße gegenüber, die somit festere Konturen erhalten.“<sup>4</sup> Die beiden Metren halten sich im reichen Odenschaffen bis in den Sommer 1801 die Waage. Andere Formen – abgesehen von den Übersetzungen pindarischer Oden – werden nicht erprobt. Danach versucht sich Hölderlin nur noch in der sapphischen Ode, worin sich aber ein nicht realisierbares metrisch-rhythmisches Vorhaben manifestiert, das erst im freirhythmischen Gesang als Sonderform eingelöst werden kann. 1803 überarbeitet Hölderlin nur noch alte Oden in die so genannten „Nachtgesänge“, wobei fünf das alkäische und eine das asklepiadeische Versmaß aufweisen.<sup>5</sup> In der Dichtung nach 1806 entstehen noch

---

Einfluss nimmt.

<sup>2</sup> Zu dieser Traditionslinie: Adolf Beck, *Hölderlin und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg – die Anfänge des hymnischen Stiles bei Hölderlin*, Iduna 1, Tübingen 1944, S. 88-114. Zur Architextualität: „L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité, mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte.“ (Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Paris 1982, S. 7) Gérard Genette verallgemeinert den Begriff auf die Transtextualität, welche er in fünf Typen einteilt, wobei die *architextualité* als letzte und abstrakteste Einordnung die Beziehung zwischen *hypertexte* und *hypotexte* nur noch über ihre Gattungsbezeichnung – hier im speziellen: über die Ode – regelt. Denn: „La perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon de l'attente' du lecteur, et donc la réception de l'œuvre.“ (S. 11) Dass gerade die Ode die extremste Form der Aneignung antiker Metren darstellt, ist bereits in zeitgenössischen Zeugnissen verbürgt. So spricht man in ihrem Zusammenhang vom „zusammengedrückten Affekt“ (Anonymus, „Von der Ode. Ein Versuch“, in: *Vermischte Beyträge zur Philosophie und den schönen Wissenschaften*, Bd. 1, Breslau 1763, S. 156).

<sup>3</sup> Lawrence Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, S. 228f.

<sup>4</sup> *ibid.*, S. 227.

<sup>5</sup> Die „Nachtgesänge“, von Friedrich Wilms im *Taschenbuch für das Jahr 1805* herausgegeben, wurden anfangs 1804 von Hölderlin überarbeitet: Darunter die einzige Ode im asklepiadeischen Versmaß *Blödigkeit*, welche vorher *Dichtermuth* hieß; *Chiron* (vorher *Der blinde Sänger*), *Thränen* (vorher nur als Entwurf *Sapphos Schwanengesang*), *An die Hoffnung* (in erster Fassung *Bitte*), *Vulkan* und *Ganymed* (früher *Der gefesselte Strom*),

fünf alkäische Oden.<sup>6</sup> Es ist somit eine eindeutige Tendenz zur alkäischen Ode feststellbar, welche sich offenbar besser für die Großform eignet. Bevor dieser Befund jedoch analysiert werden kann, soll zunächst versucht werden, sowohl die asklepiadeische wie auch die alkäische Ode zu typologisieren. Erst so kann eine Tendenz von der asklepiadeischen zur alkäischen Ode ausgemacht werden, die schließlich in den freien Gesang mündet.

### *Typologisierung der asklepiadeischen Ode*

Mit der asklepiadeischen Ode verwendet Hölderlin erstmals äolische Perioden. Sie sind zwar strophisch gefügt und wirken daher wie nach Versfüßen geordnet. Dennoch ist ihr Vers in seiner Periodik als eine schwungvolle Einheit zu verstehen. Das rhythmische Schema konstituiert sich wie folgt:

-U-UU- / -UU-U-  
 -U-UU- / -UU-U-  
 -U-UU-U  
 -U-UU-U-

Die ersten zwei Verse sind sich gleich und bestehen jeweils aus einem Glykoneus (-U-U-U-U-), der um einen Choriambus (-UU-) erweitert wird (gl<sup>cia</sup>): -U-UU- -UU-U- .

Der dritte Vers wird von einem einfachen Pherekrateus (-U-UU-U-), der vierte Vers von einem Glykoneus gebildet. Die asklepiadeische Strophe zeichnet sich durch verhältnismäßig viele Längen aus, so dass in der deutschen Übertragung fünfmal zwei Betonungen aufeinander prallen und zweimal – in der Mitte und am Schluss des ersten und zweiten Verses, aber auch im Übergang zur nächsten Strophe – Zäsuren bilden. Der Rhythmus wird zudem immer an der Mittelachse des ersten, zweiten und vierten Verses gespiegelt. Durch die rhythmisch palindromatische Struktur der ersten zwei Verse zeichnet sich jeweils zu Beginn ein choriambisches Grundmaß ab (-U-UU- = tr+cja). Zudem favorisieren die zahlreichen Zäsuren Entgensetzung und Trennung. Der Choriambus als Ausdruck der harten Fügung, in der zwei Betonungen aufeinandertreffen, wird folglich in der asklepiadeischen Ode entwickelt.

