

Das HÖLDERLIN-JAHRBUCH 37, 2010-2011, dokumentiert die 32. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft in Berlin 2010, die sich mit dem Thema „Hölderlin und das Theater“ befasste. In den Hauptvorträgen werden Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und sein Empedokles-Projekt unter den Gesichtspunkten ihrer Bühnenwirksamkeit (Hellmut Flashar), ihrer ritualisierten Theatralität (Peter-André Alt), ihrer Theorie der Repräsentation (Anja Lemke) und ihrer sprachlichen und visuellen Inszenierung bis hin zum Film (Patrick Primavesi) thematisiert. Eine Diskussion zwischen führenden europäischen Theaterleuten schließt sich an. Weitere Vorträge und Arbeitsgruppenberichte gelten Brechts Bühnenbearbeitung der 'Antigone', dem Einfluss von Hölderlins Konzeption des Tragischen auf Heiner Müller und anderen Zugangsweisen oder Blickpunkten, die auf das zentrale Thema der Theater- und Filmarbeit führen können. Schließlich wird als Nachtrag zum vorangegangenen Jahrbuch eine kurzgefasste Geographie-Vorlesung aus Hölderlins Studienzeit dokumentiert und die Diskussion um die Existenz des Dichters im Tübinger Turm fortgesetzt. Drei Rezensionen und Berichte über die nachwuchsfördernden Gespräche und Foren der Tagung runden den Band ab.

HÖLDERLIN-JAHRBUCH
2010-2011 BAND 37

HÖLDERLIN JAHRBUCH 2010-2011



Edition Isele®

Edition Isele®

Hölderlin-Jahrbuch

*Begründet von
Friedrich Beißner und Paul Kluckhohn*

*Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft
herausgegeben von
Michael Franz, Ulrich Gaier und Martin Vöhler*

*Siebenunddreißigster Band
2010–2011*

Edition Isele

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung
des Regierungspräsidiums Tübingen

Redaktion:
Valérie Lawitschka
Angelika Lochmann

© Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen und
Edition Isele, Eggingen 2011
ISBN 978-3-86142-515-1
ISSN 0340 6849

Inhalt

Hölderlin und das Theater: Hauptvorträge und Podiumsdiskussion

Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne Von Hellmut Flashar	9
Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität. Hölderlins 'Empedokles'-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert Von Peter-André Alt	30
Die Tragödie der Repräsentation – Theater und Politik in Hölderlins 'Empedokles'-Projekt Von Anja Lemke	68
Hölderlins Sophokles-Übersetzungen zwischen Theater und Film Von Patrick Primavesi	88
Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz, Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin) Von Martin Vöhler	110
<i>Vorträge, Berichte aus den Arbeitsgruppen und Foren</i>	
Genaue Lektüre der zwei Anfangsseiten aus dem 'Allgemeinen Grund' zum 'Empedokles' Von Ulrich Gaier	131
Vom Mythos zum Modell. Brechts 'Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet' Von Sabine Doering	141
Bericht über die 'Antigone'-Aufführung in Chur 1948 Von Kristian Freitag	170
Hölderlin in Heiner Müllers Theater Von Marco Castellari, Christian Hippe und Elaine Schmidt	172

Hölderlin und Held der Arbeit. Heiner Müllers Inszenierung 'Der Lohndrucker' (1988). Ein Versuch zur Tragödie Von Alexander Weigel	198
Hölderlin-Kino: Schrift als Bild im zeitgenössischen Film Von Oliver Ruf	211
Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher Von Martin Vöhler	233
Bericht über das Forum der Jahrestagung 2010 Von Johann Kreuzer	235

Abhandlungen und Dokumentationen

Länderkunde im Schnelldurchlauf. Aus Christian Friedrich Röblers Geographie-Vorlesung 'Über die allgemeine Statistik' (Tübingen 1782) Von Gabriele von Bassermann-Jordan und Michael Franz	241
„Killalusimeno“ Von Michael Franz	273
Eine übersehene Nachricht zu Hölderlins Turm-Aufenthalt Mitgeteilt und kommentiert von Michael Franz	282
HÖLDERLIN Von Claus Friedrich Köpp	285
Der Herr Hofmeister Hölderlin Von Hans-Jürgen Heise	298

Nachrufe

Nachruf auf Theresia Birkenhauer Von Anke Bennholdt-Thomsen	299
Maria Kohler (1920–2011) zum Gedenken Von Ulrich Gaier	303

Rezensionen

Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia Von Elena Polledri	307
Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni: Marginalien zu Hölderlins Werk Von Johannes Windrich	316
Kathrin H. Rosenfield: Antigone. Sophocles' Art, Hölderlin's Insight. Translated from the French by Charles B. Duff Von John T. Hamilton	323

Projekte

ZwischenWelten. Hölderlin in Übersetzung. Ein Bericht Von Ulrich Gaier	327
<i>Die 32. Jahrestagung vom 27. bis 30. Mai 2010 in Berlin</i>	
Ansprache des Präsidenten zur Eröffnung der 32. Jahrestagung am Freitag, 28. Mai 2010 in Berlin Von Ulrich Gaier	334
Begrüßung zur Eröffnung der Jahrestagung der Hölderlin- Gesellschaft am Freitag, 28. Mai 2010 in Berlin Von Peter-André Alt	337
Bericht des Präsidenten über die Mitgliederversammlung am 29. Mai 2010 in Berlin Von Ulrich Gaier	340
Programm der 32. Jahrestagung vom 27. bis 30. Mai 2010 in Berlin	367

Zur Hölderlin-Gesellschaft und zum Hölderlin-Jahrbuch

Die Hölderlin-Gesellschaft	371
Vorstand und Beirat der Hölderlin-Gesellschaft	372
Ehrungen in der Hölderlin-Gesellschaft.	373
Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft	373
Anschriften der Mitarbeiter dieses Jahrbuchs und der Herausgeber .	374
Redaktion des Hölderlin-Jahrbuchs und Internetseite.	376

Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne

Von

Hellmut Flashar

Hölderlin hat die Übersetzungen der beiden Tragödien ‘Antigonae’ und ‘Oedipus’ (bzw. ‘Oedipus der Tyrann’, wie Hölderlin Οἰδῖπου Τύραννος wörtlich übersetzt) als 32–33-Jähriger im wesentlichen 1802 bis 1803 im Nürtinger Elternhaus angefertigt, und zwar ziemlich schnell, in starker nervlicher Erregung, aber geistiger Klarheit. Dort standen ihm wissenschaftliche Hilfsmittel nur eingeschränkt zur Verfügung. Vor allem besaß er nicht die damals neueste und maßgebliche Ausgabe des Elsässers Richard François Philippe Brunck aus dem Jahre 1786, die in der Berücksichtigung der Handschriften und der Textgestaltung einen erheblichen Fortschritt brachte. Diese Ausgabe haben Goethe, Schlegel und Schelling und andere nachweislich benutzt. Hölderlins Textvorlage war die sogenannte Brubachiana, bei dem Frankfurter Buchdrucker Braubach 1555 erschienen, in der wichtige Handschriften noch nicht berücksichtigt sind, sich zahlreiche Fehler finden und die metrische Struktur der Chorlieder nicht erkannt ist. Andere Editionen, die Hölderlin benutzt haben kann, ließen sich bisher nicht eindeutig verifizieren. Wahrscheinlich ist, dass Hölderlin vor allem für den ‘Oedipus’ mindestens eine weitere Ausgabe herangezogen hat. Sicher ist, dass er die in der Brubachiana abgedruckten Scholien berücksichtigt hat. Bei alledem hatte Hölderlin keine freie dichterische Bearbeitung, sondern eine wirkliche Übersetzung im Sinn.

Wie der Freiburger Germanist Jochen Schmidt konstatiert, sind die Übersetzungen Hölderlins allein dieser beiden Tragödien mit mehr als 1000 Fehlern behaftet.¹ Dafür sind drei verschiedene Ursachen namhaft zu machen: 1. die Übernahme von Fehlern aus der Brubachiana, 2. eine

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 9–29.

¹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Klassiker Ausgabe = KA], hrsg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1992–1994; hier KA II, 1326.

allerdings schwer genau bestimmbare eingeschränkte Griechischkenntnis Hölderlins, 3. bewusste Veränderungen des Textes in poetischer Absicht. Diese drei Faktoren sind nicht sauber gegeneinander abgrenzbar. Ich gebe dafür nur ein Beispiel. In dem berühmten Chorlied der 'Antigone': „Ungeheuer ist viel“ (so in Hölderlins Übersetzung) steht in der Brubachiana und demzufolge in Hölderlins Übersetzung neben einer falschen Interpunktion das Gegenteil des von Sophokles Gemeinten, indem aus dem sophokleischen τὸ μὴ καλόν („das Nicht-Schöne“ fälschlich τὸ μὲν καλόν („das zwar Schöne“) wird. Eine (hier nicht mögliche) Einzelanalyse² könnte zeigen, dass dadurch der ganze Abschnitt durcheinander gerät und schließlich ein ganz anderes Menschenbild als bei Sophokles herauskommt. Bei Sophokles kann sich der Mensch im Besitze all seiner zivilisatorischen Errungenschaften bald zum Guten, bald zum Bösen wenden. Im ersteren Fall ist er ὑψίπολις – „hochstädtisch“, also: hoch geehrt in der Stadt, im letzteren Fall ἄπολις – „unstädtisch“, also verlustig der Stadt, nicht geehrt, weil er mit dem „Nicht-Schönen“ (τὸ μὴ καλόν) Umgang hat, wegen seines Hochmuts. Bei Hölderlin wird aus der Alternative zwischen zwei Wegen ein und derselbe: „Hochstädtisch kommt unstädtisch zu nichts er, wo das Schöne mit ihm ist und mit Frechheit“. Dass der Mensch „zu nichts kommt“, hat Hölderlin aus der vorangehenden Strophe übernommen, wo diese Worte im Kontext das Gegenteil meinen, nämlich: „Unerfahren geht er [der Mensch] in nichts dem Kommenden entgegen“. Das Schöne, das beim Menschen ist, muss dann bei Hölderlin so etwas wie „der schöne Schein“ bedeuten. Hölderlin hat das Gleichgewicht der sophokleischen Wertung in Richtung auf die Hybris des Menschen verschoben und gelangt so zu einem pessimistischen Menschenbild, das Heidegger in seiner an Hölderlin angelehnten Übersetzung des Chorliedes übernimmt, und man kann sich fragen, ob Hölderlin anders übersetzt hätte, wenn in der Brubachiana die richtige Lesart gestanden und Hölderlin daraus ganz andere Konsequenzen ge-

² Ausführliche Analyse bei Hellmut Flashar: Das griechische Wunder im Spiegel des Chorliedes „Vieles Gewaltige lebt“ ... aus der 'Antigone' des Sophokles und in der Deutung Heideggers. In: Gab es das griechische Wunder?, hrsg. von Dietrich Papenfuß und Volker M. Strocka, Mainz 2011, 417–429; ND in: Hellmut Flashar: Spectra. Kleine Schriften zu Drama, Philosophie und Antikerezeption, hrsg. von Sabine Vogt, Tübingen 2004, 237–253.

zogen hätte. Man sieht, wie die richtige Übersetzung einer fehlerhaften Vorlage sich mit eigenen Fehlern und Deutungen verschränkt.

Derartige Konstellationen führen gelegentlich zu hochpoetischen Lösungen, etwa wenn es im gleichen Chorlied heisst, der winterliche Südwind „fähret aus in geflügelten sausenden Häusern.“ Was sind „geflügelte sausende Häuser“? Es sind in hochpoetischer Sprache Segelschiffe, in deren Segel wie in Flügel der Südwind hineinbläst. Bei Sophokles steht etwas ganz anderes, nämlich: „der Südwind dringt unter ringsum tosenden Wogen durch.“ Hölderlins Übersetzung ist eine Kombination der Übernahme einer falschen Lesart der Brubachiana, die πτερόων („Flügel“, hier im Genitiv pluralis) statt περῶν („durchdringend“) hat, und eine Verwechslung Hölderlins von οἶδμασι („Wogenschwalm“) mit οἰκήμασι („Wohnungen“).

