



ACHIM GEISENHANSLÜKE

Aspekte der Marienlyrik um 1800: Schlegel – Novalis – Hölderlin

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 121. Band 2002, Viertes Heft, S. 510-528.

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/geisenhanslueke_marienlyrik.pdf>

Eingestellt am 10.07.2006

Autor

Prof. Dr. Achim Geisenhanslücke

Universität Regensburg

Universitätsstraße 31

93053 Regensburg

e-mail: achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Achim Geisenhanslücke: *Aspekte der Marienlyrik um 1800: Schlegel – Novalis – Hölderlin*. In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/geisenhanslueke_marienlyrik.pdf

(Datum Ihres letzten Besuches).

ACHIM GEISENHANSLÜKE

Aspekte der Marienlyrik um 1800: Schlegel – Novalis – Hölderlin

Für Susanne Fritsch

„Ein Thema von Literatur und Dichtung ist Maria heute nicht mehr“¹, schreibt Klaus Schreiner über Maria als „Jungfrau, Mutter, Herrscherin“. Das zunehmende Verschwinden der Marienfigur aus der Literatur geht vor allem auf die Zeit der Reformation zurück: „Mit dem Ausgang des Barocks stirbt M. als aus persönlicher Andacht geborene, aber zu Kult und Verehrung einer Gemeinschaft bestimmte oder wenigstens in sie eingelassene Ausdrucksform“², hält Hans Fromm fest. Hatte Luthers patriarchalischer Bibelglaube Maria gegen beträchtliche Widerstände des in allen Schichten weit verbreiteten Marienkults nicht mehr als unmittelbaren Zugang zu Gott zulassen wollen, so scheint es nur folgerichtig zu sein, dass sich die protestantische Dichtung der nachbarocken Zeit für die Gestalt der Jungfrau Maria kaum noch interessiert.

Umso überraschender ist es, dass mit Novalis und Hölderlin zwei der bedeutendsten modernen Hymnendichter die Figur der Maria in der geschichtlichen Sattelzeit um 1800 erneut in ihren Werken zur Geltung bringen.³ Neben den relativ konventionellen Mariengedichten von A. W. und Friedrich Schlegel sowie dem breiten Eingang der Marien-tradition in das Kirchenlied stellen Novalis' *Hymnen an die Nacht* aus dem Jahre 1800 und Hölderlins Hymnenentwurf *An die Madonna* von 1802 Höhepunkte moderner Marienlyrik dar. In ihrer Adaption des Marienstoffes können sie sich auf Herder berufen, der im 70. Brief zur Beförderung der Humanität zum Unterschied von christlicher und antiker Dichtung feststellt: „Man humanisierte seine Religionsbegriffe; und so trat vor allen anderen die *gebenedeite Jungfrau*, die Mutter des Weltheilandes in seiner *eigenen Idee* hervor, zu der die griechischen Musen nicht halfen.“⁴ Herder erkennt die Idee der Jungfrau Maria

¹ K. Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München, Wien 1994, S. 18. Als Ausdruck verstärkten Interesses an der Figur Marias in der jüngeren Forschung vgl. M. Warner, *Maria. Geburt, Triumph, Niedergang – Rückkehr eines Mythos?*, München 1982 und I. Magli, *Die Madonna. Die Entstehung eines weiblichen Idols aus der männlichen Phantasie*, München/Zürich 1990.

² H. Fromm, *Mariendichtung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. W. Kohlschmidt, W. Mohr. Zweiter Band. L-O. 2. Aufl., Berlin 1965, S. 290. Vgl. auch den Artikel über *Mariendichtung* von Karl Gärtner in der Neubearbeitung des *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. H. Fricke, Bd. II. H-O, Berlin, New York 2000, S. 538-541.

³ Die Renaissance der Marienlyrik in der romantischen Dichtung ist bisher nur selten zum Gegenstand der Forschung geworden. Vgl. G. Layer, *Madonnenkult und Madonnenideal in der deutschen Romantik*, Tübingen 1925; M. Hendricks, *Die Mariendichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, Marburg 1948.

⁴ J. G. Herder, *Werke in zehn Bänden*. Bd. 7. *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hg. v. H. D. Irmscher, Frankfurt/M. 1987, S. 389.

als Ausdruck einer von den Mustern der griechischen Antike unterschiedenen Dichtungsform und damit als eine der möglichen Grundlagen moderner Dichtung an. Vor dem Hintergrund des erneuten Interesses an der Gestalt der Jungfrau Maria lassen sich zugleich drei Fragen stellen, die der Untersuchung im Folgenden als Leitfaden dienen. Ein erster Komplex betrifft die Frage, inwiefern Novalis und Hölderlin in ihren Hymnen an die reiche mittelalterliche Tradition der Marienlyrik anknüpfen. Im Kontext trinitarischer Konzepte, die in der Tradition der Marienlyrik eine bedeutende Rolle spielen, stellt sich darüber hinaus das Problem, welche Position der Jungfrau und Mutter Maria in der Grundkonstellation der bürgerlichen Kernfamilie von Vater, Mutter und Sohn zugewiesen wird. Den Abschluss der Untersuchung bildet die Diskussion der geschichtsphilosophischen Konstruktionen, auf die Novalis und Hölderlin wie auch Friedrich Schlegel in ihren Gestaltungen des Marienbildes zurückgreifen.

1. Kontinuität und Wandel im Bild Marias

Das Marienbild der Moderne ist zu wesentlichen Teilen von der Tradition der bildenden Kunst bestimmt. Dass in der modernen Mariendichtung nicht allein die biblisch-literarische Tradition der Marienlyrik, sondern vor allem die Malerei Vorbild ist, zeigt bereits das Beispiel Herders. Seine Referenzfiguren für die Darstellung der Jungfrau Maria sind nicht etwa Walther von der Vogelweide oder Frauenlobs Marienleiche, sondern „Raphaels Marien, gewiß die höchsten und reinsten ihrer Art“⁵. Die Anknüpfung an die reiche ikonographische Tradition der Marienbilder gilt für die Renaissance der Marienlyrik um 1800 überhaupt. So besteht A. W. Schlegels Marienzyklus in seinen *Geistlichen Gesängen* eigentlich nur aus Bildbeschreibungen,⁶ und auch Friedrich Schlegel entwirft in seinem *Klagelied der Mutter Gottes* das aus der Johannesapokalypse hervorgegangene und in der Kunstgeschichte vielfach variierte Bild Marias als Himmelskönigin, umgeben von einem Sternenkranz, über ihr die Sonne, unter ihrem Fuß der Mond, im Rückgriff auf die kunstgeschichtliche Überlieferung.⁷

⁵ Ebd., S. 390.

⁶ Darauf weist bereits Gertrud Layer hin, die wiederum Raphael als Vorbild nennt. Layer [Anm. 3], S. 15.