Nur in den frühen zwölf epigrammatischen Oden von 1797 verwendet Hölderlin das asklepiadeische Versmaß neun Mal und somit deutlich öfter als das alkäische.<sup>7</sup> Für die längeren

---

sind im alkäischen Odenmaß verfasst.

<sup>6</sup> Oden nach 1806: *Wenn aus dem Himmel...* (64, 1824?), *Der Frühling* (19), *An Zimmern* (77), *Nicht alle Tage nennt...* (96, 1835) und ironischerweise die Ode *Bleibender Werth*, die als verschollen gilt.

<sup>7</sup> Die neun asklepiadeischen Oden aus den zwölf epigrammatische Oden für Neuffer (1797, nicht als Einheit gedruckt, vgl. die Verzeichnisse von D(ruck) 13 und 15, Paginierung nach der Hölderlin-Ausgabe von Michael Knaupp: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998 = MKn) sind *Lebenslauf* (D13, S. 190), *Die Kürze* (D13, S. 190), *Die Liebenden* (S. 191), *Menschenbeifall* (S. 199), *Der gute Glaube* (S. 192), *Ihre Genesung* (D13, S. 192), *Das Unverzeihliche* (D13, S. 192), *An die jungen Dichter* (D13, S. 193), *An die Deutschen* (H(andschrift) 442, D13, S. 193).

Oden später kippt das Verhältnis klar zu Gunsten der alkäischen Ode. In den epigrammatischen Oden jedoch, die meist nur ein oder zwei Strophen lang sind, erwirbt sich Hölderlin „die Sicherheit im Formalen“.<sup>8</sup> Dabei ist die „Kürze“ (Titel der zweiten der epigrammatischen Oden) Programm und bestimmt die auf Sätzen reduzierte Konstitution:

Die Kürze.

"Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormals, denn  
"Nun nicht mehr den Gesang? fandst du, als Jüngling, doch,  
"In den Tagen der Hoffnung,  
"Wenn du sangest, das Ende nie!

Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendroth  
Froh dich baden? hinweg ists! und die Erd' ist kalt,  
Und der Vogel der Nacht schwirrt  
Unbequem vor das Auge dir.

(MKn I, S. 190)

Die dialogische Struktur bestimmt die Trennung zwischen erster und zweiter Strophe. Noch wird in der ersten Strophe die angesprochene Person, der ehemalige „Jüngling“, an die „Tage der Hoffnung“ erinnert, als der Gesang kein Ende fand. Prägend ist die Nacht, das „Lied“ ist erstarrt, eingegossen in die harte Form der zäsureichen asklepiadeischen Odenform. Die epigrammatische Kürze bestimmt somit auch den Inhalt des Gedichts. Festzuhalten ist seine meist dialogische, getrennte Struktur und Satzhaftigkeit. In der asklepiadeischen Ode ist daher der Hang zur Festschreibung und Parataxe im Unterschied zur alkäischen Ode größer. Ende 1800, anfangs 1801 entstehen im Zuge des „erweiternden Verfahrens“ die letzten asklepiadeischen Oden.<sup>9</sup> Obwohl sie erst nach der neu gefundenen triadischen, in andern Formen durchwegs angewandten Makrostruktur geschrieben werden, lassen sie sich nicht in das Schema einordnen. Der Hauptgrund ist wohl darin zu suchen, dass die bereits starre Mikrostruktur der asklepiadeischen Ode eine zusätzliche rigorose großformale Anlage nicht erträgt. Dennoch wird in der Ode *Der Abschied* versucht, durch geschickt ausgelegte Verstöße gegen die Mikrostruktur eine Makrostruktur zu erzeugen:

Der Abschied.

Trennen wollten wir uns? wähten es gut und klug?  
Da wirs thaten, warum schrökte, wie Mord, die That?  
Ach wir kennen uns wenig,  
Denn es waltet ein Gott in uns.

Den verrathen? ach ihn, welcher uns alles erst,  
Sinn und Leben erschuff, ihn, den beseelenden  
Schutzgott unserer Liebe,

---

<sup>8</sup> „Durch eine gelegentlich fast ans Virtuose streifende Handhabung des alkäischen und (vor allem) des asklepiadeischen Silbenmaßes erwirbt sich Hölderlin die Sicherheit im Formalen, die später zu vollendeter organischer Gestaltung ausreift.“ Lawrence Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, S. 158.

<sup>9</sup> Es handelt sich um die asklepiadeischen Oden im Oden-Reinschriftfaszikel 30 *Das Ahnenbild* und *Dichtermuth* und im *Stuttgarter Foliobuch* 316 *Die Liebe, Lebenslauf* und *Der Abschied*.

Diß, diß Eine vermag ich nicht.

Aber anderen Fehl denket der Weltsinn sich,  
Andern ehernen Dienst übt er und anders Recht,  
Und es listet die Seele  
Tag für Tag der Gebrauch uns ab.

Wohl! ich wußt' es zuvor. Seit die gewurzelte  
Ungestalte die Furcht Götter und Menschen trennt,  
Muss, mit Blut sie zu sühnen,  
Muss der Liebenden Herz vergehn.

Laß mich schweigen! o laß nimmer von nun an mich  
Dieses Tödliche sehn, dass ich im Frieden doch  
Hin ins Einsame ziehe,  
Und noch unser der Abschied sei!