Von den regelrechten Fehlern, sei es der Textvorlage, sei es durch Hölderlin selbst, sind Eingriffe in den Text zu unterscheiden, die Hölderlin bewusst und in poetischer Absicht vorgenommen hat. Besonders auffallend ist das Ersetzen der Götternamen durch deren Funktion, also für Zeus „Vater der Erde“, für Eros „Geist der Liebe“, für Dionysos „Freudengott“, für Aphrodite „göttliche Schönheit“ usw. Hölderlin erläutert dieses Verfahren selber in den 'Anmerkungen zur Antigona' mit der Absicht, die mythischen Namen „unserer Vorstellungsart mehr nähern“ zu wollen. Mit dieser Art ‚Entmythologisierung‘ ist aber keineswegs eine Wendung zum Gefälligen oder zum Colloquialen gemeint, sondern das Gegenteil. Das Wort „Zeus“ ist, anders als für die Griechen, nicht mehr mit konkretem Inhalt gefüllt, sondern ein zur Konvention gewordenes Wort, über das wir nicht weiter nachdenken. „Vater der Zeit“ aber führt zum Kern der Sache, zum Ursprünglichen und damit zum Nachdenken. Es ist also kein gefälliges Übersetzen, das den alten Text in die Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts zieht, sondern, im Gegenteil, ein verfremdendes Übersetzen, das in unerwarteten Formulierungen den Leser mit dem Wort konfrontiert, das die Sache trifft und aufbricht.³ Damit sind die wichtigsten Merkmale und Maximen der Übersetzungen Hölderlins benannt, wie an vielen weiteren Beispielen demonstriert werden könnte. Hölderlin stand damit im Gegensatz zu allen anderen Übersetzern seiner Zeit.

³ Erhellend dazu Wolfgang Binder: Hölderlin und Sophokles, Tübingen 1992 (Turm-Vorträge).

Im Gegensatz zu den Sophokles-Übersetzern seiner Zeit (Solger, Ast, Donner) hat Hölderlin aber nicht nur an den Leser, sondern auch an den Hörer gedacht. Denn er bat seinen Verleger Friedrich Wilms in einem Brief vom 28.9.1803 (also noch vor Erscheinen der Ausgabe) ein Exemplar „an das Weimarische Theater zu besorgen.“ Die Passage lautet: „Da ich noch von meinem Freunde Schelling, der sie [die Übersetzung] an das Weimarische Theater besorgen wollte, keine Nachricht habe, so geh ich lieber den sicheren Weg, und mache von Ihrem gütigen Anerbieten Gebrauch.“⁴ Da Schelling offenbar auch weiterhin nicht geantwortet hat, erneuert Hölderlin seine Bitte in einem Brief vom 8.12.1803, ein Exemplar solle an Goethe oder das Weimarische Theater gehen. Das war damals ganz singulär.

Der Gymnasialdirektor Johann Jakob Christian Donner, der in relativ kurzer Zeit alle erhaltenen griechischen Tragödien übersetzt hat, dachte nicht im Traume daran, all diese Übersetzungen auf der Bühne gesprochen zu sehen. Die griechische Tragödie stand in dem so antikenfreudigen 19. Jahrhundert ganz selten auf der Bühne, bis zum Jahre 1900 nicht mehr als heute in zwei bis drei Spielzeiten.

Hölderlin hatte ausschließlich das Weimarer Theater im Blick, obwohl die wenigen Begegnungen mit Goethe eher frostig verliefen. Sich über den ihm näher stehenden Schiller an das Mannheimer Nationaltheater zu wenden, kam ihm jedenfalls nicht in den Sinn. Die Weimarer Bühne war eben die einzige mit bedeutendem literarischem Anspruch und auch Schiller hatte sich ganz Weimar zugewandt; Goethe hatte gerade (1803) dessen 'Braut von Messina' auf die Bühne gebracht.

Hölderlins Petition wurde indes zu einer Katastrophe. Goethes Freunde in Weimar überboten sich in bissigen Bemerkungen über die Übersetzungen, die als das Produkt eines Wahnsinnigen verlacht wurden. Die Rezension von Heinrich Voß, des Sohnes des Homerübersetzers, in der 'Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung' vom 24. Oktober 1804 (Nr. 255) war vernichtend. Äußerungen wie: „Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so“ (Heinrich Voß) projizieren offenbar bis nach Weimar gedrungene Nachrichten über eine beginnende geistige Umnachtung in das Unverständene der Übersetzung.

Heinrich Voß berichtet sodann, er habe die Übersetzung Goethe und Schiller bekannt gemacht. Von Goethe selber ist eine direkte Äußerung zu den Übersetzungen Hölderlins nicht bekannt. Goethe begann gerade zu dieser Zeit mit Überlegungen, die 'Antigone' auf die Weimarer Bühne zu bringen und hatte sich von Anfang an für den Dichter und Komponisten Friedrich Rochlitz entschieden, dessen seichte Bearbeitung der 'Antigone' des Sophokles nach längerer Vorbereitungszeit schließlich 1809 in Weimar aufgeführt wurde.⁵ Das war nun das völlige Gegenteil zu den Übersetzungsmaximen Hölderlins. Während Rochlitz als sein Ziel formulierte, das Stück solle „sich bey dem Zuschauer einschmeicheln“, beginnt Hölderlin mit der von George Steiner so genannten „kompromisslosen Buchstäblichkeit“: „Gemeinsamswesterliches! O Ismenes Haupt“ (Ἔω κοινὸν ἀυτάδελφον Ἴσμήνης κάρα). Dagegen Donner, dessen Übersetzung von 1841 an auf verschiedenen Bühnen mehrfach gespielt wurde: „Ismene, traute Schwester, vielgeliebtes Haupt“. Eine solche Diktion wollte man im 19. Jahrhundert lieber hören.

Hölderlins konsequente Entfremdung von kolloquialen Gegebenheiten der Muttersprache vermochte das 19. Jahrhundert nicht auszuhalten, auch nicht auf der Bühne. Die relativ wenigen Aufführungen der griechischen Tragödie waren dem Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts angepasst. Für die legendären Aufführungen in Potsdam und Berlin 1841 mit der Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy wurde die damals ganz neue Übersetzung von Donner zugrundegelegt.

Es hat dann die 'Antigone', zunächst noch nicht der 'Oedipus', den Weg zur Bühne erst im Kontext des antinaturalistischen Stilempfindens des Expressionismus und vor allem durch die Neubewertung der Dichtung und damit auch der Übersetzungen gefunden, die Norbert von Hellingrath eingeleitet und in seiner Ausgabe der Werke Hölderlins bekräftigt hat. Den Umschwung markieren seine Worte (in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Übersetzungen), die Übersetzungen „sind dem, dessen Kenntnis der griechischen Sprache nicht hinreicht zu ganzem Verlebendigen, einziger Zugang zu griechischem Wort und Gebilde. Erst in großem Abstand folgen die nächstgelegenen Versuche deutscher Übersetzer.“

⁴ KA III, 468.

⁵ Näheres bei Hellmut Flashar: Inszenierung der Antike, München 2009, 51–57.

Die erste Aufführung der 'Antigonae' fand nicht 1913 statt, wie Heinz Kindermann⁶, Friedrich Reißner⁷ und jetzt Jochen Schmidt⁸ behaupten (jeweils voneinander abschreibend), auch nicht 1919⁹, sondern am 26.6.1918 im Stadttheater in Zürich. Aber es war keine Initialzündung zugunsten Hölderlins, sondern eine halbherzige Veranstaltung „vor mässig besetztem Hause“ (Neue Züricher Zeitung) und durchaus negativen Pressekritiken. Der Rezensent der Züricher Post bemerkt: „Weshalb von den vielen Übersetzungen gerade diese ausgewählt wurden, entzieht sich meiner Kenntnis“ (28.6.1918). Dabei war das Theater einer aktualisierten Antike durchaus nahe, hatte man doch ein halbes Jahr zuvor die euripideischen 'Troerinnen' in der Bearbeitung Werfels mit zum Teil den gleichen Schauspielern und dem gleichen Regisseur (Josef Danegger) wie jetzt bei der 'Antigonae' herausgebracht. Wie ist das zu verstehen? Neuerliche Recherchen im Archiv des Theaters und der Stadt Zürich ergaben nichts, aber die Aufdeckung etwas kurioser Umstände liefert eine Erklärung. Die dem Züricher Ensemble angehörende, seinerzeit erst 21-jährige Schauspielerin Elisabeth Bergner erwartete gerade ein Engagement am Berliner Lessing-Theater. Nun war es am Züricher Stadttheater Brauch, einem ausscheidenden Ensemblemitglied zum Abschied 50 Franken Extragage, einen Lorbeerkrantz und eine Benefizrolle zu bewilligen. Welche Rolle sollte sie wählen? Ihr Freund und Liebhaber, der elf Jahre ältere Dichter Albert Ehrenstein brachte sie auf die 'Antigone'. Denn er hatte gerade (1918) nach Norbert von Hellingrath noch einmal die Übersetzungen Hölderlins ediert (übrigens mit haarsträubenden Fehlern in der Einleitung). Auch hatte er schon einige Gedichte seiner Geliebten gewidmet. Die Rolle der Antigone lag Frau Bergner eigentlich nicht und die übrigen Mitglieder des Ensembles waren lustlos. Es wurde ein Misserfolg, doch schrieb später Elisabeth Bergner: „Hölderlin und ich wurden von der Kritik verrissen, aber ich

⁶ Hölderlin und das deutsche Theater, Wien 1943, 44.

⁷ Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Reißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985; hier StA V, 456.

⁸ KA II, 1331.

⁹ So irrtümlich in meinem Buch 'Inszenierung der Antike' [Anm. 5], 139.

war doch gut und Hölderlin ist gewaltig.“¹⁰ Das war leicht dahingesagt und das Gewaltige Hölderlins nicht wirklich erfahren.

So sind denn die Darmstädter Inszenierungen der Jahre 1922/23 als die erste wirkliche Rezeption der Übersetzungen Hölderlins auf der Bühne anzusehen. Zunächst entspricht die Reihenfolge der Aufführungen (zuerst der 'Oedipus' am 22.4.1922 und dann die 'Antigonae' am 9.12.1923) der Reihenfolge der Entstehung der Übersetzungen, während sonst zumindest im deutschen Sprachraum auf den Bühnen (und auch sonst) die 'Antigonae' den ersten Platz einnimmt. Das ist insofern von Bedeutung, als Hölderlin in seiner Deutung Antigone in die Nähe der Oedipusgestalt gerückt hat, indem er den „Zorn“ (ὄργη) des Oedipus auf Antigone überträgt und in „heiligen Wahnsinn“ steigert.

Man hat sich in Darmstadt wirklich um den Text Hölderlins bemüht. Eine Schlüsselfigur ist dabei der Germanist Wilhelm Michel. Für Friedrich Reißner, den prominenten Hölderlinforscher, geht die ganze Hölderlinrenaissance von Michel aus, der Norbert von Hellingrath überhaupt erst auf das Werk Hölderlins aufmerksam gemacht habe. Michel, der offenbar als Privatgelehrter in Darmstadt lebte, über Hölderlin drei Bücher geschrieben und viele Vorträge gehalten hat, erstellte für Darmstadt eine Bühnenversion, die auf die Beseitigung von Druckfehlern und ganz wenige Verbesserungen gerichtet ist. Diese Bühnenversion ist später vereinzelt auch von anderen Theatern übernommen worden.

Der Regisseur der Darmstädter Aufführungen¹¹, der Schweizer Eugen Keller, hatte sich intensiv mit den Übersetzungen Hölderlins auseinandergesetzt und nannte sie „Glücksfälle von Übersetzungen“ „von urtümlicher Sprachgewalt, zunächst dunkel scheinend, beim Erklängen mühelos eingehend.“ Die Schauspieler agierten in zeitlosen Kostümen, vor mächtigen Quadern und Treppen im 'Oedipus', vor einer blauen Wand in der 'Antigonae'. Die griechische Tragödie war nun nicht mehr dem Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts angepasst, sondern es war eine ganz andere Rezeptionshaltung geradezu gefordert, ein Sich-hineinhören in Sprache und Rhythmus eines göttlichen Geschehens.

¹⁰ Zitiert nach Klaus Völker: Elisabeth Bergner. Das Leben einer Schauspielerin, Berlin 1990, 55.

¹¹ Im Folgenden stütze ich mich auf: Inszenierung der Antike [Anm. 5], 139ff.

Allerdings ging die der griechischen Tragödie genuin eigene politische Dimension verloren, wie sie z.B. in der 'Antigone' Hasenclevers oder in den 'Troerinnen' Werfels geradezu dominant ist. In Michels Buch: 'Hölderlin und der deutsche Geist' (1924) werden denn auch angesichts der Übersetzungen Hölderlins „Ehrfurcht und Hingebung zu Schicksal und echter Tragik“ als Kategorien genannt, mit denen man Hölderlin zu begegnen habe. Aus der fortdauernden Gültigkeit der griechischen Götter (wenn auch in der Umschreibung ihrer Namen durch die Bezeichnung ihrer Funktionen) wird dann unversehens das Zeitlose, durch das die Darmstädter Inszenierungen in Bühnenbild, Kostüm und in der ganzen Konzeption, gerade auch in der Gestaltung der Chöre, charakterisiert sind.