⁷ „Ich war von Ewigkeit begründet, / Die Krone, die mein Haupt umwindet, / Hat mir der Vater umgetan; / Den Sohn trag' ich auf meinen Händen, Nicht mag der Sonne Glanz mich blenden, / Mein Fuß steht ob des Mondes Bahn.“ F. Schlegel, *Klagelied der Mutter Gottes*. In: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. E. Behler. Fünfter Band. *Dichtungen*, hg. v. H. Eichner, München, Paderborn, Wien 1962, Verse 133-138. Im folgenden Versangaben im Text nach der Abkürzung KMG. Seinem Marienbild liegt eine Passage aus der Johannes-Offenbarung zugrunde. Dort heißt es: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“ Vgl. *Offenbarung*, 12,1.

Die Anknüpfung an die ikonographische Tradition geht bei Herder allerdings mit einer signifikanten Verkürzung des überlieferten Marienbildes einher. In seiner Darstellung erscheint Maria ganz als Bild der unwissenden Demut: „Keuschheit also und mütterliche Liebe, Unschuld des Herzens und jene Demut, die in der größten Demut sich selbst nicht kennt“⁸ nennt Herder als hervorstechendste Merkmale der Mutter Gottes. Gleich drei Mal betont Herder Marias Unbelehrtheit als Zeichen ihrer natürlichen Naivität und Unschuld: Nicht nur sich selbst scheint sie nicht zu kennen, Herder hebt darüber hinaus hervor, dass sie „kaum von ihrem Kinde zu wissen scheint“ und fasst daraufhin zusammen: Sie „kennt sich selbst nicht und ist in einer sanften Verwunderung über die Hoheit, die ihr zu Teil wird.“⁹ Auf ähnliche Weise ruft A. W. Schlegel in seinen *Geistlichen Gemälden* das Bild der Jungfrau Maria ins Gedächtnis: „Die Jungfrau ruht, nur Demuth ihr Geschmeide / Im Abendschatten an der Hütte Thor / Sie weiß nicht, daß sie Gott zur Braut erkor, / Doch stilles Sinnen ist ihr Seelenweide.“¹⁰ An die Stelle der *sapientia*, der Weisheit, die Maria als kluger und gelehrter Frau im Mittelalter zugesprochen wurde, tritt bei Herder und in seiner Nachfolge die naive Demut der Jungfrau. So entfernt sich das Marienbild um 1800 von der mittelalterlichen Überlieferung und nähert sich zugleich der Gestalt der „schönen Seele“ an, in die beträchtliche Züge der neuen Marienverehrung einfließen.¹¹ Scheint das moderne Interesse an der Gestalt der Jungfrau Maria die Ablehnung des Marienkults durch Luther zunächst zu revidieren, so geht es doch mit einer Verarmung des christlich überlieferten Marienbildes und einer Reduktion der Weiblichkeit auf das Bild unwissender Unschuld einher.

So bleiben die traditionellen Bildbereiche der mittelalterlichen Mariendichtung wie Aarons Gerte, Gideons Fliess, Salomons Thron sowie das Bild Marias als Himmelspforte oder als Angelschnur Gottes bei Schlegel, Novalis und Hölderlin nur noch fragmentarisch präsent. Lässt sich für Novalis noch der direkte Einfluss Friedrich von Spees nachweisen und bei Hölderlin vermuten, er habe durch die Vermittlung von Herders *Terpsichore* Baldes Marienzyklus gekannt¹², so ist im Unterschied dazu ein wirklicher Einfluss mittelalterlicher Lyrik, der die moderne Dichtung unabhängig von der reichen ikonographischen Tradition der Marienbilder bestimmt hätte, kaum nachzuweisen.

⁸ Herder, [Anm. 4], S. 390.

⁹ Ebd.

¹⁰ A. W. Schlegel, *Geistliche Gemälde*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. E. Böcking. I. Poetische Werke. Erster Theil. Hildesheim, New York 1971, S. 305.

¹¹ Vgl. etwa Goethes *Iphigenie*, die als „schöne Seele“ und jungfräuliche Priesterin viel eher an die christliche Figur der Maria als an das antike Vorbild bei Euripides erinnert.

¹² A. Seifert, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München 1982, S. 724f. Seifert notiert dort: „Wirft man die - in der Forschung vernachlässigte - Frage auf, wo eigentlich die Quellen für die Madonnen-Motivik (‘An die Madonna’, 2,211) des protestantischen Theologen Hölderlin zu suchen seien, so wird man wohl Baldes Madonnenlyrik an erster Stelle zu nennen haben.“ Ebd., S. 726.

An den Stellen, an denen die aus der Bibel und der mittelalterlichen Tradition bekannten Topoi der Mariendichtung direkt oder verdeckt in Erscheinung treten, sind sie allerdings besonders aufschlussreich. So knüpft Novalis bereits in den ersten Sätzen seiner *Hymnen an die Nacht* an die Verknüpfung der alttestamentarischen Geschichte von Gideons Fliess und Maria an, wenn er schreibt: „In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen.“¹³ In der mittelalterlichen Tradition diente das Beispiel von Gideons Fliess, das vom Tau Gottes benetzt wird¹⁴, der Abwehr der immer wieder aufbrechenden Skepsis an Marias unbefleckter Empfängnis. Novalis nutzt dagegen vor allem die erotische Konnotation des Bildes: In seinem Gedicht erscheint der Tau wirklich als Samen, der sich über die Erde ergießt. Zugleich verändert er das biblische Bild, indem er das in den *Hymnen an die Nacht* zentrale Thema des Todes einführt: Die Tautropfen vermischen sich mit der Asche. Novalis führt damit nicht nur auf überraschende Weise die unterschiedlichen Bildbereiche von Wasser und Feuer zusammen. Auch das Bild Marias und das der toten Geliebten verschwimmen ineinander. Eine eigene suggestive Kraft gewinnt Novalis' Gedicht nicht allein aus der erotischen Verknüpfung von Marias Bild mit dem der Geliebten, sondern aus der damit einhergehenden Einbeziehung des Todes: Symbolisch steht die Asche, mit der sich der Tau vermischt, für den Wunsch einer Vereinigung mit der toten Geliebten ein, die sich als erotisches Begehren und zugleich als dessen Aufhebung in der Auferstehung vom Tode lesen lässt: Wie Phönix aus der Asche erheben sich die Geliebte und das Ich neu. Ausgehend von dem Bild Marias als jungfräulicher Unschuld entfaltet Novalis in den *Hymnen an die Nacht* ein dichtes Netz von Verweisen, das die erotische Dimension der Vereinigung mit der Geliebten und die mystisch-religiöse Dimension der Überwindung des Todes miteinander zu verknüpfen versucht.

Dabei erscheint das Bild der Maria im Text weiterhin in der traditionellen Funktion der schützenden Mutter: „Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüths hebst du empor.“ (HN, 151) Die Nacht, allegorisch vorgestellt im Bild der Schutzmantelmadonna, reicht dem lyrischen Ich Balsam, um es vor drohender Schwermut zu bewahren. Aus der Position des von der Melancholie bedrohten und nach Schutz suchenden Kindes heraus lässt Novalis in der ersten *Hymne an die Nacht* das der Jungfrau und Mutter Maria neu entstehen: „ein ernstes Antlitz sehe ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt.“ (HN, 151) Dabei wird das traditionelle Bild der Mutter Maria als „Weltkönigin“ wiederum erotisiert, wenn zum Abschluss der ersten

¹³ Novalis, *Hymnen an die Nacht*. In: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs, hg. v. H.-J. Mähl, R. Samuel. Bd. 1. *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*, hg. v. R. Samuel, München 1978, S. 149. Im folgenden im Text als HN abgekürzt.