Reich die Schaale mir selbst, dass ich des rettenden  
Heiligen Giftes genug, dass ich des Lethetranks  
Mit dir trinke, dass alles  
Hass und Liebe vergessen sei!

Hingehn will ich. Vielleicht seh' ich in langer Zeit  
Diotima! dich hier. Aber verblutet ist  
Dann das Wünschen und  
Gleich den Seeligen, fremde gehen

Wir umher, ein Gespräch führet uns ab und auf,  
Sinnend, zögernd, doch izt mahnt die Vergessenen  
Hier die Stelle des Abschieds,  
Es erwarmet ein Herz in uns,

Stauend seh' ich dich an, Stimmen und süßen Sang,  
Wie aus voriger Zeit hör' ich und Saitenspiel,  
Und die Lilie duftet  
Golden über dem Bach uns auf.

(Friedrich Hölderlin: Frankfurter historisch-kritische Ausgabe (FHA) 5, *Der Abschied*  
(Unemendierter Text IVB, S. 489f.; Hervorhebung: B.P.))

Gleich mit dem Anfang „Trennen [...]“ wird die Zäsur auch semantisch festgelegt. Oder andersherum betrachtet: Das asklepiadeische Versmaß bildet die Folie, auf welcher der Inhalt der Trennung und des Abschieds dargestellt wird.<sup>10</sup> In der hier abgedruckten Endfassung für die geplante Gedichtausgabe 1801 (316) wird der ursprüngliche Dialog auf einen Monolog des lyrischen Ichs reduziert, welches sich aber weiter an ein Du wendet, dessen Fragen, welche in

---

<sup>10</sup> Thrasybulos Georgiades spricht bei der zweiten Zäsur dieses Gedichts „warum / schrökte“ von einem „Betonungsaugenblick“, von einem „Wunder des Nennakts“, von der „Epiphanie des Jetzt“ (Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklängen*, Hamburg 1958, S. 179). Damit wird in der asklepiadeischen Strophe das Nennen als solches zum Erklängen gebracht und kann sich zunächst nur in diesem Metrum als harte Fügung realisieren.

der Leerstelle der Strophenfuge liegen könnten, nicht vernehmbar sind. Darum erscheint nur einer der Gesprächspartner, und die Brüche manifestieren sich umso radikaler. Die bereits in hohem Grade hart gefügte syntaktische Struktur wird dadurch zusätzlich an den Strophengrenzen verstärkt. Was aber anfangs als desillusionierende Trennung erscheint, wird in ein Verhältnis zwischen Mikrotexur des Metrums und triadischem Aufbau gebracht. Es wird eine großformale Symmetrie erzeugt, die bereits im Mikroformalen des einzelnen an der Mittelzäsur gespiegelten Verses angelegt ist: Der durch das asklepiadeische Versmaß erzeugte Akzent am Schluss eines Verses kommt viermal auf eine Endsilbe zu liegen, welche im Deutschen eigentlich unbetont wäre – „beseelenden“ (v. 6) „gewurzelte“ (v. 13), „rettenden“ (v. 21) und „Vergessenen“ (v. 30). Während der erste gegen die Regel verstoßende Akzent im zweiten Vers in der mittleren Strophe der ersten Triade und der letzte am selben Ort in der letzten Triade liegt, so sind die beiden anderen jeweils im ersten Vers in den Außenstrophen der Mitteltriade. Einerseits wird so die Spiegelung durch die um die Mittelachse symmetrisch angelegten metrisch-rhythmischen Verstöße verstärkt, andererseits wird aber die starre Struktur aufgebrochen, wodurch auch Leerstellen nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb des Gedichteten zugelassen werden.

Das Gedicht wird zu dreimal drei Strophen strukturiert, wobei durch die Regelverstöße die Strophen 1 bis 3 und 7 bis 9 eine Klammer bilden, innerhalb derer in den drei übrigen Strophen 4 bis 6 das angelegte Muster gleich nochmals wiederholt wird: Die Strophen 4 und 6 rahmen Strophe 5 ein. Inhaltlich wird diese Unterteilung genau nachvollzogen: So wird in den ersten drei Strophen ein Blick zurück in die Vergangenheit geworfen und die Trennung als Topos begründet, während in der siebten bis neunten Strophe eine Utopie formuliert wird, welche zugleich wieder den Bogen in die Vergangenheit schlägt: „Staunend seh ich dich an, Stimmen und süßen Sang, / Wie aus voriger Zeit [...]“ (str. 9) Dazwischen liegt die mittlere Triade als Spiegelachse, welche in sich nochmals im kleineren Format die ganze Ode nachzeichnet. Denn die vierte und sechste Strophe erklären einerseits die Zusammenfassung des formulierten Topos – „[...] Seit [...] die Furcht Götter und Menschen trennt, / [...] / Muss der Liebenden Herz vergehn.“ (4. Strophe) – andererseits die logische Folgerung, das Gift mit der Geliebten einnehmen zu müssen. Im Zentrum der Ode und der Wiederholung im kleineren Format, in der fünften Strophe, steht die Kritik am Modernen, am „Tödtlichen“. Die Furcht, die trennt und dadurch „tödtlich“ ist, soll nicht mehr wirken. „Schweigen“ will das lyrische Ich. Darin findet der Übergang vom Trennenden zum „rettenden [Gift]“ statt. Die Paronomasie zwischen den semantisch so klar unterschiedenen Begriffen „trennenden“ und „rettenden“ begründet die Hoffnung, dass in der Sprache der „Vergessenen“ das Andere möglich ist. Es ist nicht mehr eine Sprache, die klar trennt, sondern eine Sprache, die zu fließen beginnt, die „hingeht“ und damit auch erstirbt, sich im Schweigen und im Nennen des Schweigens selber reflektiert, eine gespiegelte Sprache, die sich dem starren Korsett von Bedeutung und Form widersetzt und „süße[r] Sang“ (v 33) wird. Im Enjambement von der siebten zur achten Strophe „... gehn // Wir umher“ durchbricht der Fluss dieses Neuen die bisher eingehaltene, dreifache Grenze von Versende, Strophenwechsel und Zäsur. Damit entfaltet sich gerade in der starrsten Form ein