Das ganze Unternehmen muss auch im Zusammenhang gesehen werden mit der besonderen kulturellen Situation jener Jahre in Darmstadt. Darmstadt fühlte sich in den Künsten, in Literatur und Theater als eine Stadt, von der neue künstlerische Impulse ausgehen. In Darmstadt erschienen die spätrexpressionistischen Zeitschriften 'Die Dachstube' und 'Das Tribunal', aus denen im Jahre 1919 die Darmstädter Sezession hervorging, eine Vereinigung bildender Künstler, die übrigens bis heute besteht und alljährlich Ausstellungen veranstaltet. Schon im Katalog von 1919 heißt es: „Darmstadt fühlt sich stark genug, aus künstlerischer Provinz wieder künstlerische Hauptstadt zu werden; aus einer Metropole geistiger Reaktion ein Mittelpunkt geistiger Werteezeugung.“ Aus diesem Geist heraus müssen auch die Aufführungen der Sophokles-Tragödien in der Übersetzung Hölderlins verstanden werden.¹² Im Übrigen hat das Hessische Staatstheater Darmstadt (wie es jetzt heißt) in bedeutenden Klassikerinszenierungen seine führende Rolle bewahrt.

Hölderlins Übersetzungen sind also nun auf der Bühne etabliert, werden aber in der Folgezeit nur selten aufgeführt. Die beiden Sophoklestragödien werden meist in anderen Übersetzungen inszeniert. Die 'Antigonae' in der Übersetzung Hölderlins stand zum ersten Mal wieder auf der Bühne am 1.10.1940 im Burgtheater in Wien, und zwar in der Fassung Michels. Regie führte Lothar Müthel. Müthel war ursprünglich

¹² Wilhelm Michel, der Anreger und Promotor der Sophokles-Hölderlin-Aufführungen stellt die Verbindung selber her: „Es ist also nötig, einen breiten Strom moderner Kunstgesinnung nach Darmstadt zu leiten.“ In: Darmstädter Sezession 30, 1919, 132.

Organist, dann Schauspieler und Regisseur. Er gehörte in den Jahren der Hölderlinrenaissance dem Darmstädter Ensemble an und kannte die Inszenierungen der Übersetzungen Hölderlins genau, wenn er auch nicht unmittelbar an ihnen beteiligt war. Inzwischen war er schon im Mai 1933 in die NSDAP eingetreten; er gehörte dem Präsidialrat der Reichstheaterkammer und dem Kuratorium der Dr.-Josef-Goebbels-Stiftung 'Künstlerdank' an und war der Regisseur der durchaus systemkonform inszenierten 'Orestie' zur Eröffnung der Olympischen Spiele in Berlin. Burgtheaterdirektor war er von 1939–1945, ernannt an dem Tage, an dem die österreichischen Bundesländer in Reichsgaue verwandelt wurden.

Das Zeitlose der Darmstädter Inszenierung wurde jetzt übersteigert ins Feierliche und Sakrale. Antigone in schwarzem Kostüm, Kreon in einem goldenen Mantel, goldenem Brustpanzer und goldenem Stirnreif; alle in umständlichem, feierlich-rhythmischen Schreiten und streng stilisierten Bewegungen. Die fünfzehn alten Männer, die den Chor bildeten, trugen silberne Lockenperücken und einen silbernen Bart. Die Greise wurden dargestellt als von der normalen Lebenswelt schon abgeschieden. Ihr ritueller Sprechgesang sollte die Urgewalt des Wortes und Hölderlins Sprachgestus adäquat zum Ausdruck bringen. Alles wurde in mythische Ferne gerückt, es gab keinerlei Annäherung an die moderne Vorstellungswelt, keinerlei Gegenwartsbezüge, die angesichts der politischen Rahmenbedingungen auch problematisch gewesen wären. Und doch konnte man gerade diese Konzeption und damit Hölderlin für die Zwecke des Regimes propagandistisch in Anspruch nehmen. Die Inszenierung stand mit 39 Wiederholungen jahrelang auf dem Spielplan des Burgtheaters und am 7.6.1943 gab es eine Sondervorstellung für verwundete Frontsoldaten, bei der in einer feierlichen Ehrung Hölderlins Idee der „vaterländischen Umkehr“ pervertiert wurde. Der prominente Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann (sen.), dem wir die monumentale zehnbändige Theatergeschichte Europas verdanken, schreibt dazu, dass Hölderlin „mit seinem inneren Leuchten von urdeutscher Art gerade auch vom Theater her die neuen Wege weist, der urdeutschen Huldigung des Vaterlandes, der Treue, der Ehre und des Opfers [...] in

einer Zeit, da jeder sein Letztes geben muss, um das Kostbarste zu retten, das ist Hölderlins volkhafte Sendung des deutschen Theaters.“¹³

Dieser seltsame Widerspruch zwischen Flucht aus der Gegenwart in die mythische Ferne zeitloser Dichtung einerseits und politischer Indienstnahme eben dieser großen Dichtung andererseits findet sich auch sonst in dieser Zeit, in der ca. 150 mal die ‘Antigone’ auf deutschen Bühnen mitten im Krieg stand, noch bis 1944, kurz bevor Goebbels die Schließung der Theater im Zeichen des totalen Krieges anordnete. Als in Stuttgart am 23.4.1944 die ‘Antigonae’ in der Übersetzung Hölderlins Premiere hatte, schrieb der ‘Stuttgarter Kurier’: „Zweieinhalb Jahrtausende abendländischer Kultur werden heute vom Herzland Europas bewahrt und vereidigt.“

Nur zwei Jahre später, nach der Zäsur des Zusammenbruchs, stand die ‘Antigonae’ in der Übersetzung Hölderlins wieder auf der Bühne, im Hamburger Schauspielhaus, als Existenzhilfe in poetischem Gewand, jetzt aber so, wie es der Chefdramaturg des Hamburger Schauspielhauses Ludwig Benninghoff in einem Essay mit dem Titel: ‘Antigone, Hölderlin und wir’ formuliert hat: „Mord, Blut, Seuchen, Haß, Gier, Rache, Vergeltung erfüllten unsere Erde, unser Herz und Hirn. Die ach so modernen Großstädte sind Trümmerhaufen, unsagbar häßlich, Haufen von Rost, Beton, Dreck. Mitten in dieser Gestaltlosigkeit eine einzige Figur: ein Mädchenwesen, rührend, wehrlos“, „das ist Antigone“. „Damit entscheidet eine Aufführung der ‘Antigone’ über die künstlerische Moral und über das menschliche Ethos des Theaters.“ Dies aber, so heißt es weiter, erfordere die Übersetzung Hölderlins, weil nur so die Aktualität des griechischen Wortes erzielbar sei, da sich aus „der Wandlung des Wortes“ bei Hölderlin eine „Wandlung des ganzen Werkes“ ergebe. Soweit den Presseberichten zu entnehmen ist, war das Spiel jetzt nicht, wie noch zwei Jahre zuvor, Flucht vor der Gegenwart, sondern Schrecken, Lähmung, Entsetzen wurden vor einem abstrakten Bühnenbild drastisch ausgespielt.

Bezeichnend für die Nachkriegssituation sind zwei nahezu gleichzeitig entstandene Hölderlinrezeptionen, von Bertolt Brecht und von Carl Orff, auf die hier nur in wenigen Bemerkungen eingegangen werden kann.

Der Titel von Brechts Stück heißt: ‘Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet’. Es handelt sich aber nicht um eine bloße Einrichtung der Übersetzung Hölderlins für die Bühne, sondern um ein ganz neues Stück, insbesondere in der Umgestaltung der „Fabel“. Denn aus dem Rachezug des Polyneikes gegen Theben, der der ‘Antigone’-Handlung vorausgeht, macht Brecht einen noch im Gange befindlichen Angriffskrieg Thebens, wobei es um die Erzgruben von Argos geht. Unter diesen Umständen erscheint die Tat Antigones, die Bestattung des Bruders entgegen dem Verbot Kreons, in etwas anderem Licht. Kompliziert wird die Sache auch dadurch, dass Brechts Änderungen an der Übersetzung Hölderlins das erklärte Ziel haben, „aus dem ideologischen Nebel die höchst realistische Volkslegende“ herauszuarbeiten. Diesen Prozess nennt Brecht: „Durchrationalisieren“. Er besteht aus der Beseitigung der theologischen, metaphysischen und ideologischen Zutaten des Dichters. Dieses Ziel wird aber nicht erreicht und ist auch gar nicht erreichbar, weil die Methode falsch ist. Was Brecht „Durchrationalisieren“ nennt, ist ein Ersetzen sophokleischer Handlungselemente und Formulierungen durch neue, von Brecht erfundene Elemente. Diese haben aber nicht den Charakter des „Durchrationalisierens“. Natürlich eliminiert Brecht die religiöse Ebene. Dabei kommt ihm die Umschreibung der Götternamen durch ihre Funktionen bei Hölderlin durchaus entgegen. Aber während Hölderlin so die Eigenart des Gottes verdeutlichen will, handelt es sich bei Brecht um eine von Hölderlin natürlich nicht beabsichtigte Enttheologisierung, die durch kleinste Veränderungen vulgarisiert und brutalisiert wird, z.B. wenn aus der Umschreibung der göttlichen Macht Eros durch Hölderlin mit „Geist der Liebe“ bei Brecht „Geist der Lüste im Fleisch“ wird. Auch sonst brutalisiert Brecht den Text („Saures ätzt den Gaumen, drum wird’s geboten“); gelegentlich verflacht er den Text („Abgehauen wird“; „zu den Geschäften“). Im Gegensatz dazu überbietet Brecht Hölderlin in gesuchtem Archaisieren, wenn er Hölderlins wörtliche und schlichte Übersetzung „Tränen vergießend“ durch „die Zähre wäscht“ wiedergibt und geradezu gelehrte Pindarzitrate in den Text einschwärzt oder archaisch klingende Mythologeme erfindet, die es gar nicht gibt („Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder“), die in der gesamten Antike nirgends belegt sind. Wer sind die „Lachmyschen Brüder“?

¹³ Hölderlin und das deutsche Theater [Anm. 6], 47.

Brechts 'Antigone' war kein Bühnenerfolg. Die Uraufführung in Chur am 15.2.1948 fand vor halbleerem Hause statt; die deutsche Erstausführung erst 1951 in der Provinz, in Greiz in der DDR, die westdeutsche Erstausführung überhaupt erst 1965, immerhin in der Regie von Claus Peymann an der Berliner Schaubühne. Brecht selber hat das Stück nie in den Spielplan seines Berliner Ensembles aufgenommen; bis heute wird es selten aufgeführt. Der klassenkämpferische Impetus Brechts ist verpufft, die Dichtungen von Sophokles und Hölderlin bleiben bestehen. Brechts anhand der 'Antigone' erstmals ausgeführte und auch theoretisch begründete Modellinszenierung hatte theatergeschichtlich eine gewisse Bedeutung, ist aber bald vom Regietheater aufgesogen worden und inzwischen längst überholt.

Nur ein Jahr später sah und hörte man bei den Salzburger Festspielen 1949 Hölderlins Übersetzung der 'Antigonae' in der musikalischen Gestaltung durch Carl Orff. Orff hatte von der 'Antigone' Brechts keine Notiz genommen, wohl aber umgekehrt. Brechts lapidare Kritik lautet: „Die sakrale Haltung des alten Werkes kann Orff nur als eine exotische gestalten. Schon dadurch verliert sie alle Bedeutung.“

Die Entstehungsgeschichte oder besser „Inkubationszeit“ (so Orff) seiner Vertonung zunächst der 'Antigonae' hat Orff selber ausführlich beschrieben, allerdings unter Auslassung einiger Details. Seine Darstellung ist aber auch so nicht frei von Merkwürdigkeiten und Zufälligkeiten. Ausgangspunkt ist Darmstadt, wo Orff mit 24 Jahren kurz, von 1918–1919, Kapellmeister war. Orff schildert die Stadt nicht als Kunststadt des Aufbruchs im Zeichen des Spätexpressionismus, sondern als „ein liebenswertes stilles Provinzstädtchen mit dem alten Schloss.“¹⁴ Aber er traf mit Lothar Müthel zusammen. „Wir verstanden uns ausgezeichnet.“ Müthel wies ihn auf Hölderlins Übersetzung der 'Antigone' hin, von der Orff bisher nichts gehört hatte. Orff berichtet: „Etwas Aufregenderes hätte mir Müthel nicht erzählen können“, „am selben Abend war das Buch bereits in meinen Händen. An Schlaf war nicht zu denken. Ich las die ganze Nacht. Noch nie war ich einer Dichtung von solcher Sprachgewalt begegnet.“ Sofort dachte Orff an eine Vertonung, Müthel sah sie als unrealisierbar an.

¹⁴ Dieses und die folgenden Zitate bei Carl Orff: *Abendländisches Musiktheater*, in der Dokumentation: *Carl Orff und sein Werk VII*, Tutzing 1981, 9ff.