¹⁴ Vgl. die entsprechende Stelle in der Bibel, Richter 6, 36-40.

Hymne der Hoffnung Ausdruck gegeben wird, „daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.“ (HN, 151) Die mystisch-erotische Vereinigung mit der Geliebten, ausgedrückt in der Metapher der „Brautnacht“, fungiert zugleich als Übergang in das ewige Leben. In Novalis' Darstellung führt der Eros das Ich zunächst über das Leben hinaus in den Tod und dann in einer zweiten Bewegung aus dem Tod heraus in ein neues Leben. Trotz dieser auf den ersten Blick subversiv anmutenden Erotisierung des Marienbildes durch die Verknüpfung mit der toten Geliebten verbleibt Novalis letztlich im Rahmen der christlichen Vorgabe: Die metaphorische Ineinsetzung von Mutter und Geliebter dient in der symbolischen Anrufung der Nacht zugleich der Überwindung des Todes und dem damit verbundenen Eingang in das Reich der Ewigkeit.

Spärlicher gesetzt als bei Novalis sind die Anspielungen auf die traditionelle Marien- und Liliendichtung bei Hölderlin. Allein das allegorische Bild der „Lilie“ scheint in die Richtung mittelalterlicher Marienverehrung zu weisen.

Doch Himmlische, doch will ich
Dich feiern und nicht soll einer
Der Rede Schönheit mir
Die heimatliche, vorwerfen,
Dieweil ich allein
Zum Felde gehe, wo wild
Die Lilie wächst, furchtlos,
Zum unzugänglichen,
Uralten Gewölbe
Des Waldes,
das Abendland,¹⁵

Hölderlins Strophenentwurf ruft mit der „Lilie“ zunächst ein traditionelles Bild der Mariendichtung auf.¹⁶ Zugleich bettet er dieses in ein widersprüchliches Landschaftsportrait ein, das neben dem offenen „Felde“ die „Uralten Gewölbe / Des Waldes“ umfasst. Jochen Schmidt hat in diesem Zusammenhang dafür plädiert, in dem von Hölderlin evozierten Bild Marias die Felsengrottenmadonna von Leonardo da Vinci zu erkennen, die Hölderlin auf der Rückreise von Bordeaux in Paris im Louvre habe sehen können.¹⁷ Ist dementsprechend wiederum ein ikonographischer Einfluss zu vermuten, so zeigt sich in dem von Hölderlin entworfenen Landschaftsbild zugleich eine paradoxe Ausgangssituation, die das Verhältnis des lyrischen Ich zur Madonna bestimmt: Nicht nur scheint sich der Protestant

¹⁵ F. Hölderlin. An die Madonna. In: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. F. Beißner. Zweiter Band. Gedichte nach 1800. Erste Hälfte. Text, Stuttgart 1951, Vers 13-23. Im folgenden Versangaben nach der Abkürzung M im Text.

¹⁶ Renate Böschstein-Schäfer erkennt in der Lilie als Metapher naturhaften Wachstums zugleich einen Brückenschlag zwischen der Madonna und der griechischen Gaia. Vgl. R. Böschstein-Schäfer, Hölderlins allegorische Ausdrucksform untersucht an der Hymne 'An die Madonna'. In: Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806), hg. v. Ch. Jamme, O. Pöggeler, Bonn 1988, S. 197.

¹⁷ „Der unmittelbar in die Zeit nach der Rückkehr aus Frankreich zu datierende hymnische Entwurf 'An die Madonna' ist kaum ohne die 'Felsengrottenmadonna' des Leonardo da Vinci zu denken, die damals schon lange von Fontainebleau in den Louvre überführt war“. J. Schmidt, Hölderlins letzte Hymnen. 'Andenken' und Mnemosyne', Tübingen 1970, S. 2, Fußnote 4.

Hölderlin einleitend für seine Wendung zur katholischen Tradition der Mariendichtung zu entschuldigen.¹⁸ Dass er „Zum Felde gehe“, um dort die Lilie Maria zu finden, verbindet sich mit der Vorstellung von der Unzugänglichkeit des Gewölbes im Wald. Damit rücken zwei sich widersprechende Bildbereiche in den Mittelpunkt der Hymne, die zugleich das Sprechen von der Madonna als problematisch erscheinen lassen: Im Gedicht ist Hölderlins Madonna auf dem offenen Feld zugänglich und zugleich im Gewölbe des Waldes versteckt. Stärker noch als Novalis entwirft Hölderlin in seiner Hymne ein widerspruchsvolles, in sich gebrochenes Bild der Madonna. Hölderlins Hymnenentwurf *An die Madonna* vollzieht eine Reaktualisierung der Marien-tradition aus einer spezifisch modernen, sprach- und geschichtsskeptischen Perspektive, die nicht länger einfach nur als Fortschreibung der Tradition begriffen werden kann.

In den Rahmen einer in sich gebrochenen Neugestaltung des Marienbildes fügen sich auch andere Momente der Madonnenhymne ein. Zwar bleibt die Funktion Marias auch bei Hölderlin zunächst in ganz traditioneller Weise die der Schutzmadonna, die sich um das Wohlergehen der Kinder sorgt: „und wenn in heiliger Nacht / Der Zukunft einer gedenkt und Sorge für / Die sorglossschlafenden trägt / Die frischauflühenden Kinder / Kömmst lächelnd du, und fragst, was er, wo du / Die Königin seiest, befürchte.“ (M, 48-53) Eigenwillig ist aber wiederum die vorausgehende Beschreibung der Kinder Christus und Johannes: „Geboren dir im Schoose / Der göttliche Knabe und um ihn / Der Freundin Sohn, Johannes genannt / Vom stummen Vater, der kühne / Dem war gegeben / Der Zunge Gewalt, / Zu deuten“ (M, 29-35). Hölderlin spielt an dieser Stelle nicht nur auf die Geschichte von Elisabeth und Zacharias aus dem Lukasevangelium an.¹⁹ In seiner Darstellung rücken Johannes und Christus als natürliche Söhne von Elisabeth und Maria, von Zacharias und Josef, in eine vergleichbare Position, wenn über beider Schicksal lakonisch vermerkt wird: „Die Beiden, so auch sahst / Du göttlichtrauernd in der starken Seele sie sterben.“ (M, 45-46) In einer äußerst freien Umformung der christlichen Überlieferung lässt Hölderlin Maria als trauernde Zuschauerin nicht nur am Tod ihres eigenen Sohnes, sondern auch an dem Johannes' teilhaben. Damit bestreitet er implizit den Ausschließlichkeitsanspruch der Erlöserfigur Christus. Indem er Johannes gleichberechtigt neben Christus stehen lässt, formuliert er eine Korrektur am christlichen Erlösungsverständnis: Bei Hölderlin erscheint der „Halbgott“ Christus nicht als die eine, sondern nur als eine der geschichtlichen Gestalten innerhalb des Leidens- und Erlösungszusammenhangs des menschlichen Lebens. Die sprachskeptische Neugestaltung des Marienbildes

¹⁸ Das hatte bereits Beißner in seiner Edition der Hymne vermutet. Vgl. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. v. F. Beißner. Zweiter Band. Gedichte nach 1800. Zweite Hälfte. Lesarten, Stuttgart 1951, S. 846. Gegen Beißner wendet sich Böschstein-Schäfer [Anm. 16], S. 195f. Dennoch bemerkt auch sie: „Daß der Dichter sich der Gottesmutter in einer gebetartigen Anrufung zuwendet und dabei ausdrücklich einen nur in der katholischen Kirche gebräuchlichen Namen wählt, ist ein nicht zu unterschätzendes inneres Wagnis.“ Ebd., S. 192.