neuer Raum<sup>11</sup>, denn das hier vollzogene Enjambement stellt im asklepiadeischen Versmaß einen absoluten Durchbruch dar, der gleichzeitig aufzeigt, wie groß der metrische Zwang sein muss, um sich wieder davon zu befreien. In den hier angelegten gegenläufigen metrisch-rhythmischen Differenzen zwischen prosodischer Festsetzung und Verflüssigung zeichnet sich bereits ein formaler Grundzug von „hesperischer Tendenz“ ab, die später den freien Rhythmus der großen Gesänge prägen.

### *Typologisierung der alkäischen Ode*

Die alkäische Ode zeichnet sich im Unterschied zur asklepiadeischen Ode durch alternierende Rhythmen mit Einfach- und Mehrfachsenkungen aus. Es prallen nirgends zwei Betonungen (Längen) aufeinander, so dass ein Sprachfluss entsteht, der sich in den ersten drei Versen proklytisch verhält und erst im letzten Vers aufgefangen wird. Dennoch sind die Trochäen durch die Daktylen an einer ruhigen Abfolge und die Daktylen durch die Trochäen am Forttreiben gehindert, woraus sich ein ständiger Wechsel von Beschleunigung und Verlangsamung des Metrums ergibt:

U-U-U-U-U-U-  
 U-U-U-U-U-U-  
 U-U-U-U-U-  
 -UU-UU-U-U

Als Grundeinheit der äolischen Periodisierung wird wie in der asklepiadeischen Ode der Glykoneus (–U–UU–U–) aufgenommen. Dieser wird vorne um einen Amphibrachys (U–U) erweitert. Endet der deutsche Vers mit einer Betonung, so beginnt der nächste unbetont – wie im Wechsel vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Vers. Schließt er hingegen auf eine unbetonte Silbe, so setzt der nächste – wie im Übergang vom dritten zum vierten Vers – mit einer Betonung ein. Die Strophengrenze wird noch stärker abgeschwächt, weil hier zwei unbetonte Silben aufeinander folgen.

Hölderlin nutzt diese metrischen Gegebenheiten semantisch aus: So verwendet er beispielsweise in den Stromgedichten *Der Nekar / Der Main* und *Eisgang / Der gefesselte Strom* das alkäische Odenmaß. Der achtstrophige, zuerst mit *Der Nekar*, dann mit *Der Main* übertitelte alkäische Entwurf muss im Frühherbst 1799 entstanden sein und wird erstmals im *Britischen Damenkalender 1800* gedruckt. Eine Neufassung des Gedichts erscheint nochmals vollständig überarbeitet und erweitert in vollkommener triadischer Form 1801 unter dem Titel *Der Nekar* und bildet den Abschluss der sogenannten Aglaia-Gruppe. In Bezug auf das alkäische Odenmaß kann aufgezeigt werden, wie sehr das Metrum noch als Fessel aufgefasst wird, von der sich das Gedicht zu befreien hat, bevor später infolge des triadischen

---

<sup>11</sup> In Abgrenzung zum alkäischen Versmaß nennt Thomas Althaus „die asklepiadeische Ode fast ein Raummaß“ (Thomas Althaus, „Poetischer Konzeptualismus“, in: *Hölderlin-Jahrbuch 1998/99*, Eggingen 2000, S. 253).

„Erweiterungsverfahrens“ die metrisch-rhythmische Differenz aufgehoben wird. Die erste Umarbeitung vom noch fragmentarischen Schluss der Ode *Der Nekar* zum vollständigen der Ode *Der Main* verdeutlicht eine inhaltlich gestaltete Umkehr auf Kosten eines flüssigen und eingängigen Rhythmus:

Ach! wo ein goldner Herbst dem armen Volk in Gesänge die Seufzer wandelt	1 9 2 0	Ach! wo ein goldner Herbst dem armen Volk in Gesänge die Seufzer wandelt
[Zu euch ihr Inseln,] blinkend aus grüner Nacht Wen[n] sein Granatbaum	2 1 2 2 2 3 2 4	die Betrübten, <u>izt</u> ihr Limonenwald Und ihr Granatbaum, purpurner Aepfel voll Und süßer Wein und Pauk und Zithar Zum labyrinthischen Tanze ladet.
Zu euch ihr Inseln, wanderte wohl noch einst Der heimathlose Sänger denn ach! er muß Sein Vaterland	2 5 2 6 2 7 2 8	Zu euch vileicht ihr Inseln, geräth noch einst Ein heimathloser Sänger denn wandern muß Von Fremden er zu Fremden, und die Erde, die freie, sie muß – ihr wißt es! –
	2 9 3 0 3 1 3 2	Statt Vaterlands ihm dienen, so lang er lebt Und wenn er stirbt – doch nimmer vergeß ich dich, So fern ich wandre, schöner Main und Deine Gestade, die vielbeglückten.
(FHA 5, <i>Der Nekar</i> (Entwurf IA), S. 570, v. 19-27)		(FHA 5, <i>Der Main</i> (Entwurf IB), S. 572, v. 19-32; Hervorhebung: B.P.)

Die erste Version des Verses 21 „[...] blinkend aus grüner Nacht“, welche trotz des fragmentarischen Charakters in ihrer Betonung bereits ins alkäische Versmaß passt, wird durch ein metrisch unklareres „... izt ihr Limonenwald“ ersetzt, um im Bild des Herbstes (v. 19) zu bleiben und damit auch dem Enjambement zwischen den zwei Strophen inhaltlich Rechnung zu tragen. Der mögliche vollständige und rhythmisch einwandfreie Vers „Zu euch, ihr Inseln, blinkend aus grüner Nacht“ (IA, v. 21) wird damit zugunsten eines auftaktlosen und inhaltlich hart gefügten „die Betrübten, izt ihr Limonenwald“ (IB, v. 21) ersetzt. Die direkte Aufeinanderfolge von „heimathlose[r] Sänger“ und „Vaterland“ (IA, v. 26f.) wird hingegen zum Anlass genommen, den Gegensatz in zwei Strophen auszuformulieren: So wird in IB aus dem bestimmten „Sänger“ ein unbestimmtes Schicksal, „*Ein* heimathlose[r] Sänger“, und die Dichotomie zwischen Heimat und Vaterland wird in der Formulierung „Von Fremden zu Fremden“ antithetisch verarbeitet. Dabei ist die „Erde, die freie“ einzige Garantin fürs Überleben des „heimathlosen Sängers“ und bildet im Enjambement zwischen der siebten und achten Strophe gleichzeitig den Übergang ins Vaterland zurück, zu dessen Signum, zum „Main“. Das unvermittelte, metrisch-rhythmisch markierte Einbrechen des „izt“ (IB, v. 21), der

Jetzt-Zeit in den andern Ort, in die Utopie der „Inseln“ provoziert das Schicksal des Dichters, welchem die freie Erde dient.

Ebenso fällt im ersten Entwurf der Ode *Der Eisgang*, die später zur Ode mit dem Titel *Der gefesselte Strom* umgearbeitet wird, auf, wie bereits die einzelnen Fragmente in das metrische Grundmuster eingepasst werden. Eine einheitliche Syntax wird aber am Anfang (IA) durch Interjektionen wie „Jüngling!“ oder „Gedultiger!“ gebrochen. In der zweiten Überarbeitung wird sie zwar in der ersten Strophe geglättet und einfacher; hingegen führt Hölderlin in der im ersten Entwurf erst angedeuteten vierten Strophe in IB ein eindrückliches programmatisches Experiment auf rhythmischer Ebene durch:

Der Eisgang.			Der Eisgang.
Was schläfst du, Jüngling! träumest, gehüllt in dich, Gedultiger! am kalten Ufer und bleibst Und denkst des Ursprungs nicht, o du des Oceans Sohn, des Titanenfreundes?	1	1 2 3 4	Was schläfst und träumst du Jüngling! gehüllt in dich Und säumst am dunkeln Ufer Gedultiger! Und achtest nicht des Ursprungs? du, des Oceans Sohn, des Titanenfreundes?
Fühlst du die südlichen Lüfte nicht Und triff dich nicht das Wort, das klar von Oben der wachende Gott dir sendet?	2	5 6 7 8	Die Liebesboten, welche der Vater schickt, Kennst du die lebensathmenden Lüfte nicht Und triff das Wort dich nicht, das hell von Oben der wachende Gott dir sendet?
Schon tönt schon tönt es ihm in der Brust, unter ihm auf, gedenkt er seiner Kraft, der Gewaltige,	3	9 1 0 1 1 1 2	Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust, es quillt Wie da er noch im Schoose der Felsen spielt, Ihm auf, doch nun gedenkt er seiner Kraft, der Gewaltige, nun erglänzt [U ]
Der Göttersohn und spottet Der Fesseln, Der Herold wekt die Hügel auf,	4	1 3 1 4 1 5 1 6	Der Göttersohn und spottet der Furchtbaren, Der Fesseln, und wirft die Zerbrochenen, Im Zorne, spielend, da und dort zum Schütternden Ufer, und an der Stimme des
	5	1 7 1 8 1 9 2 0	Herrlichen erwachen die Hügel igt, Und alle Wälder und ihren Herold hört, Die Ferne weit und schauernd regt im Busen der Erde sich Freude wider.
	6	2 1 2 2 3	Der neue Frühling keimt; es Er aber wandelt, hin zu Unsterblichen, Denn nirgend mag er bleiben,
(FHA 5, <i>Der Eisgang</i> (Entwurf IA), S. 829f.)			(FHA 5, <i>Der Eisgang</i> (Entwurf IB), S. 830f., v. 1-23; Hervorhebung: B.P.)