Durch Müthel lernte Orff auch Wilhelm Michel kennen, „eine“, wie Orff bemerkt, „schon damals berühmte Darmstädter Gestalt“, der ihm den geistigen Hintergrund der Übersetzungen Hölderlins erschloss. Müthel – damals erst 23 Jahre alt – versicherte Orff, sollte er jemals in der Lage sein, Regie zu führen und ein Theater zu leiten, würde er mit der 'Antigonae' in der Übertragung Hölderlins beginnen. Müthel hat dies dann 1940 am Wiener Burgtheater getan.

Merkwürdig ist, dass Orff von den bahnbrechenden Inszenierungen der beiden Tragödien in Darmstadt 1923 offenbar überhaupt nicht und über die Aufführungen am Burgtheater nur zufällig informiert gewesen ist. Es ist die Geschichte, die Orff selber berichtet, dass er eine Erholungsreise nach Italien plante (immerhin im Jahre 1940 noch möglich), im Zug eine liegengebliebene Zeitung ergriff, in der die 'Antigonae'-Aufführung am Wiener Burgtheater für den 1.10.1940 angekündigt war, seine Reise sofort unterbrach und nach Wien fuhr, hier von Müthel, dem er seit der Darmstädter Zeit nicht begegnet war, mit „alter Herzlichkeit“ empfangen wurde. Die Wiener Inszenierung wurde Modell für seine eigene Konzeption, die er von 1941 an kontinuierlich erarbeitete.

Dann sollte die 'Antigonae' Orffs an der Wiener Staatsoper herauskommen. Zu diesem Zweck reiste Orff (soweit ich feststellen konnte) zwischen September 1941 und Januar 1943 noch viermal nach Wien, wobei es nicht nur um die 'Antigonae' ging, sondern auch um die Aufführung anderer Werke Orffs an der Staatsoper. Bei der insgesamt dritten Wien-Reise schlossen am 4. Dezember 1941 Carl Orff und der für die Wiener Theater zuständige Gauleiter und Reichsstatthalter Baldur von Schirach einen Vertrag (bei dessen Unterzeichnung sich von Schirach allerdings vertreten ließ), in dem festgelegt wurde, dass Orff seine zukünftigen Werke (und man dachte vor allem an die 'Antigonae') der Wiener Staatsoper zur Verfügung zu stellen habe. Dafür bekam Orff ab April 1942 für drei Jahre (also buchstäblich bis zum Kriegsende) Zuwendungen aus Sondermitteln des Reichspropagandaministeriums in Höhe von 1000 Reichsmark monatlich.¹⁵ Es ist aber außer einer einzigen Aufführung der 'Carmina Burana' im Frühjahr 1942 nichts

¹⁵ Nachweise und Einzelheiten in: Vana Greisenegger-Georgilia und Hans Jörg Jans: *Was ist die Antike wert? Griechen und Römer auf der Bühne von Caspar Neher*, Wien/Köln/Weimar 1995, Exkurs IV: *Carl Orff und Wien*, 112.

aufgeführt worden von Orff in Wien (vor allem nichts Neues), denn die 'Antigonae' wurde erst 1949 fertig.

Man mag sich wundern über diese 30jährige „Inkubationszeit“ von 1919 bis 1949, in der die doch ungeheuer wechselnden politischen Rahmenbedingungen keinerlei Einfluss auf die musikalische Neuschöpfung einer so brisanten Tragödie wie der 'Antigone' ausgeübt haben. Möglich war dies nur durch die völlige Absehung von jedweder Gegenwartssproblematik, durch das Ausblenden der griechischen Tragödie innewohnenden politischen Dimension, durch die Betonung des Zeitlosen, des rituellen und archaischen Urgrundes der Tragödie mit dem so fremdartigen Instrumentarium. Das war die Konzeption Orffs, der in der Überzeugung, Hölderlin allein sei „die Verleiblichung des Griechischen in die deutsche Sprache gelungen“, meinte, damit sei die griechische Tragödie der Gegenwart zurückgewonnen.

Entsprechend betonen die ersten Inszenierungen (nach der nur halb geglückten Salzburger Uraufführung von 1949) in Dresden und München durch Karl Arnold und dann in Stuttgart durch Wieland Wagner das Rituelle, das Dämonische als den Urgrund der Tragödie, ein Spiel in prähistorischer Ferne. Wieland Wagner lässt, wie Orff bemerkt, „die ›Antigonae‹ in prähistorische Ferne spielen, um die Zeitlosigkeit des Geschehens zu dokumentieren.“ Namentlich die westdeutsche Erstaufführung 1951 hat die rückhaltlose Zustimmung von führenden Vertretern der Philosophie (Martin Heidegger) und der Klassischen Philologie (Wolfgang Schadewaldt)¹⁶ gefunden. Sophokles, Hölderlin und Orff seien Ausdruck einer völligen Einheit. Die radikale Abkehr von allen Formen des bürgerlichen Trauerspiels, das ganz Andere der griechischen Tragödie gelangt nun zum Vorschein, doch im Erzeugen einer betont apolitischen Sphäre, wie sie für die Philologie dieser Zeit und wohl auch für den philosophischen Ansatz Heideggers zumindest in der Nachkriegszeit symptomatisch ist.

In eine solche prähistorische Zeit verweisen auch die musikalischen Ausdrucksformen durch die Verwendung des fremdartigen Instrumentariums (afrikanische Holzschlitztrommeln, javanische Buckelgongs

¹⁶ Wolfgang Schadewaldt: Carl Orff und die griechische Tragödie. In ders.: *Hellas und Hesperien II*, Zürich 1970, 423–435. Zu dem ganzen Komplex vgl. auch Pietro Massa: *Carl Orffs Antikedramen und die Hölderlin-Rezeption der Nachkriegszeit*, Frankfurt a.M. 2006.

usw.), in die die 'Antigonae' hineinverfremdet wird, in der sie weder bei Sophokles noch bei Hölderlin zuhause ist. Dass das Hämmernde der Schlaginstrumente mit einer fast brutalen Härte, dann aber das Melodiose in den Chorliedern (z.B. im Eroslied) der griechischen Tragödie nicht affin ist, wird man nach einem halben Jahrhundert heute sagen müssen.

Neben der 'Antigonae', die in der Diskussion immer im Vordergrund stand, ist der 'Oedipus' Orffs zu wenig beachtet worden. Aber die musikalische Sprache war nun einmal an der 'Antigonae' entworfen und musste nur noch weiterentwickelt werden. Die Uraufführung 1959 in Stuttgart in der Regie von Günther Rennert war glänzend. Die Partitur ist der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen gewidmet, von der Orff gerade die Ehrendoktorwürde erhalten hatte.

Orffs Textgrundlage und Arbeitsbuch für beide Tragödien war die 1915 erschienene Ausgabe von Franz Zinkernagel¹⁷ (seit 1917 Professor für Deutsche Literatur in Basel), die Orff als „grundlegend“ bezeichnet hat, was sie wohl nicht ist. Das dürfte auch das Exemplar sein, das Müthel Orff 1919 in Darmstadt gegeben hat und das, wie Orff bemerkt, ständig unter seinem Kopfkissen lag (was mit 500 Seiten und 1½ kg immerhin noch möglich ist). Es weist zahlreiche Gebrauchsspuren auf (Striche, Hervorhebungen usw.), auch in den Anmerkungen Hölderlins, die Orff genau gelesen hat. Orff hat diese Ausgabe auch dem 'Oedipus' zugrundegelegt, obwohl inzwischen (1952) der entsprechende Band der Stuttgarter Ausgabe erschienen war, die Orff in seiner Bibliothek hatte.

Es ist eine in der Musikwissenschaft diskutierte Frage, ob bestimmte Interpretationen, die Hölderlin in den 'Anmerkungen' dargelegt hat, Orffs Komposition beeinflusst haben, über die bloße Umsetzung des Hölderlin'schen Wortes in Klang hinaus, so in der Beachtung der berühmten Hölderlin'schen Zäsur in beiden Tragödien, oder in einem vierfachen Quinaufstieg und -abstieg in der Konzeption der Gestalt des Oedipus, um dessen Aufstieg und Fall zu symbolisieren, oder in der musikalischen Umsetzung dessen, was Hölderlin die „reißende Zeit“

¹⁷ Friedrich Hölderlins *Sämtliche Werke und Briefe in fünf Bänden. Kritisch-historische Ausgabe*, hrsg. von Franz Zinkernagel; hier Bd. 3, Leipzig 1915.

nennt, durch das Repetieren von Tönen und Klängen in der gleichmäßigen Pulsation von Klangbändern.¹⁸

Weitere Aufführungen der beiden Werke waren und sind – entgegen Orffs Erwartungen – selten. Welches Theater kann schon unter den heutigen Sparzwängen ein Orchester mit sechs Klavieren, vier Harfen, sieben bis acht Pauken und fünfzehn verschiedenen Schlagwerken aufbieten, während Violinen und Celli nicht gebraucht werden. Nach einigen nur konzertanten Aufführungen gab es im Dezember 2006 noch einmal eine mutige Inszenierung beider Tragödien an zwei aufeinander folgenden Tagen, symbolträchtig in Darmstadt, in der Regie von John Dew, der nun die Sakralisierungen der älteren Inszenierungen vorsichtig zurückdrängt, das Starre des ritualen Spieles auflöst und die Gestalten mehr der Gegenwart annähert. Antigone trägt eine (nur angedeutete) Uniform; sie wird mit einem Strick abgeführt. Der Königspalast im 'Oedipus' beginnt zu schwanken und gleicht dann einer zerschossenen Ruine. Das ist keine ortlose Bühne mehr.

Brechts und Orffs 'Antigone'-Gestaltungen finden sich bis heute selten auf unseren Bühnen. Anders steht es mit den Übersetzungen Hölderlins ohne Zutaten und Veränderungen. Sie behaupten sich auf dem Theater in den verschiedensten Konzeptionen in einer großen Bandbreite von sakraler Feierlichkeit bis zu nüchterner Alltäglichkeit. Bei manchen Inszenierungen wird gar nicht sinnfällig, warum der Text Hölderlins zugrunde liegt; bei anderen ist das Bestreben erkennbar, mit Hölderlin eine Aura der Bedeutsamkeit zu erzeugen. Ein sehr differenziertes Beispiel dafür ist die 'Antigone'-Inszenierung von Peter Mussbach (dem späteren Intendanten der Berliner Staatsoper) 1988 in Bochum, der die Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt zugrundelegt; nur die Rede des Teiresias wird in der Übertragung Hölderlins gesprochen – der greise Seher ist über die Welt der Anderen in einer sakralen Abgeschiedenheit erhöht. Trotzdem ist es kein Stilbruch in der Aufführung, weil die Übersetzung von Schadewaldt in ihrem dokumentarischen Duktus derjenigen von Hölderlin nicht fremd ist.

Die erste Inszenierung der 'Antigona', die konsequent die Aura des Sakralen und Feierlichen abbaut, ist diejenige von Kurt Hübner 1966 in dem damals sehr engagierten Theater in Bremen. Das Spiel sollte dem

¹⁸ Vgl. dazu Thomas Rösch: Die Musik in den griechischen Tragödien von Carl Orff, Tutzing 2003.

Zuschauer nicht mehr als etwas Fremdes aus ferner Zeit erscheinen, sondern der eigenen Vorstellungswelt angenähert werden, zumindest zur Reflexion anregen. Dazu wurde der aus sechzehn Männern bestehende Chor unter die Zuschauer in Parkett und Rang verteilt, die direkt angesprochen wurden, z.B.: „Was hättest Du getan?“ Derartige inzwischen ganz gängige Regiemittel wurden hier zum ersten Mal angewendet, zumindest in Bezug auf eine antike Tragödie.