¹⁹ Vgl. die entsprechende Stelle in der Bibel, Lukas 1-2.

geht bei Hölderlin mit einer Abkehr vom Ausschließlichkeitsanspruch des Christentums einher, die zugleich nach einer umfassenden Möglichkeit der Erlösung jenseits des von Christus vorgegebenen Weges fragt.

2. Heilige Trinität - bürgerliche Kernfamilie

Dass die Stellung Marias im christlichen Weltbild widersprüchlich ist, zeigt sich nicht nur in der umstrittenen Lehre von der unbefleckten Empfängnis und der schmerzlosen Geburt. Beherrscht von der patriarchalischen Einheit von Vater, Sohn und Heiligem Geist ist der Jungfrau Maria trotz ihrer kaum zu überschätzenden kultischen Bedeutung nur eine Randstellung im christlichen Kosmos zugewiesen: Als Mittlerin zwischen Mensch und Gott bleibt sie gleichwohl aus der Heiligen Trinität ausgeschlossen. Im Zentrum der „Sohnesreligion“²⁰ des Christentums steht nicht die Mutter, sondern das Gesetz des Vaters.²¹

Vor diesem Hintergrund bedeuten Novalis' *Hymnen an die Nacht* - gerade auch im Vergleich zu Friedrich Schlegels Mariengedicht²² - zunächst eine außerordentliche Aufwertung des Mütterlichen.²³ Bereits in seinen *Geistlichen Liedern* entwirft Novalis ein emphatisches, wenn auch konventionelles Portrait der Mutter: „Wer einmal, Mutter, dich erblickt, / Wird vom Verderben nie bestrickt“²⁴: „Ich mein' es herzlich gut mit dir“²⁵ lautet die zentrale Aussage zur Mutter. Die Aufwertung des Mütterlichen lässt sich in diesem Zusammenhang nicht allein biogra-

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Freuds Unterscheidung der jüdischen „Vaterreligion“ und der christlichen „Sohnesreligion“ in seiner Untersuchung über den Mann Moses. Er notiert dort: „Aus einer Vaterreligion hervorgegangen, wurde das Christentum eine Sohnreligion. Dem Verhängnis, den Vater beseitigen zu müssen, ist es nicht entgangen.“ S. Freud, *Gesammelte Werke*, hg. v. A. Freud, Sechzehnter Band, *Werke aus den Jahren 1932-1939*, Frankfurt/Main 1999, S. 245.

²¹ Eine differenziertere Auffassung zum Verhältnis Marias zur Trinität vertritt Albrecht Koschorke. „Die Dreieinigkeit, mit der Maria bräutlich verbunden ist, verkörpert also nicht einfach ein ‚Männerkartell‘. Sie enthält in sich selbst eine Vielzahl von Bedeutungsnuancen und wirkt so an der Modellierung des Verhältnisses zwischen Spiritualität und Männlichkeit mit.“ A. Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/Main 2000, S. 24. Allerdings gesteht auch Koschorke zu, in den beiden Komponenten des Heiligen Geistes und der Jungfrau Maria sei „das Weibliche so weit reduziert, dass es zum bloßen Vehikel des Selbstverhältnisses Gottes innerhalb der Vater-Sohn-Relation wird.“ Ebd., S. 69.

²² Bei Friedrich Schlegel bleibt das Bild Marias ganz im Rahmen der Überlieferung. Als Mittlerin zwischen Mensch und Gott bleibt sie dem Vater unterstellt: „Hin knie ich zu des Vaters Throne, / Das Auge richtend nach dem Sohne“ (KMG, 145-146). Die Demut unterstellt sie Gott und prädestiniert sie zur Fürbitte: „Ward ich zum Mitleid auserlesen, / Der Liebe Amt, ob allen Wesen, / Hat mir der Schöpfer anvertraut.“ (KMG, 166-168).

²³ In dieser Anrufung der mütterlichen Nacht erinnert Novalis an das Hesiodische Motiv, dass der Tag aus der Nacht als seiner Mutter hervorgegangen ist: „aus der Nacht aber entstanden wiederum der Äther und die Tageshelle“. Hesiod, *Theogonie*, hg. v. K. Albert, Sankt Augustin 1985, Vers 124.

²⁴ Novalis, *Geistliche Lieder*, XIV. In: Ders., [Anm. 13], S. 197.

²⁵ Weiter heißt es dort: Darf nur ein Kind dein Antlitz schaun, / Und deinem Beistand fest vertraun, / So löse doch des Alters Binde, / Und mache mich zu deinem Kinde: / Die Kindeslieb' und Kindestreu / Wohnt mir von jener goldenen Zeit noch bei.“ Ebd.