In der vierten Strophe des Entwurfes IB, in welcher „der Göttersohn“ „der Fesseln“ „spottet“ und sie auch zerbricht, gerät der Rhythmus aus dem alkäischen Versmaß. Die Zäsur nach „Fesseln“ muss eine Betonung auffangen, der erste und zweite Vers enden unbetont, obwohl beide betont sein sollten. In der fünften Strophe wird das zweisilbige Possessivpronomen „ihren“ als Pyrrhichius (UU) vom Daktylus verschluckt, was auch bei Hölderlin eine absolute Ausnahme darstellt. Die Dynamik des entfesselten Wortflusses greift derart um sich, dass „der neue Frühling“ nicht ausgekostet werden kann, weil „Der Göttersohn“ „nirgend mag [...] bleiben“. In der neuen Überarbeitung (FHA 5, S. 833, Entwurf IC), in der Hölderlin die ersten beiden Strophen unverändert belässt, werden die metrischen Verstöße zum Teil wieder rückgängig gemacht:

4	1	Der Zauder <b>er</b> er spottet der Fesseln <b>nun</b>
	3	Und nimmt und bricht und wirft die Zerbrochen <b>en</b> ,
	1	Im Zorne, spielend, da und dort zum
	4	Schütternden Ufer, und an des Herolds
	1	
	5	
5	1	Bekannter Stimme wachen die Hügel auf,
	7	Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft.
	1	Den Herold fern und schaudern regt im
	8	Busen der Erde sich Freude wieder.
	1	
	0	
		(FHA 5, <i>Der Eisgang</i> (Entwurf IC), S. 833, v. 13-20; Hervorhebung: B.P.)

Zwar fallen die unbetonten Endsilben von „Zauderer“ und „Zerbrochenen“ immer noch auf eine metrische Betonung. Durch die Verbindung „Und“ zu Anfang von Vers 14 wird einfach parataktisch aneinandergesetzt, was vorher an der Zäsur zerbrach. Die Endbetonung von Vers 13 fällt auf ein „nun“, die fehlende letzte Silbe der vorangehenden Strophe „erglänzt [U]“ (FHA 5, S. 832, Entwurf IB) bekommt in der Wiederholung desselben „nun“ das richtige Metrum. Die damit einhergehende Hervorhebung des Jetzt-Zustandes hebt das Performative des Erklingenden hervor und findet so auch zu einem Ende. Dennoch wird die Druckvorlage von *Der gefesselte Strom* im Dezember 1800 nochmals überarbeitet. Außer kleinen Änderungen werden die Strophen 3 bis 5 fugenlos aneinandergereiht (FHA 5, S. 834, Textstufe III). Die Zerstörung der Fesseln findet nun weniger in der Fragmentierung des Metrums als vielmehr im Versuch einer Langstrophenkomposition seinen Niederschlag. Diese zwei Ansätze, die einerseits den freien Rhythmus, andererseits die Langstrophe des Gesangs antizipieren, kommen in den Überarbeitungen dieser Ode nur getrennt vor. Was in *Der Nekar / Der Main* im Metrum zugunsten eines kohärenten inhaltlichen Ablaufs aufgegeben wird und was in *Der Eisgang* in einem Experiment der Dekomposition der metrischen Fesseln mündet, zeigt den

politischen Impetus des Freiheitsgedankens und damit die architextuelle Orientierung an Alkaios und Horaz auf, die Hölderlin auf seine Jetzt-Zeit münzt.

Zurück zu *Der Neckar / Der Main*: Die beiden Schlussstrophen von *Der Main*, die nur in der gedruckten Version des *Brittischen Damenkalenders* überliefert sind und somit anfangs 1800 entstanden sein müssen, unternehmen den Versuch, die Bewegung aus der „Fremde“ an den „schönen Main“ zurück zu vollziehen:

9	3 3 3 4 3 5 3 6	Gastfreundlich nahmst du Stolzer! bei dir mich auf Und heiter <b>test</b> das Auge dem Fremdlinge. Und still hingleitende Gesänge Lehrtest du mich und geräuschlos Leben.
1 0	3 7 3 8 3 9 4 0	O ruhig mit den Sternen, du Glücklicher! <b>Wallst du</b> von deinem Morgen zum Abend fort, Dem Bruder zu, dem Rhein; und dann mit Ihm in den Ocean freudig nieder!
		(FHA V, <i>Der Main</i> (Druckfassung II), S. 575, v. 33-40; Hervorhebung: B.P.)