Der Abbau des Feierlichen ist dann bezeichnend für eine ganze Reihe von Inszenierungen der Übersetzungen Hölderlins. Dieser Prozess ist ins Extreme, nicht mehr Überbietbare gesteigert in drei Inszenierungen der 'Antigona', die zu dem Berliner Theatertreffen der zehn interessantesten Inszenierungen 1979 eingeladen worden waren. Alle drei versetzen die Atmosphäre des antiken Spieles in die Alltäglichkeit, teils mit banalen, teils mit politischen Akzenten. Alle drei reduzieren den Chor, in der Berliner Aufführung von Nils Peter Rudolph wird das berühmte Chorlied „Ungeheuer ist viel. Doch nichts Ungeheurer, als der Mensch.“ (Hölderlin) von einer Schauspielerin (anstelle der thebanischen Alten) gesprochen, die an einem Balken mit dem Kopf nach unten hängt, wie eine Artistin am Trapez. In der Frankfurter Inszenierung von Chistof Nel wird der Chor gar durch Gruppengedächtnisse ersetzt, die ein Ersatzchor von sich gibt. Ein Rocker, ein Tourist, zwei Clowns und eine Stripteuse singen anstelle des ersten Chorliedes: „Jeder singt auf seine Weise, der eine laut, der andre leise.“ Zugleich ist diese Inszenierung auf ein aktuelles politisches Geschehen bezogen, auf die Unruhen der Jahre um und nach 1968, auf den Tod von Benno Ohnesorg und Rudi Dutschke und ganz konkret auf die zunächst verweigerte, dann aber gestattete förmliche Beisetzung der Terroristengruppe um Gudrun Ensslin 1978 in Stuttgart unter strengen Sicherheitsvorkehrungen und unter Einsatz von mehr als 1000 berittenen Polizisten.¹⁹ Dabei ist es nicht allein die sophokleische 'Antigone', die in diesen Kontext gesetzt wird, sondern nach den Worten des Regisseurs ausdrücklich auch Hölderlin selbst, der „den Konflikt, der in diesem Stück beschrieben wird, selber noch einmal gelebt hat.“ Der Konflikt ist dabei nicht ein Gegeneinander von staatlichem Gebot und religiöser Pflicht, sondern von repressivem Staat und zur Verzweiflung getriebenem Individuum, bezogen auf Hölderlin,

¹⁹ Bilder und Texte zu diesem Ereignis finden sich im Heft 66 des Frankfurter Schauspiels.

in den Worten Christof Nels: „Es war kein Zufall, dass dies die letzte Arbeit Hölderlins vor dem Turm ist.“

Zur gleichen Zeit war die deutsche Übersetzung des Hölderlinbuches von Pierre Bertaux erschienen, das mit der (nach meinem Eindruck) allerdings durchaus vorsichtig formulierten These, die sogenannte Umnachtung sei Hölderlin von seiner Umwelt aufgezwungen, viel Beachtung, aber auch Kritik gefunden hat.²⁰

Es ist für die Aktualität Hölderlins in diesen Jahren bezeichnend, dass einer der führenden französischen Intellektuellen, Philippe Lacoue-Labarthe, Hölderlins Übersetzung der sophokleischen ‘Antigone’ (später auch des ‘Oedipus’) Wort für Wort ins Französische übersetzt hat, ohne überhaupt auf den griechischen Text zu rekurren. Es klingt naturgemäß anders als Hölderlin. So wird aus dem Beginn des ersten Stasimon: „Ungeheuer ist viel, doch nichts Ungeheurer als der Mensch.“ – „Beaucoup est monstrueux. Rien cependant qui soit plus monstrueux que l’homme“. Lacoue-Labarthe, der auch Texte von Nietzsche, Celan, Benjamin und Heidegger übersetzt hat und 2007 67-jährig gestorben ist, hatte die ‘Antigone’ im Auftrag des Théâtre National de Strasbourg übersetzt, wo sie im Sommer 1979 auch aufgeführt worden ist.

Das seltsame Spiel fand in einem schmutzigen Industriegelände in der Nähe der Straßburger Universität statt, wo Lacoue-Labarthe Professor für Philosophie war. Für jede Aufführung waren nur 250 Zuschauer zugelassen, die in Gruppen zu 50 eingelassen, über brüchige Treppen in einen dämmerigen Saal stiegen. Im Treppenhaus standen nicht nur Antigone und Ismene – schon vor der Vorstellung miteinander im Gespräch – sondern auch ein unverständlich brabbelnder Mann mit einer roten Rose in der Hand. Es sollte Hölderlin sein, der während der Vorstellung durchs Gelände irrte, sich an einem Holzofen im Innenhof wärmte, eine Feuerleiter hochkletterte und in Winkeln kauerte, ein offensichtlich verstörter und verwirrter Mann.

Diese eigenartige Mischung von politisierender und psychologisierender Deutung findet sich auch beim ‘Oedipus’, beginnend 1967 mit der Aufsehen erregenden Inszenierung von Benno Besson am Deutschen Theater in Berlin. Für diese Inszenierung hat Heiner Müller den Text Hölderlins ‚bearbeitet‘, mit sehr viel behutsameren Änderungen, als

er sie beim ‘Philoktet’ oder gar bei der ‘Medea’ vornahm. Aber kleine Änderungen können große Auswirkungen haben, so z.B. die bloße Einfügung eines Kommas. Müller hat Hölderlins (wörtliche) Übersetzung des Titels (Οἰδίπους Τύραννος) mit ‘Oedipus der Tyrann’ abgeändert in ‘Oedipus, Tyrann’ und damit den Akzent vom ersten auf das zweite Wort gelegt. Das Wort τύραννος bezeichnet im Griechischen zunächst nicht den blutrünstigen Gewaltherrscher, sondern den nicht durch erbliche Thronfolge an die Macht gelangten Alleinherrscher, was auf Oedipus im Stück solange zutrifft, als seine Identität noch nicht offenbar ist. Denn er ist ja Sohn des Königs Laios, und insofern ist die übliche Übersetzung auch gerechtfertigt. Im Stück selbst wird Oedipus meist neutral mit „Herrscher“ oder „Herr“ angedredet (ἄναξ, ἄρχων, κρατύνων).

Eine weitere Änderung Heiner Müllers besteht darin, dass der Name „Oedipus“ konsequent durch die wörtliche Übersetzung „Schwellfuss“ ersetzt ist, eine Änderung, die im Spiel sinnfällig wird. Oedipus (bzw. „Schwellfuss“) hebt beim Gehen sein Gewand, zeigt seine Füße mit den Narben. Die Verkrüppelung wird in der Inszenierung zur Auszeichnung umstilisiert, sie ist das Merkmal dessen, der sich von anderen absetzt, der sich als Außenseiter, nicht als Glied der Gemeinschaft begreift. In die gleiche Richtung geht eine andere kleine Änderung Müllers am Text Hölderlins. Nach der Blendung sagt Oedipus in der korrekten Übersetzung Hölderlins: „Denn süß ist es, wo der Gedanke wohnt, entfernt von Übeln“ (ἔξω τῶν κακῶν, 1390). Bei Müller wird daraus: „Denn süß ist wohnen, wo der Gedanke wohnt, entfernt von allem.“ Oedipus wird zum Individualisten, der sich von allem absetzt. Ob dabei auch an das Schicksal Hölderlins gedacht ist, muss offenbleiben. Und ebenso bleibt es ein (hier undiskutiertes) Problem, wie die Tendenzen Müllers in der Inszenierung von Besson im Kontext des besonderen Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, wie es zu dieser Zeit in der DDR diskutiert wurde, ihren Niederschlag gefunden haben.

Heiner Müllers Bearbeitung der Übersetzung Hölderlins steht bis heute auf unseren Bühnen, aber nicht so oft, wie der unbearbeitete Text Hölderlins selber. Zuletzt hat Dimiter Gottscheff im Jahre 2009 am Hamburger Thalia-Theater den ‘Oedipus’ in Müllers Fassung der Übersetzung Hölderlins inszeniert und dabei das Stück in der Titel-formulierung ‘Oedipus, Tyrann’ verstanden als Selbstüberschätzung und dann Demontage des Mächtigen, dessen Herrschaftsfundament

²⁰ Pierre Bertaux: Friedrich Hölderlin, Frankfurt a.M. 1978.

von vornherein als instabil erscheint, der dabei weder auf sich noch andere Rücksicht nimmt, worauf vielleicht auch der riesige gelbe Sack deutet, der als einziges Requisit zu sehen war. Zu erwähnen bleibt, dass Götz Friedrich im Jahre 1980 im Burgtheater in Wien den 'Oedipus' Hölderlins in der Fassung von Heiner Müller inszenierte. Das ist deshalb bemerkenswert, weil Götz Friedrich sieben Jahre später (im Herbst 1987) der Regisseur der Uraufführung der bedeutenden Oper 'Oedipus' von Wolfgang Rihm an der Deutschen Oper Berlin gewesen ist. Denn diese Oper basiert auf dem Text Hölderlins (jetzt ohne die Änderungen Müllers). Rihm orientiert sich gern an antiken Themen in der Brechung Hölderlins und vor allem Nietzsches. Nach einer Vertonung der 'Klage der Ariadne' folgte bei den Salzburger Festspielen die Oper 'Dionysos', ganz auf Nietzsche-Texten basierend.²¹

Der 'Oedipus' Rihms ist kompliziert. Das im Hinblick auf die Gattung Oper ganz unkonventionelle Libretto folgt im Wesentlichen dem Gang der Handlung des Dramas und damit der Übersetzung Hölderlins, doch erscheint der Text verkürzt, in abgehackten Sequenzen, in die Textsplitter aus Nietzsches nachgelassenem Fragment 'Oedipus, Reden des Philosophen mit sich selbst' und aus dem 'Oedipuskommentar' von Heiner Müller eingestreut sind, gegliedert in unterschiedliche Darstellungsebenen. Der szenische Vorgang vollzieht sich auf der Grundlage der Übersetzung Hölderlins. Die dramatischen Szenen werden unterbrochen durch Texte von Nietzsche und Heiner Müller, in der Inszenierung dadurch von dem Grundtext Hölderlins unterschieden, dass Oedipus dann (also bei den Texten von Nietzsche und Müller) jeweils auf ein auf der Bühne angebrachtes Lichtdreieck aus Neonröhren (und damit aus dem bewegten Drama) heraustritt. So jedenfalls bei der Uraufführung in der genialen Regie von Götz Friedrich.

Die musikalische Struktur und die szenische Realisierung können hier nicht im Einzelnen besprochen werden. Es liegt keine politisierende Deutung zugrunde, wohl aber findet sich eine psychologisierende Nuance, wenn Oedipus während des Botenberichtes über den Tod des (angeblichen) Vaters Polybos in der Inszenierung Friedrichs auf einer Freudschen Couch liegt und in einem Prozess der Selbsterfahrung in sich hineinhorcht. Die Selbsterfahrung des Menschen als Mensch steht im

²¹ Vgl. Hellmut Flashar: Wolfgang Rihms Oper 'Dionysos'. In: Festschrift Hans Jaskulsky, hrsg. von Sabine Hoepfer, Berlin 2010, 29–38.

Vordergrund. Die ersten gesungenen Worte des Vorspiels lauten: „Der Mensch“, das Lösungswort des Rätsels der Sphinx. Heiner Müllers von Rihm aufgenommenes Schlusswort (in dem 'Oedipuskommentar') lautet: „Seht ein Beispiel [...] der aus den blutigen Startlöchern aufricht in die Freiheit des Menschen.“ Mit den „blutigen Startlöchern“ ist die Blendung gemeint, bei Rihm auf offener Bühne vorgeführt. Sie kann nicht ‚berichtet‘ werden. „Es gibt nichts Berichtbares“, sagt Rihm. Nur die Gangart der Musik kann den Prozess in der gebotenen Diskretion zeigen, die durch ein Hinausplaudern nicht gewahrt wäre. Rihm fügt hinzu: „Langsam, sehr langsam komme ich zu mir. Nichts gilt mehr, was vorher vorgab zu gelten.“

Es ist dies eine Lesart des Dramas, die sich mit anderen philologischen und philosophischen Oedipusdeutungen berührt, aber wohl nicht ganz kongruiert mit Hölderlins (Sophokles durchaus nahestehenden) Worten vom „naiven Irrtum des gewaltigen Mannes“, vom „zornigen Unmaß“ in einer Sprache „beinahe nach Furienart“, in der Oedipus in hybridgrenzüberschreitendem Wissenwollen sich gegen die Götter vergeht.

Die Übersetzungen Hölderlins der beiden Tragödien des Sophokles haben den Weg ins Theater gefunden und werden auf der Bühne in unterschiedlichsten Fassungen und Gestaltungen weiterleben. So hat sich der Wunsch Hölderlins, seine Übersetzungen „an das Theater zu besorgen“ erfüllt, wenn auch spät und in Erscheinungsformen, an die Hölderlin wohl nicht gedacht hat.

Subjektivierung, Ritual, implizite Theatralität

Hölderlins 'Empedokles'-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert

Von

Peter-André Alt

I

In Goethes 'Iphigenie auf Tauris' (1787) erklärt die Protagonistin zur Antwort auf die Behauptung des König Thoas, die Menge fordere „dringend“ ein Menschenopfer, um die Göttin Artemis zu versöhnen: „Der mißversteht die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an.“¹ Euripides' 'Iphigenie bei den Taurern' stellt, anders als Goethes Drama, die Notwendigkeit des Opfers noch nicht in Frage. Allein der Chor der gefangenen Griechinnen gibt zu bedenken, ob die grausame Menschenschlachtung, die in ihrer Heimat untersagt sei, von den Göttern überhaupt gewünscht werde.² Iphigenie selbst akzeptiert dagegen blind „des Landes Sitte“, nach der sie „jeden / Hieher verirrtten Griechen opfern muß.“³ In John Dennis' 'Iphigenia' (1700) und Claude Guymond de la Touches 'Iphigénie en Tauride' (1758), die Goethe mutmaßlich nicht kannte, verwirft die Titelheldin bereits den archaischen Opferbrauch der Skythen, aber es fehlt

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 30–67.