phisch erklären. Wie die *Hymnen an die Nacht* zeigen, richtet sie sich vielmehr auf die strukturelle Zusammengehörigkeit von erotischer, religiöser und mystischer Erfahrung, die das Eingehen des Ich in den Bereich der mütterlichen Nacht auf generelle Weise kennzeichnet: „Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht.“ (HN, 149) Das einleitende „Abwärts“ vollzieht sprachlich die Bewegung mit, die Novalis in seinen Hymnen paradigmatisch als Hinwendung zur Mutter fordert, ist zugleich Aufruf und Vollzug des Versinkens in einem. Dabei erscheint die Nacht - „Sie trägt dich mütterlich und ihr verdankst du all deine Herrlichkeit“ (HN, 157), heißt es in der vierten Hymne - im Gedicht durchgängig als beschützender mütterlicher Raum, der sich um das Ich wölbt, gleichsam als kosmischer Uterus²⁶, der eine zweite Geburt des Menschen aus der Überwindung des Todes heraus ermöglichen soll. Daher korrespondiert der Hinwendung zur Nacht zunächst das Sichlösen vom Leben: „mit einemmale riß das Band der Geburt“ (HN, 155). Das Andenken an die Geliebte dient dazu, ein neues, dauerhafteres Band zu knüpfen: „In ihren Augen ruhte die Ewigkeit - ich faßte ihre Hände, und die Thränen wurden ein funkelndes, unzerreißliches Band.“ (HN, 155) Als Initiation in den mütterlichen Raum der Nacht verschwimmt das kryptische Bild Marias, das die Metaphorik des Textes eingangs bestimmte, auch an dieser Stelle mit dem der toten Geliebten. Realisiert wird die Bewegung des Sichversenkens in die Nacht am Grab der Geliebten, dem von der Novalis-Forschung immer wieder beschworenen geheimnisvollen „Sophienerlebnis“ des Dichters. Der Eingang in den Tod, den das Ich am Grabe Sophiens sucht, verkreuzt sich dabei wiederum mit einer erotisierenden Tendenz: Das Abwerfen der irdischen Pein wird aufgehoben im „Stachel der Wollust“, der das Ich „trunken / Der Lieb' im Schoß“ liegen lässt, sterbend steht das Ich „In heiliger Glut.“ (HN, 159) Deutete sich die Verknüpfung des Marienbildes mit den beiden Bereichen von Tod und Eros bereits einleitend in der Rede von Asche und Tau an, so bleibt die erotische Dimension, die sich mit dem mystischen Eingang in die Nacht verknüpft, in der Wassermetaphorik des Textes weiter präsent: „Die kristallene Woge [...] quillt, an dessen Fuß die irdische Flut bricht“ (HN 155), der „Brunnen der Quelle“ zieht das Ich nach unten, „das Irdische schwimmt obenauf“ (HN, 157), zugleich „rinnt“ das Heilige in das Jenseits hinüber. Bei Novalis deutet sich die Tendenz zu einer Auflösung des Ich an, die durch die mystische Vereinigung mit der Geliebten sowohl in ihrer religiösen als auch in ihrer erotischen Dimension gewahrt bleibt: In der Vereinigung wird der Tod (Sophie) und zugleich dessen Überwindung (Maria und Christus) anvisiert. Diese doppelte Bewegung des Eingehens in und des Übergehens aus dem Tod vollzieht der Text in einer paradoxen

²⁶ Vgl. S. Fritsch-Staar, *Uterus virgineus thronus est eburneus*. Zur Ästhetisierung, Dämonisierung und Metaphorisierung des Uterus in mhd. Lyrik. In: I. Bennewitz/H. Tervooren (Hg.): *Manlîchu wîp, wîplîch man*. Zur Konstruktion der Kategorien ‚Körper‘ und ‚Geschlecht‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, Heft 9, S. 182-203.

Raummetaphorik. Novalis schildert den Nachtbegeisterten in seinem Gedicht zunächst als denjenigen, der „oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz“ (HN, 155). Auf dem „Grenzgebürge“ öffnet sich ihm der Blick aber nicht allein in Richtung auf den über ihm stehenden Himmel, sondern zugleich in Richtung auf die unter ihm liegende Erde: „Oben baut er sich Hütten, Hütten des Friedens“, während „die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht“ (HN, 155f.). Auf der metaphorischen Ebene des Textes bedeutet das Versinken im Grab zugleich den Aufgang des neuen Tags, das Versenken in den Tod zugleich dessen Überwindung. Vor diesem Hintergrund verschwimmen Sophie, Maria und Jesus letztlich bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander: „Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten“ (HN, 177), mit dieser mehrdeutigen Forderung hebt die Schlussstrophe der *Hymnen an die Nacht* an. Bedeuten Novalis' *Hymnen an die Nacht* im Kontext der vom Zentralsymbol der Sonne bestimmten Epoche der Aufklärung zunächst eine enorme Aufwertung des Weiblich-Mütterlichen, so öffnet sich der Schluss des Textes dabei doch wieder der Instanz des Vaters: „Ein Traum bricht unsere Banden los / Und senkt uns in des Vaters Schoß.“ (HN, 177) Während Maria in der Verknüpfung mit der toten Geliebten als mystischer Grund des Eingangs in die Nacht erscheint, bleibt die Bewegung der Auferstehung aus der Nacht als Überwindung des Todes letztlich dem Eingehen in den nun väterlich konnotierten „Schoß“ vorbehalten.

Die anfängliche Tendenz zu einer Aufwertung des Weiblich-Mütterlichen lässt sich bei Hölderlin nicht in der gleichen Weise wie bei Novalis feststellen. Im Zentrum seines Hymnenentwurfes *An die Madonna* steht vielmehr das lyrische Ich und der Ausdruck seines Leidens:

Viel hab ich dein
 Und deines Sohnes wegen
 Gelitten, o Madonna,
 Seit ich gehöret von ihm
 In süßer Jugend;
 Denn nicht der Seher allein,
 Es stehen unter einem Schicksaal
 Die Dienenden auch. (M, 1-8)

Nicht das Leiden Christi oder das der Mutter Gottes um ihren Sohn stellt Hölderlin an den Anfang des Gedichts, sondern das des Dichters als einem „Dienenden“. Wie Renate Böschstein-Schäfer betont hat, stellt Hölderlins eigenwillige Apostrophe, die bewusst den Akzent auf das Ich und die eigene Zeit setzt, damit bereits zu Beginn ein ambivalentes, eigentümlich „gebrochenes Verhältnis“²⁷ zu Maria her. Dass auch in seinem Gedicht von einer Hinwendung zur Mutter gesprochen werden kann, verdankt sich vor allem der schmerzlichen Einsicht in die Abwesenheit des Vaters, die Hölderlins späten Hymnen zugrundeliegt:

²⁷ R. Böschstein-Schäfer [Anm. 16], S. 194.

Und manchen Gesang, den ich
 Dem höchsten zu singen, dem Vater
 Gesonnen war, den hat
 Mir weggezehret die Schwermuth. (M, 9-12)

Erst in einer Zeit, in der sich erwiesen hat, dass der Vater kein möglicher Adressat der dichterischen Rede mehr ist, da die „Schwermuth“ den Gesang „weggezehret“ hat, tritt die Mutter ein: Während das melancholische Ich zum „höchsten“, dem Vater, keinen Zugang mehr findet, richtet es sich an die Mutter. Das Verhältnis des lyrischen Ich zur Madonna bleibt im Gedicht problematisch. Unter dem Zeichen der Abwesenheit des Vaters steht das Verhältnis von Maria zu den Kindern im Mittelpunkt der Hymne. Maria wird angerufen, da die Geburt eines neuen Geschlechts in Frage steht, das vor möglichen Zugriffen geschützt werden soll: „Denn lieb ist dirs, von je, / Wenn größer die Söhne sind, / Denn ihre Mutter. Und nimmer gefällt es dir / Wenn rückwärtsblickend / Ein Älteres spottet des Jüngern“ (M, 56-60). Entsprechend übernimmt Maria im Gedicht die ihr aus der christlichen Überlieferung zugewiesene Funktion, die Kinder zu schützen. Die Forderung an sie lautet: „Darum beschütze / Du Himmlische sie / Die jungen Pflanzen und wenn / Der Nord kömmt oder giftiger Thau weht oder / Zu lange dauert die Dürre / Und wenn sie üppigblühend / Versinken unter der Sense / Der allzuschaffen, gieb erneuertes Wachstum.“ (M, 71-78) Hölderlins Bild der Kinder als junger Pflanzen fragt nach einer neuen Generation, die in ihrer noch fragilen Existenz bedroht ist und des Schutzes bedarf. Obwohl Maria als Schutzgöttin der Kinder in den Mittelpunkt des Gedichtes rückt, bleibt der Vater auf verborgene Weise präsent. Denn wenn die Gefahr für die Kinder von den Titanen ausgeht, die wieder nach der Macht greifen - „Ein finster Geschlecht, das weder einen Halbgott / Gern hört, oder wenn mit Menschen ein Himmlisches oder / In Woogen erscheint, gestaltlos, oder das Angesicht / Des reinen ehrt, des nahen / Allgegenwärtigen Gottes“ (M, 122-126) -, dann ist in der Wiederholung der antiken Gigantomachie auch ein erneutes Eingreifen des Vatergottes nötig, um die Gefahr endgültig abzuwenden. Das zeigt der Schluss der Hymne: „wenn nemlich / Wie Raub Titanenfürsten die Gaaben / Der Mutter greifen, hilft ein Höherer ihr“ (M, 162-164). Wie schon bei Novalis kehrt in Hölderlins Gedicht zum Schluss die Instanz des Vaters als „Höherer“ wieder, der die „Gaaben der Mutter“ vor dem Zugriff der Titanenfürsten schützt. Die Einblendung des Mythos von Zeus' Kampf mit den Titanen deutet zugleich auf eine geschichtsphilosophische Perspektive hin²⁸, die die über-