Obwohl es sich hier um eine gedruckte Fassung handelt, sträubt sich der Sprachrhythmus von Anfang an gegen das Metrum: „Gast-“ dürfte nach metrischen Kriterien nicht betont werden, obwohl es der deutsche Sprachrhythmus so verlangt. Ähnlich verhält es sich im Vers 38, in dem die Betonung in der Reihenfolge „du [w]allst“ auch umgekehrt werden müsste.<sup>12</sup> Zudem weisen die zwei Strophen so viele Endsilbenbetonungen auf, wie sie noch nirgends in solcher Häufung vorkamen: „heiter**test**“, „Fremdlinge“ (v 34), „hingleitende“ (v 35) und „Glücklicher“ (v 37). Die dargestellte Fließbewegung der „hingleitenden Gesänge“ steht damit im krassen Gegensatz zu dieser metrisch-rhythmischen Differenz, die in zwei Richtungen hin interpretiert werden kann: Entweder wird das „Fremde“, das gewissermaßen übergestülpte alkäische Versmaß, bereits in größerem Umfang übergangen oder die deutsche Sprache erhält neue ungewohnte, sie selbst verfremdende Akzente.<sup>13</sup> Vielleicht wird die Akzentuierung nicht vollführt, aber mitgehört; oder umgekehrt: Sie wird metrisch akzentuiert, und der normale deutsche

<sup>12</sup> Spätestens hier wird der Einwand entkräftet, die metrische Dekomposition komme ausschließlich durch Endsilbenbetonungen zustande, welche sich aus Hölderlins schwäbischem Dialekt ableiten könne. Vielmehr zeigt sich in diesen ametrischen Anfangsbetonungen, dass der metrische Verstoß mit System angewandt wird.

<sup>13</sup> Die Unterscheidung zwischen „Strom- und Heimat-Dichtung“ kann darum bei dieser Ode nicht genau vorgenommen werden: „Ein kleiner Teil dieser ‚Stromdichtung‘ überschneidet sich mit dem, was wir als ‚Heimat-Dichtung‘ bezeichnet haben (etwa Gedichte wie *Der Main*, *Der Neckar* oder *Heidelberg*, in denen die Flüsse der Heimat besungen werden).“ (Helena Cortés Gabaudan, „Der Fluß und der ‚heimatlose Sänger‘“, in: *Zur späten Hymnik und Tragödienetheorie Friedrich Hölderlins*, München 2004, S. 265).

Sprachduktus dient der mitgehörten rhythmischen Varianz. Der metrisch-rhythmische Gegensatz wird in einer optischen Kippfigur dargestellt. Das Fremde ist ohne das Eigene nicht möglich und umgekehrt. Denn die Sicht auf das Eigene, auf das „Vaterland“, auf den „Main“ ist die des „Fremdlings“. Die „still hingleitende[n] Gesänge“, Sinnbild von Hölderlins Dichtung, sind nur die scheinbare Oberfläche einer unlösbaren Dialektik, die immer nur vom einen ins andere kippen kann. Dadurch bekommt das einzelne Wort als selbständiges mehr Gewicht.

In der vollständig überarbeiteten Version für *Aglaia 1801* (FHA V, *Nekar*, (Emendierter Text IIIB, S. 576f.) finden wir insofern eine Bestätigung der Kippfigur zwischen Metrum und Rhythmus, als dass nun die vier neuen Eingangsstrophen von der „Heimath“ handeln, in welcher dem lyrischen Ich „keiner“ „der holden Hügeln“ fremd ist. Der „Wanderer“ ist noch nicht ein „Fremder“, sondern der Nekar selbst,<sup>14</sup> der dialektische Prozess hat hier noch nicht eingesetzt, er wird entfaltet, und die ersten drei Strophen sind in einem an das Metrum angepassten Rhythmus gehalten. Der Schluss der vorhergehenden Version II ist wieder ohne rhythmisch-metrische Störungen an den Anfang gerückt. Die Kippfigur muss nicht unbedingt dem Konflikt zwischen Rhythmus und Metrum immanent sein. Auffallend ist am Anfang, wie die flüssige Bewegung des alkäischen Metrums motivisch aufgenommen wird: „Wellen umspielten mich“ (v. 2), „aus dem Thal / [...] / Glänzte die bläuliche Silberwelle“ (v. 6/8). Das Element des Wassers ist Träger des Inhalts – das Metrum Träger des Rhythmus. An die drei ersten Strophen schließt sich die Sentenz an „Noch dünkt die Welt mir schön“ und hinterfragt darauf den naiven Ton des Anfangs:

4	1	Noch dünkt die Welt mir schön, und das Aug entflieht, Verlangend nach den Reizen der Erde mir, Zum goldenen Pactol, zu Smirnas Ufer, zu Ilions Wald. [...]
	3	
	1	
	4	
	1	
	5	
	6	
		(FHA 5, <i>Der Nekar</i> (Emendierter Text IIIB), S. 576, v. 13-16; Hervorhebung: B.P.)