¹ Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 in 33 Bänden, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, München 1985–1998 [GMA], Bd. III/1, 175, v. 521, v. 523–525.

² Euripides. Iphigenie bei den Taurern. Tragödien, übers. von Hans v. Arnim, mit einer Einführung u. Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Zimmermann, Zürich/München 1990, 361, v. 463 ff.

³ Ebd., 350, v. 38 f.

ihr der Wille, sich den Erfordernissen des Ritus zu entziehen.⁴ Auch die Version Johann Elias Schlegels ('Orest und Pylades', 1737) präsentiert eine zaghafte Iphigenie, die es nicht wagt, den Gesetzmäßigkeiten der blutigen Tradition zu widerstehen: „Zum Morden ausersehn bin ich der andern Tod“.⁵ In den Iphigenie-Dramen von François-Joseph de La Grange-Chancel ('Oreste et Pilade, ou Iphigénie en Tauride', 1698) und Christoph Friedrich von Derschau ('Orest und Pylades. Oder: Das Denkmaal der Freundschaft', 1756) wird wiederum das archaische Opfer als Relikt einer unmenschlichen Vergangenheit kritisiert, jedoch findet letzthin nur eine Vertauschung der Ebenen statt; in beiden Bearbeitungen der euripideischen Vorlage muss der Barbar Thoas sterben, ehe die Durchbrechung des über den Atriden lastenden Fluchs gelingen kann.⁶ Das antike Opfer wird damit durch die Opferung des Thoas ersetzt, ohne dass es zu einer wirklichen Aufhebung des tödlichen Rituals kommt. Dessen konsequente Suspension führt erst Goethes Iphigenie vor, indem sie die Ablösung von der archaischen Tradition durch unbedingten Gewaltverzicht vollzieht.

Diese Lösung ist programmatisch zu verstehen und schließt das Bekenntnis zu einer Dramaturgie der friedlichen Entspannung von Antinomien ein. In Goethes Lauchstädter Festspiel 'Was wir bringen' (1802) erklärt das Pathos den Verzicht auf eine Ästhetik des Opfers im Zeichen gewaltsamer Kollisionen:

Doch senkt sich spät ein heiliges Verschonen
In der Beklemmung allzudichte Nacht,
Am holden Blick in höhere Regionen
Fühlt nun sich jedes edle Herz erwacht,
Dort drängt's euch hin, dort hoffet ihr zu wohnen,
Auf einmal wird ein Himmel euch gebracht;

⁴ Vgl. hier Wolf Dietrich Rasch: Goethes 'Iphigenie auf Tauris' als Drama der Autonomie, München 1979, 84 f.

⁵ Johann Elias Schlegel. Ausgewählte Werke, hrsg. von Helmut Holtzhauer und Peter Wersig, Weimar 1963, 92 (I, 5). – Vgl. dazu Werner Frick: Die Schlächterin und der Tyrann: Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts. In: Goethe-Jahrbuch 118, 2001, 126–141; 134 ff.

⁶ Hierzu Werner Frick [Anm. 5], 129 f.; 138.

Vom Reinen läßt das Schicksal sich versöhnen,
Und alles lös't sich auf im *Guten* und im *Schönen*.

(GMA 6.1, 783)

In einer Notiz zum Weimarer Hoftheater formuliert Goethe 1802 nachdrücklich: „[...] allein wir finden auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird: daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch, nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.“⁷ Das Pathos, das sich aus dem rituellen Erbe der Tragödie speist, ist für Goethe nur eine Übergangsstufe auf dem Weg zur friedlichen Balance antagonistischer Kräfte, die in der Katharsis geschieht. Das Opfer, das im tragischen Geschehen ästhetisch repräsentiert und damit durch Kunst verdoppelt wird, soll im Moment der Versöhnung, wie Goethe betont, selbst aufgehoben sein. Damit tritt es in eine Sublimierungs- und Kultivierungsgeschichte ein, die es bis zur Unkenntlichkeit transformiert. Auch Hölderlins 'Empedokles'-Projekt hat an dieser Geschichte teil, allerdings in einer so komplizierten Weise, dass zunächst einige ihrer Prämissen geklärt werden müssen.

Begriff und Konzept des antiken Opfers tauchen in der Dramenpoetik des 18. Jahrhunderts meist nur am Rande auf. Dort, wo vom Opfer die Rede ist, zeigt sich jedoch ein genaues Wissen darüber, dass man es hier mit dem Urgrund der Tragödie zu tun hat. Der Blick auf die religiöse Genese der Gattung erschließt ein Verständnis ihrer Geschichte als Prozess der Kultivierung, der sich in der ästhetischen Wiederholung von Tötungsriten vollzieht. In Gottscheds 'Versuch einer Critischen Dichtkunst' (1730/1751) kann man lesen, dass die Schauspiele der Antike „eine Art des Gottesdienstes“ bedeuteten und auf dieser Ebene „viel erbaulicher“ als „die Opfer und übrigen Ceremonien des Heidenthums“ wirkten.⁸ Die Tragödie bildet eine sublimierte Form des Opferrituals, das ihren Kern darstellt. Sie verfeinert die archaischen Muster der Tötung, indem sie deren Dramaturgie in den Dienst der Kontemplation rückt. Medium dieses Prozesses ist der Chor, der einerseits, wie Gott-

sched weiß, die Abkunft der Tragödie aus dem Gottesdienst und den dionysischen Mysterien, andererseits eine moralische Reflexionsinstanz markiert, die das Geschehen rasonnierend kommentiert.⁹ Lange vor Nietzsche zeigt sich hier ein bemerkenswertes Wissen über die rituellen Gründe der attischen Tragödie und deren kultivierende Leistung, die ihren inneren Sinn in der künstlerischen Entschärfung, und das heißt: *Repräsentation* des Opferritus findet. So wie im religiösen Akt die Schlachtung des Opfers stellvertretend die Himmlischen milde stimmen soll, vertritt in der Tragödie das Sterben des Helden den Tod des Opfers im archaischen Gottesdienst. Aus der rituellen Organisation der Wirklichkeit wird die theatralisch-ästhetische Funktion des Ritus.¹⁰

In seiner Leipziger Rede über die Bedeutung der Tragödie für das Gehehen „einer wohlbestellten Republik“ (1729) erinnert Gottsched daran, dass der Begriff des antiken Opfers in der nachantiken Geschichte noch eine zusätzliche Dimension empfangt, nämlich die des Selbstopfers. „Die tragischen Poeten“, führt er aus, „sind fast alle der stoischen Secte zugethan gewesen“.¹¹ Was Gottsched hier anmerkt, bezieht sich auf die mit der Spätantike, bei Seneca, beginnende Tradition des Märtyrerdramas, die das Opfer als freiwilligen Akt in Szene setzt. Gegen die stoische Tradition, von der er sich in seiner eigenen dramatischen Produktion nicht konsequent lösen kann, argumentiert Gottsched schon in einer Rede über den jüngeren Cato, die er im Jahr 1726 vor der 'Deutschübenden-poetischen Gesellschaft' in Leipzig hielt.¹² Dort heißt es, dass

⁹ Ebd., Bd. VI/2, 309. Gottsched spricht dezidiert vom Anspruch des Chors, „dem Weingotte dadurch seinen Gottesdienst zu leisten.“

¹⁰ Vgl. hier Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring*, Frankfurt a.M. 2002, 91 ff. (mit Hinweisen auf den symbolischen Charakter des Opfers).

¹¹ Johann Christoph Gottsched. *Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* (1729). *Ausgewählte Werke* [Anm. 8], Bd. IX/2, 492–500; 499.

¹² Johann Christoph Gottsched. *Cato ist nicht als ein unüberwindlicher Weiser gestorben. Ausgewählte Werke* [Anm. 8], Bd. IX/2, 483–491; 487. Das Festhalten an der stoischen Tradition zeigt, in gebrochener Form (unter Kombination von Stoizismus und Stoa-Kritik), Gottscheds Trauerspiel 'Sterbender Cato' (1732). – Vgl. auch die Kritik Catos in der Vorrede: J. Ch. G.. *Ausgewählte Werke* [Anm. 8], Bd. II, 9 f. – Dazu Renate v. Heydebrand: *Johann Christoph Gottscheds Trauerspiel 'Der sterbende Cato' [!]* und die Kritik. Analyse eines Kräftepiels. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*.

⁷ GMA 6.2, 702.

⁸ Johann Christoph Gottsched. *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730, 4. Aufl. 1751). *Ausgewählte Werke*. 12 Bde., hrsg. von Joachim Birke u.a., Berlin/New York 1968–1995, Bd. VI/2, 312.

die Opfertat des Märtyrers häufig nur der Bemäntelung menschlicher Eitelkeit und bewunderungssüchtiger Selbstliebe diene. Die Präntention „einer stoischen Großmuth“¹³ sei nicht selten das Produkt des Egoismus, bleibe zumeist folgenlos und biete daher auch keinen Anlass zur Admiration.

Das Selbstopfer der stoischen Tradition, wie sie im barocken Märtyrerdrama eines Gryphius oder Hallmann, aber auch in der *tragédie classique*, bei Corneille und Racine, unter christlichen Vorzeichen fortlebt, ist zunächst als invertiertes Opfer zu verstehen. An den Platz der für die Antike geltenden rituellen Ordnung, die den Akt der Opferung im Sinne einer öffentlichen Handlung als symbolisches Ereignis festlegt und regelhafter Wiederholung unterwirft, tritt im Selbstopfer eine Überlagerung von Subjekt und Objekt. Die Rollen des Opfernden und des Geopferten rücken hier zusammen und verschmelzen zu einer Einheit, die im Zeichen der Freiheit des Todes steht. Betrachtet man die dramentheoretische Diskussion vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge Gottscheds, so erkennt man, dass sowohl das antike Opferkonzept als auch das Selbstopfer gleichermaßen verworfen werden. Lessings Seneca-Studien, die 1755 in der 'Theatralischen Bibliothek' erscheinen, berühren anhand des Greuldramas 'Thyestes' die Problematik des archaischen Opfers. Als konstitutives Element der Tragödie müsse es, so Lessing, beim Publikum zu Abschreckungseffekten führen, weil es moralischen Widerstand ohne Belehrungseffekte mobilisiere. Atreus, der bei Seneca durch Anstiftung des Tantalus seinen Bruder Thyestes ins Verderben zu stürzen sucht, ist das typische Beispiel für eine Gestalt, die Abscheu erweckt, doch keine kathartische Wirkung freisetzt. Nachdem Atreus „sein grausames Opfer vollzogen“¹⁴ und dem

Festschrift für Günther Weydt, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm, Bern/München 1972, 553–569. – Georg-Michael Schulz: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathischen und des Erhabenen, Tübingen 1988, 95 f.

¹³ Johann Christoph Gottsched. Cato ist nicht als ein unüberwindlicher Weiser gestorben. Ausgewählte Werke [Anm. 8], Bd. IX/2, 489.

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing. Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind. Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u. a., München 1970–79, Bd. IV, 58–141; 121. – Zum Kontext immer noch informativ: Wilfried Barner: Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973.

Bruder seine zerstückten Söhne als Mahl aufgetischt hat, weicht selbst die Sonne vor den grässlichen Ereignissen auf der Erde in ihrer sonst geregelten Bahn zurück und kehrt ihren Lauf um. Lessing kommentiert Senecas Drama mit gehöriger Dezenz, aber zugleich deutlich wertend. Das „schreckliche Trauerspiel, dessen bloßer Inhalt, wenn er auch noch so trocken erzählt wird, schon Entsetzen erwecken muß“¹⁵, entspricht durch die Grausamkeit der hier vorgeführten Menschenopfer in keiner Weise den auf psychologische Einfühlung durch Illusionsbildung zielenden Wirkungsvorstellungen, von denen Lessing ausgeht. Vor allem erweist es sich als Exempel einer Dramaturgie, die durch die Wucht der von ihr provozierten Abwehrreaktionen eine Beruhigung im kathartischen Akt unmöglich macht.