²⁸ Vgl. A. Bennholdt-Thomsen, Die Bedeutung der Titanen in Hölderlins Spätwerk. In: Hölderlin-Jahrbuch 25 (1986/87), S. 226-254. Bennholdt-Thomsen fasst dort zusammen: „Ich bin vielmehr der Meinung, daß die Titanen, wenn anders sie als Antipoden in der göttlichen Natur ihre Funktion haben, eine fundamentale Entgegensetzung, Feindschaft des göttlichen Geistes selbst besagen, die nie endgültig überwunden werden kann und soll, die nur vorübergehend harmonisiert erscheinen kann, eben weil sie progressiv ist.“ Ebd., S. 252.

raschende Versammlung von christlichen und antiken Motiven in Hölderlins Hymne erst ermöglicht.

3. Das neue Jerusalem:

Geschichtsphilosophische Aspekte der Marienlyrik um 1800

Wie sich bisher angedeutet hat, weist der Schluss der *Hymnen an die Nacht* und der Hymne *An die Madonna* darauf hin, dass in den modernen Adaptationen des Marienstoffes ein geschichtsphilosophisches Moment wirksam ist, das sich über die Figur der Mutter hinweg letztlich Vater und Sohn zuwendet. Insbesondere die romantische Dichtung verknüpft das Marienbild mit einer heilsgeschichtlichen Perspektive, die ihren Ausdruck im Symbol des neuen Jerusalems findet. So bettet Friedrich Schlegel sein *Klagelied der Mutter Gottes* in eine geschichtsphilosophische Konstruktion ein, die ihren Ausgang in den Leiden Christi nimmt und ihren Endpunkt in der Heiligen Burg Jerusalem findet. Von der Geburt in „der zerfallenen Pilgerhütte“ (KMG, 223), die an Novalis' Wort von „der Armuth dichterischer Hütte“ (HN, 165) aus den *Hymnen an die Nacht* erinnert, über die Verkündigung der bevorstehenden Schmerzen Mariens in Anspielung auf das Schwert Simeons²⁹, der Flucht in die Wüste, dem Tempel- und schließlich dem Golgathaerlebnis wird die christliche Leidensgeschichte narrativ erinnert. Ihren Abschluss bildet die Darstellung vom Tod Christi in der Auferstehung als Siegel der Erlösung des Menschen: „Da sprengt das ew'ge Wort die Banden, / Der Herr der Welt ist auferstanden, / Den meine Liebe ewig trägt.“ (KMG, 274-276) Aus der gegenwärtigen, gottfernen Perspektive heraus, die Schlegel in seinem Gedicht diagnostiziert, korrespondiert dem Auferstehungstopos die Prophezeiung des neuen Jerusalems:

Jerusalem im Strahlenkranze
Sie leuchtet im krystallinen Glanze
Mit zwölfmal offnem Gnadentor;
Kein Schwert mag diese Burg versehen,
Weil lichte Mauern sie umwehren,
In Frieden wallt der Sel'gen Chor. (KMG, 355-360)

Während die eigene Zeit als eine des Unglaubens und der Entfernung vom christlichen Ideal wahrgenommen wird, erscheint die Madonna in Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Tradition als himmlische Burg Jerusalem und Pforte zu Gott. Mit dieser heilsgeschichtlichen Perspektive endet Schlegels *Klagelied der Mutter Gottes*. Einen vergleichbaren Weg schlägt Novalis ein, wenn er in den *Hymnen an die Nacht* das lyrische Ich auf einer von Melancholie bedrohten Pilgerfahrt nach Jerusalem darstellt: „Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz.“ (HN, 155) Vor dem Hintergrund der beschwerlichen Pilgerfahrt setzt in der fünften Hymne eine geschichtsphilosophi-

²⁹ „Bei der Verkündigung seiner Leiden / Fühlt ich ein Schwert mein Herz durchschneiden“ F. Schlegel. *Klagelied der Mutter Gottes*, Vers 229-239. In der Bibel lautet die entsprechende Passage: „und auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen“. Lukas 2, 35.

sche Bestimmung ein, die mit der Antike beginnt und mit der gemeinsamen Anrufung von Christus und Maria in der sechsten Hymne ihren Abschluss findet.

Über der Menschen weitverbreitete Stämme herrschte vor Zeiten ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt. Eine dunkle, schwere Binde lag um ihre bange Seele. - Unendlich war die Erde - der Götter Aufenthalt, und ihre Heimat. Seit Ewigkeiten stand ihr geheimnisvoller Bau. Über des Morgens roten Bergen, in des Meeres heiligem Schoß wohnte die Sonne, das allzündende, lebendige Licht. Ein alter Riese trug die selige Welt. Fest unter Bergen lagen die Ursöhne der Mutter Erde. Ohnmächtig in ihrer zerstörenden Wut gegen das neue herrliche Göttergeschlecht und dessen Verwandten, die fröhlichen Menschen. (HN, 161)