Doch bereits mit der Flucht „zum goldenen Pactol“ – wo eine unbetonte Endsilbe metrisch betont werden sollte – wird das Metrum vom natürlichen Sprachrhythmus überlagert. Die einzige metrisch-rhythmische Verschiebung in dieser Version der Ode liegt der klaren Strukturierung des Gedichts zugrunde. Der kleine Regelbruch verweist auf den Anfang der zweiten Triade im neunstrophigen Gedicht. Die in der Version II im Innern angelegte Dialektik kann sich nun gegen außen in einer klaren triadischen Formstrukturierung vollziehen. Damit hat Hölderlin ein Mittel gefunden, nicht nur die erweiterten Elegien und alkäischen Oden, sondern schließlich auch den freirhythmischen Gesang für eine gewisse Zeit zu strukturieren. Die ersten drei Strophen spielen sich in der Heimat ab, wo der Nekar (wie in der ersten Fassung wieder

<sup>14</sup> „Das Gedicht *Der Nekar* wird durchgehender auf den Fluss selbst bezogen, der nicht nur (wie in *Der Main*) dem Wanderer nie ‚aus treuem Sinn‘ weicht und somit eine ausgleichende Gegenkraft gegen den Zug in die Fremde bildet, sondern auch selber diesen Trieb in die Ferne mit ausgelöst zu haben scheint.“ (Lawrence Ryan, *Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, S. 185)

Hölderlins Geburtsfluss) bis zum Rhein fließt. Die nächsten drei Strophen begründen das Griechische. Hier ist nicht mehr das Wasser das prägende Element, sondern die Luft. Das Griechische ist nur noch „Schutt“ (v 20), „stolz der Welt, / Die nicht mehr ist“ (v. 22f.). Im zweiten Teil des Gedichts entfaltet das Fließende, das Unaufhaltsame, welches in der ersten Triade noch harmonisch zum „Leben“ (v. 2 und 7) gehörte, seine zerstörerische Kraft und veranschaulicht die Gefährdung des Festgesetzten in der Metapher der zerbrochenen „Säulen“. Gleichzeitig bildet das Element der Luft die Möglichkeit, die Heimat mit dem Griechischen zu verbinden, indem es das Enjambement zur dritten Triade, im Übergang von der sechsten zur siebten Strophe, bildet:

6	2	[...] Und o ihr schönen Inseln Ioniens! wo die Meerluft
	3	
	2	
	4	
7	2	Die heißen Ufer kühlt und den Lorbeerwald Durchsäuselt, wenn die Sonne den Weinstok wärmt. Ach! wo ein goldner Herbst dem armen Volk in Gesänge die Seufzer wandelt,
	5	
	2	
	6	
	2	
	7	
	2	
	8	
		(FHA 5, <i>Der Nekar</i> (Emendierter Text IIIB), S. 577, v. 23-28)

Durch das Kühlen der „heißen Ufer“ durch den „Meerwind“ werden die bisher getrennten Elemente Wasser und Luft durchmischt. Die Inseln – in der ersten Triade noch die „lustgen“ des Rheines (v. 12), am Schluss der zweiten Triade „die schönen / Inseln Ioniens“ (v. 23f.) – sind im letzten Teil nicht mehr getrennt denkbar: Während der „Lorbeerwald“ (v. 25) noch der griechischen Sphäre zugeordnet werden kann, so assoziiert Hölderlin „Weinstok“ (v. 26) vor allem in Verbindung mit dem „goldne[n] Herbst“ seiner Heimat. Das Eigene und das Fremde können auf der Insel zusammen gedacht werden, wie dies in der letzten Strophe formuliert wird:

9	3	Zu euch, ihr Inseln! bringt mich vielleicht, zu euch Mein Schutzgott einst; doch weicht mir aus treuem Sinn Auch da mein Nekar nicht mit seinen Lieblichen Wiesen und Uferweiden.
	3	
	3	
	4	
	3	
	5	
	3	
	6	
		(FHA 5, <i>Der Nekar</i> (Emendierter Text IIIB), S. 577)

Der finite Verbteil „bringt“, der zuerst als Imperativ, der sich an die Inseln richtet, verstanden wird, entpuppt sich als Prädikat mit dem Subjekt „Mein Schutzgott“. Die geographische Utopie der Insel, in der sich Griechenland mit der Geburtsheimat Hölderlins überlagert, wird durch eine elliptische Durchmischung von Zukunft und Vergangenheit ergänzt.<sup>15</sup> Damit endet das

<sup>15</sup> Anhand einer ähnlichen Stelle im *Hyperion* zeigt Edgar Pankow auf, dass Hölderlins Zeitauffassung als „eine komplexe Dialektik der Zeitlichkeit“ verstanden werden muss: „Die temporale Ambivalenz blendet zwei

Gedicht wieder bei der Figur des Flusses „Nekar“, beim Titel der ersten Version der Ode. Die Ausarbeitung des Spezifischen des alkäischen Versmaßes hat sich in einer Form verwirklicht, in der das Andere nicht mehr gegen das Metrum anlaufen muss, sondern sich eingliedern und als eigener Raum und eigene Zeit verwirklichen kann. Damit realisiert sich die alkäische Ode als einzige und kann im Unterschied zum asklepiadeischen Odenmaß neben den freirhythmischen Gesängen als feste Form weiter bestehen.

---

fundamental differente Typen des Gedächtnisses ineinander: Einen, der nach dem Prinzip der historischen Erzählung verfährt, und einen anderen, der als transhistorisches Ereignis ausgewiesen wird.“ (Edgar Pankow, *Brieflichkeit*, München 2002, S. 91)