In seinen an die Berliner Freunde Mendelssohn und Nicolai gerichteten Briefen über das Trauerspiel (1755–56) ergänzt Lessing die Kritik am archaischen Opfer und der daraus abgeleiteten Gewaltästhetik um eine Distanzierung vom Märtyrerdrama. Das Selbstopfer wird verworfen, weil es der Evokation von Bewunderung und damit einem für die Tragödienästhetik nachgeordneten Affekt gilt.¹⁶ Die „Halsstarrigkeit der Tugend“¹⁷, die Lessing zur *Conditio* des Märtyrertums erklärt, verhindert jene Einfühlung, wie sie die Illusionsästhetik des bürgerlichen Trauerspiels anstrebt. Das Trauerspiel solle keine auf die *admiratio* zielenden Märtyrer, sondern empfindende Menschen aus Fleisch und Blut zeigen, so lautet die einhellige Forderung, die auch bei anderen Theoretikern des bürgerlichen Dramas vorgetragen wird. In diesem Sinne argumentieren etwa Johann Gottlieb Benjamin Pfeil (1755) und Johann Heinrich Schmid (1768), die übereinstimmend mit Lessing für ein neues Trauerspiel im Zeichen von Identifikation und Nähe eintreten.¹⁸ Dabei

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing. Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind. Werke [Anm. 14], Bd. IV, 119.

¹⁶ Zum gattungshistorischen Hintergrund Albert Meier: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1993, 38 ff.

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing. Briefwechsel über das Trauerspiel. Werke [Anm. 14], Bd. IV, 173.

¹⁸ [Johann Gottlieb Benjamin Pfeil:] Vom bürgerlichen Trauerspiele. In: Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. 31. Stück, Leipzig 1755, 1–25. – Wieder abgedruckt in: Karl Eibl: Gotthold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, Frankfurt a.M. 1971,

wird eine schon in Gottscheds Reden zutage tretende doppelte Abgrenzung vorgenommen; sie bezieht sich auf die Dramaturgie der Bewunderung, wie sie die Tragödie des Selbstopfers repräsentiert, und zugleich auf die antike Tragödie heroischer Prägung, die sich aus dem Ritus des Götteropfers entwickelt hat. Schmid erinnert an diese Genese, wenn er hervorhebt, dass die Gattung mit der antiken „Religion in einer Art von Verbindung stand, da sie in den sogenannten heroischen Zeiten entsprang, und in ihrem Ursprung das Kolossalische hatte, das alle schönen Künste in ihren Anfängen zu haben pflegen.“¹⁹ Die rituelle Dimension der Tragödie ist nicht nur von historischer Bedeutung, sondern besitzt auch eine nachwirkende psychologische Dimension. Wenn sie eine Verfeinerung des Opferritus im tragischen Agon darstellt, dann spiegelt sich das in ihren *dramatis personae*. Die Heroen der attischen Tragödie sind Spielfiguren des Schicksals, in deren Handlungen, wie schon René Girard gezeigt hat,²⁰ die archaischen Ursprünge der Gattung aufscheinen: ihre Abkunft aus einem Ritual, das der Bannung göttlicher Willkür dient. Werden die Helden der Tragödie zum Opfer der Providenz, so wiederholt sich darin der rituelle Akt der Opferung, der dem Zweck dient, die Himmlischen durch die Tötung menschlichen oder tierischen Lebens gnädig zu stimmen.²¹

173–189; bes. 183. – Christian Heinrich Schmid: Über das bürgerliche Trauerspiel (1768). In: Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert. Ausgewählte Texte, mit einem Nachwort hrsg. von Jürg Mathes, Tübingen 1974, 65–71; 69.

¹⁹ Ebd., 66. – Vgl. zur Krise der Bewunderungsästhetik Albert Meier [Anm. 16], 303 ff.

²⁰ René Girard: Das Heilige und die Gewalt. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich 1987 (= *La Violence et le sacré*, 1972), 430: „Hat die Tragödie Opfercharakter, dann hat sie notwendigerweise eine böserartige [...] Seite, die mit ihrer Entstehung verbunden ist, und eine ordnende, gutartige, *apollinische* Seite, sobald man in das kulturelle Umfeld eintritt.“ Girard skizziert hier eine Dichotomie, die freilich von ihm nicht mit letzter Konsequenz ausgeleuchtet wird. Die ‚böse‘, archaische Qualität der Tragödie liegt weniger in ihrem ‚Opfercharakter‘ als vielmehr in der Andeutung jenes Ernstes, den der Tod jenseits des Rituals hat. Getrennt bleibt sie freilich von der Wirklichkeit durch einen doppelten Kordon: den des Ritus, den sie nachbildet, und den der ästhetischen Repräsentation, die sie vollzieht.

²¹ Vgl. auch (allerdings stark an Freuds Theorie des Totemismus angelehnt) René Girard: Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhältnisses.

Auch bei Schiller finden wir eine doppelte Distanzierung von Opfer und Selbstopfer, wie sie durch die wirkungsästhetischen Konzepte von heroischer Tragödie und Märtyrerspiel vertreten werden. Noch im ‚Don Karlos‘ (1787) hatte er mit beiden Modellen experimentiert;²² während der Tod des Titelhelden ein Opfer, ein Zeichen tragischen Schicksals und damit Reflex der antiken Tragödienkonstruktion ist, steht Posa für das Selbstopfer im Zeichen der Preisgabe des Lebens zugunsten der (politischen) Idee.²³ Fünf Jahre später nimmt Schiller in seinem Aufsatz ‚Ueber die tragische Kunst‘ von beiden Konzepten Abstand. Zunächst führt er aus, dass die attische Tragödie aufgrund ihrer heroischen Disposition keine echte emotionale Teilhabe des Zuschauers gestatte: „Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen, und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten.“²⁴ Die antike Tragödie lebt aus einem archaischen Fonds, der auch ihre

Übers. aus dem Französischen von August Berz, Freiburg i. Br. u. a. 1983 (*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1978), 35 ff., 120 f.

²² Schiller wird nach der Nationalausgabe [NA] zitiert: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese, seit 1992 im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach a.N. hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff.; hier NA 7.1, 265 f., v. 4980 ff.; 334 ff., v. 5179 ff.

²³ Über den Titelhelden heißt es in einem Brief vom 7. Juni 1784 an den Mannheimer Theaterintendanten Dalberg: „Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße, und die schreckliche Situazion eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situazion eines Sohns, der bei allen Ansprüchen auf das gröste Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt, und endlich aufgeopfert wird, müßten denke ich höchst interessant ausfallen.“ (NA 23, 144). – Zu Posa vgl. Schillers Überlegungen in den 1788 im ‚Teutschen Merkur‘ veröffentlichten ‚Briefen über Don Karlos‘ (NA 22, 170 ff.). – Vgl. hierzu auch Peter-André Alt: Machtspiele. Die Psychologie des politischen Dramas in Schillers ‚Don Karlos‘. In: Friedrich Schiller: ‚Don Carlos‘. Théâtre, psychologie et politique. Etudes réunies par Christine Maillard, Strasbourg 1998, 117–143.

²⁴ Friedrich Schiller. Ueber die tragische Kunst (1792), NA 20, 148–170; 157.

heroische Kontur in der Logik des Opfers, der Suggestionskraft seiner Stellvertretungsleistung und der rituellen Organisation ihrer Handlung bestimmt. Diese Perspektive, die wir von Schmid kennen, findet sich bei Schiller ergänzt um eine Kritik des Selbstopfers, ohne dass allerdings die bekannten Stichworte fallen:

Ueberhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens an dem wir Theil nehmen sollen, daß nur *Menschen* im vollen Sinne dieses Worts der Gegenstand desselben seyn können. Eine reine Intelligenz kann nicht leiden, und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Grade nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen die Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken. (Ueber die tragische Kunst, NA 20, 148–170; 168)

Als ‚reine Intelligenz‘ ist der zum Selbstopfer bereite Märtyrer, um den es hier geht, kein Objekt jener tragischen Kunst, die Schiller vorschwebt. Ebenso wenig tauglich für moderne Adaptionen bleibt laut Schiller das Modell der attischen Tragödie mit ihrem religiös-rituellen Kern, weil es ihm an psychologischer Individualität gebricht. Opfer und Selbstopfer repräsentieren Muster einer tragischen Dramaturgie, die das subjektive Interesse zu verfehlen droht.

1793 formuliert Schiller im Essay ‘Ueber das Pathetische’ eine Einsicht, die diese Diagnose bekräftigt:

Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um soviel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert; und wenn der Dichter es dennoch erwählen müßte, so wird er wohl thun, es so zu behandeln, daß nicht sowohl unsre Vernunft auf die *Regel* des Willens, als vielmehr unsre Phantasie auf das *Vermögen* des Willens hingewiesen werde. Um seiner selbst willen muß der Dichter diesen Weg einschlagen, denn mit unserer Freyheit ist sein Reich zu Ende. Nur solange wir außer uns anschauen, sind wir *sein*; er hat uns verloren, sobald wir in unsern eigenen Busen greifen. Dieß erfolgt aber unausbleiblich, sobald ein Gegenstand nicht mehr als *Erscheinung von uns betrachtet wird*, sondern als *Gesetz über uns richtet*.“ (NA 20, 196–221; 217)

Diese Argumentation lässt sich auf unseren Fragehorizont zurückbeziehen. Während Schiller die heroische Tragödie für ungeeignet hält, überhaupt moralische Einsichten zu transportieren, betrachtet er die Selbstopferung als Motiv, das zwar moralisches, aber nicht zwangsläufig ästhetisches Interesse auf sich zieht.²⁵ Er geht dabei von einer Priorität wirkungspoetischer Absichten aus, die wiederum eine strikte Scheidung zwischen Idee und literarischer Form verlangt. Nicht zuletzt schreibt Schiller an diesem Punkt auch die Trennung von antikem Opfer und christlichem Selbstopfer fest; während das Opfer den tragischen Verlust des Lebens unter dem Druck der Kontingenz bezeichnet, steht das Selbstopfer für die paradoxe Idee einer Freiheit jenseits der Erfahrung. Der Theoretiker Schiller votiert jedoch im Detail weder für das eine noch für das andere Modell, weil nach seiner Überzeugung die ästhetische Perspektive allein über die Attraktivität und Wirkungssicherheit einer Tragödie entscheidet.

Die Priorität der Form gegenüber dem Sujet bleibt in Schillers Denken stets ein Prinzip, das er auch in seiner schriftstellerischen Praxis beherzigt.²⁶ Für Hölderlins ‘Empedokles’, von dem jetzt zu sprechen ist, scheint eine solche Gewichtung dagegen nicht mehr gültig, weil sich philosophisches Konzept und ästhetische Struktur bei ihm kaum trennen lassen. Was Schiller als moralisches Interesse eines Stoffs betrachtet, sucht Hölderlin in der poetischen Organisation unmittelbar aufzulösen, ohne dass es zu einem hierarchischen Verhältnis kommt. Dass die Idee der Tragödie und die Sprache ihrer Form konvergieren, sucht Hölderlin gerade durch den Rückgriff auf das von ihm neu gedeutete Opfermodell sicherzustellen. Dieses Programm gewinnt wiederum einen reflexionstheoretischen Hintergrund, wie er für Hölderlins Texte ab der Mitte der 1790er Jahre generell kennzeichnend ist. Im ‘Empedokles’-Projekt, so lautet die nachfolgend ausgearbeitete These, kommt es zu einer Annäherung zwischen antiker und christlicher Opferkonzeption, deren gemeinsamer Grund die Selbstkommentierung der Poesie im Zusammenspiel ihrer Gattungen ist.

²⁵ Friedrich Schiller. Ueber das Pathetische, NA 20, 196–221; 210f.

²⁶ Davon zeugen die Überlegungen zur Arbeit am ‘Wallenstein’-Projekt und die Reflexionen zu ‘Die Kinder des Hauses’, um nur zwei prägnante Beispiele anzuführen (NA 29, 141, 184; NA 12, 144 ff.).

II

Das 'Empedokles'-Vorhaben durchläuft bekanntlich drei Stationen, die nicht nur einen Umbruch der Dramenarchitektur im Zuge gesteigerter Konzentration auf das tragische Individuum bezeichnen, sondern auch je verschiedene Formen einer impliziten, über poetische Formen gebundenen Theatralität sichtbar machen. Auf der Grundlage der gleichnamigen Ode und des Frankfurter Plans vom Sommer 1797 entsteht bis 1798 eine erste in Blankversen gehaltene – rhythmisch an die Diktion von Schillers 'Don Karlos' (1787) erinnernde – Fassung mit zwei Akten zu jeweils neun bzw. acht Szenen.²⁷ An seiner zweiten, sprachlich nochmals ausgefeilteren Version in verkürzten Jamben, die den Ton der vaterländischen Gesänge vorausahnen lässt, arbeitet Hölderlin im folgenden Jahr. Sie ist, wie man einem Brief an Neuffer vom 4. Juni 1799 (StA VI, 323)²⁸ entnehmen kann, zumindest bis auf den letzten Aufzug abgeschlossen worden, liegt jedoch nur bruchstückhaft überliefert vor, in drei Szenen eines ersten Akts und Skizzen zum zweiten Akt. Die dritte Fassung, an der Hölderlin seit Dezember 1799 schreibt, liefert eine durchgreifende Revision der ersten drei Szenen, die das Leitmotiv des Freitodes im Sinne von Herders neuplatonischer Spinoza-Exegese naturphilosophisch zuschärft.²⁹ Vermutlich zwischen der zweiten und dritten Fassung entsteht als theoretisches Moratorium über das expandierende Projekt der 'Grund zum Empedokles',³⁰ der gleichzeitig eine Reflexion

²⁷ Vgl. zum Versmaß bereits Friedrich Beißner: Hölderlins Trauerspiel 'Der Tod des Empedokles' in seinen drei Fassungen. In: *Neophilologus* 42, 1958, 186–212; 203 f. – Zur 'Karlos'-Lektüre Hölderlins Brief an Schiller vom September 1798: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner und Adolf Beck, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985, Bd. VI, 365.