In seiner Darstellung der Antike greift Novalis auf Hesiods Mythos des goldenen Zeitalters zurück. Die scheinbare Harmonie des goldenen Zeitalters wird im Text allerdings von Beginn an gebrochen: Über die Menschen herrscht ein „eisernes Schicksal mit stummer Gewalt“. Novalis vermischt in seiner Darstellung nicht nur das goldene und das eiserne Zeitalter. Er unterminiert die Idee des goldenen Zeitalters, indem er ihr ein gewaltsames Moment zugrundelegt, das keinen Eingang in die scheinbar idyllische Darstellung findet. Von geheimer Gewalt zeugt nicht nur die Reminiszenz an die Titanen, die „Ursöhne der Mutter Erde“, die im Tartaros gebunden liegen, während ihr Bruder Atlas die Weltkugel trägt. Zwar scheint das Leben der Menschen zunächst von Kummer ungetrübt zu sein. „In den kristallinen Grotten schwelgte ein üppiges Volk. Flüsse, Bäume, Blumen und Tiere hatten menschlichen Sinn. Süßer schmeckte der Wein von sichtbarer Jugendfülle geschenkt - ein Gott in den Trauben - eine liebende, mütterliche Göttin, empor wachsend in vollen goldenen Garben - ein ewig buntes Fest der Himmelskinder und der Erdbewohner rauschte das Leben, wie ein Frühling, durch die Jahrhunderte hin“ (HN, 161f.). Das harmonische Bild wird durch das allegorische Auftreten des Todes jedoch gestört: „Ein entsetzliches Traumbild“ drängt sich im signifikanten Wechsel von der Prosa zum Lyrischen in die Rede: „Es war der Tod, der dieses Lustgelag / Mit Angst und Schmerz und Tränen unterbrach.“ Als „sanfter Jüngling“ (HN, 163) stört der Tod die griechische Ordnung gewaltsam. In Novalis' dialektischer Bestimmung bedeutet das Einbrechen der fremden Macht des Todes zugleich das Ende der antiken Weltordnung: „Zu Ende neigte die alte Welt sich.“ (HN, 165) An ihre Stelle tritt zunächst eine Zeit der Gottentfernung, bestimmt durch die „dürre Zahl und das strenge Maß“ (HN, 165). Vor dem Hintergrund dieser geschichtlichen Zwischenzeit, die Novalis als wissenschaftliche Ergründung der Natur und Verschwinden von „Phantasie“ und Glauben deutet, tritt die neue Welt in Christus hervor. „Im Volk, das von allen verachtet zu früh reif und der seligen Unschuld der Jugend trotzig fremd geworden war, erschien mit niegesehenem Angesicht die neue Welt - In der Armuth dichterischer Hütte - Ein Sohn der ersten Jungfrau und Mutter - Geheimnisvoller Umarmung unendliche Frucht.“ (HN, 165) Die neue Welt unterscheidet sich von der alten durch ihren Umgang mit dem Tod. blieb der Tod für die Griechen das Fremde, das sich in ihr harmonisches Weltbild nicht einfügen ließ, so erscheint Christus nun als die geschichtliche Heilsfigur, der es gelingt, den Tod in das Leben zu integrieren: „Im

Tode ward das ewge Leben kund, / Du bist der Tod und machst uns erst gesund.“ (HN, 167) Bei Novalis erscheint Jesus in der ihm durch die christliche Überlieferung zugesicherten Funktion eines Erlösers vom Tod: „In entsetzlicher Angst nahe die Stunde der Geburt der neuen Welt. Hart rang er mit des alten Todes Schrecken - Schwer lag der Druck der alten Welt auf ihm. Noch einmal sah er freundlich nach der Mutter - da kam der ewigen Liebe lösende Hand - und er entschlief.“ (HN, 169) Als erste folgt ihm Maria bald nach: „Die Mutter eilte bald dir nach - in himmlischem Triumph - Sie war die Erste in der neuen Heimat bei dir.“ (HN, 169f.) So endet die fünfte Hymne in einer Lobpreisung Marias:

Nach dir, Maria, heben
Schon tausend Herzen sich.
In diesem Schattenleben
Verlangten sie nur dich.
Sie hoffen zu genesen
Mit ahnungsvoller Lust -
Drückst du sie, heiliges Wesen,
An deine treue Brust. (HN, 171)

In den *Hymnen an die Nacht* erscheint Maria an der Seite ihres Sohnes als Geburtshelferin, die die Macht des Todes bricht und in das ewige Leben führt. „Wenn das Bild der Fürbitterin Maria sich dem Text einzeichnet, so wird in solcher gnadenreichen Erscheinung ein Identisches des Endlichen und Unendlichen und deren Übergänglichkeit vor Augen geführt“³⁰, hält Peter Pfaff fest. So steht der Schluss des Gedichtes ganz im Zeichen von Christus und Maria:

Hinunter zu der süßen Braut,
Zu Jesus, dem Geliebten -
Getrost, die Abenddämmerung graut
Den Liebenden, Betrübten.
Ein Traum bricht unsre Banden los
Und senkt uns in des Vaters Schoß. (HN, 177)

Die letzten Verse der *Hymnen an die Nacht* führen die Bereiche der Mutter, Geliebten und des Sohnes noch einmal zusammen. Durch die Vermittlung Marias verwandelt sich das Grab Sophiens in das Christi und wird damit zum Symbol der österlichen Auferstehung vom Tode. „War das Grab der Geliebten der Ort der Einweihung in diese mystische Gegenwärtigkeitserfahrung, so wird nun ein anderes Grab - das Grab Christi - zum Ort der Einweihung in geschichtliche Zukunftserwartung, die doch eins ist mit der individuellen Lebenserfahrung des Dichters: hier wie dort die Überwindung des Todes, ein ewiges Liebesreich verkündend.“³¹ So endet der geschichtsphilosophische Entwurf Novalis' wie der Friedrich Schlegels in der Verheißung des neuen Jerusalems, das den Pilger am Ende seines Weges erwartet.

³⁰ P. Pfaff, Geschichte und Dichtung in den *Hymnen an die Nacht* des Novalis. In: Text und Kontext 8.1 (1980), S. 94.

³¹ H.-J. Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, 2. Aufl., Tübingen 1994, S. 387.

Ein komplexeres Geschichtsmodell als die Romantiker legt Hölderlin in seinen späten Hymnen vor. Zwar lässt seine zentrale Unterscheidung von Hellas und Hesperien keinen Raum für das Mittelalter und die Zeit Marias. Auch in Hölderlins Madonnenhymne dominiert aber ein dreigliedriges Geschichtsmodell, das die griechische Antike, das Christentum und die eigene Zeit unterscheidet. Der geschichtlichen Folge von Antike, Christentum und Gegenwart entspricht im Gedicht die Affektreihe von Zorn, Gleichmut und Schwermut. Die Unterscheidung von Zorn und Gleichmut erlaubt es Hölderlin zunächst, die Antike und das Christentum in ein spannungsreiches Verhältnis zueinander zu setzen:

Denn gut sind Sazungen, aber
Wie Drachenzähne, schneiden sie
Und tödten das Leben, wenn im Zorne sie schärft
Ein Geringer oder ein König.
Gleichmuth ist aber gegeben
Den Liebsten Gottes. So dann starben jene. (M, 39-44)

Hölderlin spielt an dieser Stelle auf die *Antigone* an, um den Gang des griechischen Geistes zu erläutern: Kadmos' Drachenzähne, der mythische Ursprung Thebens, erinnert an den Konflikt von Antigone und Kreon und den „Zorn“, der den Anmerkungen zum Ödipus zufolge das Einbrechen der Götter in die menschliche Welt markiert.³² Ihm gegenüber steht der „Gleichmuth“, mit dem die christlichen Märtyrer den Tod erdulden. Zorn und Gleichmut nennen demnach zwei unterschiedliche Weisen des Verhältnisses von Gott und Mensch: In der antiken Tragödie werden im Zorn Gott und Mensch im Tod eins, in der Gleichmut nehmen die christlichen Märtyrer nach dem geschichtlichen Erscheinen Christi den Tod dagegen als gegeben an. Dass die eigene Zeit aufgrund der Erfahrung der Götterentfernung von der „Schwermuth“ (M, 12) geprägt ist, hatte bereits der Anfang des Gedichts gezeigt. Vor diesem Hintergrund entspricht der geschichtlich-affektiven Folge von Zorn, Gleichmut und Schwermut in Hölderlins topographischem Dichtungsverfahren eine Ineinssetzung der drei unterschiedenen räumlichen Bereiche von Griechenland, Golgatha und Germanien:

An den Gränzen aber, wo stehet
Der Knochenberg, so nennet man ihn
Heut, aber in alter Sprache heißet
Er Ossa, Teutoburg ist
Dasselbst auch und voll geistigen Wassers
Umher das Land, da
Die Himmlischen all
Sich Tempel (M, 108-115)

Hölderlins Darstellung versammelt Unzusammengehöriges, um es als Gemeinsames und doch Unterschiedenes zu belassen: „Ossa“, „Der Knochenberg“ und „Teutoburg“ erinnern in der geschichtsphilosophischen Perspektive des Gedichts an die unterschiedlichen Topographien der griechischen Antike, des Christentums

³² Vgl. J. Schmidt, Der Begriff des Zorns in Hölderlins Spätwerk. In: Hölderlin-Jahrbuch 17 (1967), S. 128-157.

und Germaniens. Gemeinsam ist den drei Orten als Allegorie geschichtlicher Zeit der Charakter des Kampfes: der Ossa als Anspielung auf den Streit von Zeus und den Titanen, Golgatha als Auseinandersetzung zwischen Christus und der römischen Welt und Teutoburg als Ort der von Klopstock geschilderten Hermannsschlacht und dem Versuch der Befreiung Germaniens. In der geschichtsphilosophischen Perspektive des Textes erscheint demnach auch die eigene Zeit vor dem Hintergrund der französischen Revolution als eine der gewalttätigen Auseinandersetzungen und der Suche nach Freiheit. Dabei geht es Hölderlin jedoch nicht darum, durch die Versammlung der drei Bereiche von Griechenland, Christentum und Germanien eine Aufhebung der Zeit im räumlichen Bilde herzustellen. Zwar fügt Hölderlin auch in seinem Gedicht *Germanien* das Bild Mariens als „stille Tochter Gottes“ ein, um eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Er bedient sich der christlichen Tradition der Marienlyrik aber nur, um sie aktualisierend auf die eigene, von politischen Kämpfen gezeichnete Zeit zu beziehen. Mehrdeutig und uneinheitlich bleibt daher auch die Anspielung auf den „Siegsgott“, mit dem das Gedicht endet:

Wir aber zwingen
 Dem Unglück ab und hängen die Fahnen
 Dem Sieggott, dem befreienden auf, darum auch
 Hast du Räthsel gesendet. Heilig sind sie
 Die Glänzenden, wenn aber alltäglich
 Die Himmlischen und gemein
 Das Wunder scheinen will, wenn nemlich
 Wie Raub Titanenfürsten die Gaaben
 Der Mutter greifen, hilft ein Höherer ihr. (M, 156-164)

Im Anschluss an die Ineinsfügung der drei unterschiedlichen geographischen und kulturellen Bereiche Ossa, Golgatha und Teutoburg kann der „Siegsgott“ an dieser Stelle Zeus, Christus, Hermann oder den neuen Befreier Deutschlands Napoleon meinen. Durch seinen geschichtsphilosophischen Akzent bleibt der Schluss von Hölderlins Gedicht letztlich offen und damit unentscheidbar, von wem hier Hilfe zu erwarten ist. Zwar öffnet der Schluss des Gedichts die eingangs vorgenommene Anrufung Marias auf den „Höheren“ hin, der den Angriff der titanischen Mächte abwehrt. Die symbolische Wiedereinsetzung des Vaters, die sich damit anzudeuten scheint, bleibt dem einleitenden Paradigma des melancholischen Leidens gemäß jedoch problematisch und der „höchste“ wird nun zum „Höheren“ herabgestuft. Im Unterschied zu den Romantikern erkennt Hölderlins Geschichtsphilosophie keine Teleologie und kein Ziel des geschichtlichen Geschehens mehr an. In der Zeit der Entfernung von Mensch und Gott vertraut sich das Ich allein der Schwermut an, die es vom Vater zur Mutter führt, ohne dessen Leerstelle doch aufheben zu können.

4. Ausblick in die Moderne: Das Bild Marias bei Goethe und Baudelaire

„Jungfrau, Mutter, Königin, / Göttin, bleibe gnädig!“³³ Mit diesen Worten eines Marienlehrten, des Doctor Marianus, leitet Goethe den Chorus Mysticus ein, der den zweiten Teil seiner Faustdichtung abschließt. Auch Goethe hat an der Renaissance der Mariendichtung um 1800 teil: In der allegorischen Reihung der Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptica und der Mater Gloriosa lässt er die biblischen Gestalten um Maria noch einmal in einem Panorama vorbeiziehen. Aufschlussreich ist die auffällige Renaissance der Mariendichtung um 1800 dabei weniger aus theologischer denn aus poetologischer Sicht. Die Unmittelbarkeit des christlichen Glaubens ist in der Moderne einem freien Umgang mit der Tradition gewichen, der es erlaubt, in Maria zugleich die Mutter, die Geliebte und sogar die „Göttin“ zu erkennen. Die tendenzielle Abschaffung des Marienkults im Protestantismus wird durch die Dichtung bestätigt und doch außer Kraft gesetzt: Als „schöne Seele“ und Inkarnation der schützenden Mutter lebt Maria in der modernen Dichtung nicht nur bei Herder, Schlegel, Novalis, Hölderlin und Goethe weiter. Von Eichendorff, Brentano, Heine, Droste-Hülshoff bis zu Rilke und George reicht die Tradition der Marienlyrik in der Moderne als Ausdruck christlicher Religiosität auf der einen und melancholischen Leidens an der Zeit auf der anderen Seite. Einen leisen Widerstand gegen die Übermacht des Vaters im christlichen Weltbild vermag Maria dabei zwar zu artikulieren helfen. Die Macht des väterlichen Gesetzes zu brechen ist ihr jedoch nicht gegeben. In diesem Zwiespalt von Aufruhr und Melancholie liegt die Bedeutung und zugleich die Grenze der Marienfigur in der von Baudelaire inspirierten Dichtung der Moderne: „Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse, / Un autel souterrain au fond de ma détresse“³⁴.

³³ J. W. Goethe, Faust. Der Tragödie Zweiter Teil, Vers 12102-12103. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, hg. v. F. Apel u.a. I. Abteilung. Band 7/1. Faust. Texte, hg. v. A. Schöne, Frankfurt 1994.

³⁴ Ch. Baudelaire, A une Madone. Ex-Voto dans le goût espagnol. In: Ders.: Oeuvres Complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975, S. 58.