²⁸ Hölderlin-Zitate werden nach der Großen Stuttgarter Ausgabe im fortlaufenden Text mit Band, Seitenzahl und ggf. Versnummer belegt.

²⁹ Herder versucht, Spinozas Pantheismus mit einer modernisierten, nicht-orthodoxen Theodizee-Vorstellung in Einklang zu bringen: Johann Gottfried Herder. *Gott. Einige Gespräche*. Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, Bd. XVI, 401–580; bes. 445 ff. – Über den Herder-Einfluss bereits Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1993, 312 f.

³⁰ So die Datierung bei Ulrich Gaier (ebd.), 287 f.; die Frankfurter Ausgabe setzt die Niederschrift des Essays erst für einen Zeitpunkt nach Entstehung der

seines intellektuellen Konzepts und dessen argumentativen Vollzug im simultanen Spiel von „Auflösungs- und Herstellungsprozeß“³¹ leistet. Der Aufsatz schafft mit der Formel, dass der Held ein „Opfer seiner Zeit“ wie seiner „Innigkeit“ (StA IV, 157) sei, die Basis für eine nähere Bestimmung des Tragischen, die geschichts- und bewusstseinsphilosophische Valenzen systematisch verbindet.³² Sein Prinzip verwirklichte sich, wie Hölderlin erläutert, im Kampf zwischen Individualität und Natur, die einander in „höchste[r] Feindseeligkeit“ und zugleich zur „Versöhnung“ bereit gegenüberstehen (StA IV, 153 f.).³³

Auch wenn der 'Empedokles' zu Recht als Lesedrama gilt, weist er an bestimmten Punkten eine spezifische Theatralität auf, die in der dramaturgisch-tektonischen Ebene zutage tritt. Die erste Fassung bettet die Geschichte des Helden, den schon der 'Hyperion' als „große[n] Sicilianer“ (StA III, 151, v. 13) rühmt, in einen lockeren szenischen Rahmen ein, der von den beiden folgenden Varianten sukzessive abgetragen wird. Diesem Rahmen entspricht in der ersten Version eine deutliche soziale und politische Konditionierung des Stoffs, wie sie in Pausanias' Kritik an der Priesterherrschaft und dem Empedokles unterbreiteten Angebot der Krone durch die Agrigentiner sichtbar wird. Priester und Volk, Schüler und weibliche Bewunderinnen umgeben Empedokles als Vertreter einer gesellschaftlichen Ordnung, von der sich der Held als Einzelner programmatisch abhebt. Das Trauerspiel vermittelt in den Eröffnungsszenen ein Porträt seines Protagonisten, das aus der Perspektive der Distanz offeriert wird, während er selbst abwesend bleibt. Dieser dramaturgischen Technik begegnet man auch in der Exposition von Goethes 'Egmont' (1788), im 'Torquato Tasso' (1790) und in der 'Lager'-Eröffnung der 'Wallenstein'-Trilogie Schillers (1798). Hölderlin zeigt hier, dass er durchaus bestrebt ist, szenische Spannungsbögen aufzubauen, wenngleich der lyrisch-pathetische Grundton des Dramas der Entwicklung einer handlungsorientierten theatralischen Konflikt-

fragmentarisch gebliebenen dritten Fassung der Tragödie an (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke [FHA]. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietrich E. Sattler, 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M. 1975–2008; Bd. 14, 135).

³¹ Gerhard Kurz: Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin, Stuttgart 1975, 194.

³² Gerhard Kurz: Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie bei Hölderlin. In: *Text und Kontext* 5, 1977, H. 2, 15–36; 27 f.

³³ Vgl. dazu Ulrich Gaier [Anm. 29], 312 f.

konstellation tendenziell zuwiderläuft. Die Bemühung um eine auch Bühnenästhetisch wirkungsvolle Konstruktion trägt programmatischen Charakter, wie ein Brief an Schiller vom September 1799 anzeigt, in dem Hölderlin erklärt, er suche sich die tragische Form „vorzüglich zu eigen zu machen“ (StA VI, 364).³⁴

Aus unterschiedlichen, stets von divergierenden Interessen geprägten Blickwinkeln erfahren wir von Empedokles' Einzigartigkeit („was diesem Manne widerfährt, / Das, glaube mir, das widerfährt nur ihm [...]“; StA IV, 8, v. 140 f.), von seiner Neigung zur Selbstüberschätzung („ein fürchterlicher Träumer“; StA IV, 11, v. 222) und von seiner ‚Kühnheit‘, mit der er sich „des schwachen Volks“ zu ‚bemeistern‘ drohe (StA IV, 12, v. 253 f.). Die wechselnden Perspektiven charakterisieren zugleich die Sprecher, ihre Absichten, Herkunft und Rolle. Panthea und Delia, die den Auftakt bilden, repräsentieren die an Leonore von Este und Leonore Sanvitale in Goethes ‚Tasso‘ erinnernden liebenden Frauen, die den Helden aus der Ferne verklären. Auf die Gestalt der Panthea stieß Hölderlin über Diogenes Laertes' – ihm von Isaac Sinclair empfohlene – Schrift ‚De vitis et dogmatibus clarorum philosophorum‘, die berichtet, sie sei von den Ärzten bereits aufgegeben, dann aber durch Empedokles wundersam geheilt worden.³⁵ In der dritten Fassung erscheint sie als Schwester des Empedokles (sein Bruder Strato, der Herrscher in Agrigent, wird nur im Personenverzeichnis genannt); mit der aus Xenophons ‚Kyrupädie‘ stammenden Panthea, der Gemahlin des Königs Abradates von Susiane, die Wieland 1781 als Muster einer schönen Seele kennzeichnete, ist Hölderlins Figur nicht verwandt.³⁶ Hermo-

³⁴ Zu Hölderlins Rezeption des Schillerschen Dramas Jürgen Link: Schillers ‚Don Carlos‘ und Hölderlins ‚Empedokles‘: Dialektik der Aufklärung und heroisch-politische Tragödie. In ders.: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983, 87–125; 89 f.

³⁵ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. von Otto Apelt unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl, Hamburg 1990, 140 ff. – Vgl. zur Rezeption der Schrift Hölderlins Brief an Isaac Sinclair vom 24. Dezember 1798 (StA VI, 300 f.). – Zu Hölderlins Quellen Uvo Hölscher: Empedokles und Hölderlin, hrsg. von Gerhard Kurz, Eggingen 2001 (zuerst 1965), 11 ff.

³⁶ Christoph Martin Wieland. Antwort auf die Frage: was ist eine schöne Seele (1781). Sämtliche Werke in 39 Bänden, Leipzig 1794–1811; Faksimile-Neudruck, Hamburg 1984, Supplemente, Bd. VI, 70 ff.

krates wiederum vertritt die Borniertheit des Priestertums, aus dessen Sicht Empedokles ein gefährlicher Charismatiker ist, der die gesellschaftliche Autorität dieser Kaste einschränkt. Der Archont Kritias, der Empedokles als Vater Pantheas zu Dank für deren Heilung verpflichtet ist, verkörpert den Staat, der die Interessen der Sicherheit, inneren Ruhe und Stabilität vertritt; schwankend zwischen Sympathie und Sorge bezeichnet er eine Position der Zweideutigkeit, die das politische Leben hier generell ausweist. Erkennbar wird in der Figurenzeichnung auch, dass Hölderlin Schillers psychologischen Realismus zu meiden und seine *dramatis personae* durch eine soziale Funktion mit typisierender Tendenz zu bestimmen sucht.³⁷

Aus der Entgegensetzung zwischen gesellschaftlicher und individueller Sphäre leitet Hölderlins erster Entwurf verschiedene Konfliktmuster ab, die Empedokles' Exil motivieren. Das Fragment benennt drei Ebenen für seinen Rückzug, die zugleich Steigerungsstufen bedeuten: die am Beginn stehende subjektive Enttäuschung über die Dürftigkeit der Menschen, die ihn in die Einsamkeit des Ätna zwingt, die nachfolgende Verbannung aufgrund des Vorwurfs der Selbstvergottung und schließlich die Einsicht in die eigene Hybris, die dafür sorgt, dass er den Weg in den Freitod konsequent vollendet.³⁸ Als die Agrigentiner die Vertreibung rückgängig machen möchten und ihm die Königswürde anbieten („Komme, Göttlicher! / Sei unser Numa.“; StA IV, 62, v. 1445 f.³⁹), verweigert Empedokles sich ihnen und beharrt darauf, gemeinsam mit Pausanias, seinem treuesten Schüler, am Ätna zu bleiben. In der ersten Fassung verschwindet er, und man nimmt aufgrund seiner vorhergehenden Äußerungen seinen Tod im Krater an. Die drei Bedeutungsebenen, die der Begriff des Exils hier gewinnt, spiegeln den Weg des Helden zu einem Zustand, in dem sich der Gegensatz von Subjekt

³⁷ Vgl. hierzu bereits Jürgen Link [Anm. 34], 112.

³⁸ Zum Hybris-Motiv Sibylle Peters und Martin J. Schäfer: Selbstopfer und Repräsentation. ‚Der Tod des Empedokles‘ und der Tod des Empedokles. In: HJb 30, 1996–1997, 282–307; 291 f. – Anja Lemke: „Nichts als Zeit“ – Zum Verhältnis von Sprache, Gott und Geschichte in Hölderlins Tragödienkonzepten. In: „Es bleibet aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins, hrsg. von Christoph Jamme und Anja Lemke, München 2004, 401–418; 404 f.

³⁹ Numa Pompilius (750–672 v. Chr.) war der zweite – mythisch verklärte – König Roms.

und Objekt, wie es im 'Grund zum Empedokles' heißt, ‚auflöst‘ (vgl. StA IV, 161). An den Platz der Schicksalskategorie, die eine Trennung zwischen Mensch und Ereignis voraussetzt, tritt damit eine Einheit, in deren Zeichen der Protagonist autonom über seinen Tod entscheidet. Dass die Freiheit, die hier aufblitzt, einzig die Freiheit zum Tode ist und Autonomie allein im Akt des Opfers gegeben scheint, macht gerade die Dialektik jener Tragödie des sittlichen Subjekts aus, wie sie nach Hölderlin auch Hegel und Schelling entwickelt haben.⁴⁰

Für die ältere Forschung war die Frage leitend, ob das Fragment am Punkt des von Empedokles beschlossenen Selbstmords, mithin kurz vor dem ursprünglich geplanten Ende abbricht oder ob Hölderlin einen weitergehenden Konfliktverlauf plante, in dem der Protagonist auf Geheiß des Volks nach Agrigent zurückkehrt, erneut in Ungnade fällt und als tragisch Gescheiterter stirbt. Die Entscheidung für die eine oder andere Option hängt von der Einschätzung der Dramenarchitektur ab, die man als zweiaktig – unklassisch – oder als auf fünf Akte zugeschnitten auffassen kann.⁴¹ Im Sinne neuerer Studien wäre jedoch zu betonen, dass die Idee des Todes als gesteigerte Form des Lebens in Hölderlins Fragment unabhängig von der Konstruktion der Dramentektonik im Zentrum steht.⁴² Bereits frühzeitig zeigt sich Empedokles von Todesphantasien beherrscht, von Bildern der Auslöschung und Wiedergeburt:

⁴⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Philosophie der Kunst. Ausgewählte Schriften in 6 Bänden, Frankfurt a.M. 1985, Bd. II, 181–564; 521 ff. – Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Phänomenologie des Geistes. Werke in 20 Bdn., hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, Bd. 3, 322, 348 f.; zur Tragödie auch 534 ff. – Vgl. Peter Szondi: Versuch über das Tragische. In ders.: Schriften I, hrsg. von Jean Bollack u.a., Frankfurt a.M. 1978, 149–260; 170 ff. – Ferner Michael Schulte: Die „Tragödie im Sittlichen“. Zur Dramentheorie Hegels, München 1992, 40–43 (Opferbegriff bei Hegel).

⁴¹ Die zweiaktige Struktur vermutete schon Wolfgang Schadewaldt: Die 'Empedokles'-Tragödie Hölderlins. In ders.: Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur, hrsg. von Ernst Zinn, Zürich/Stuttgart 1960, 753–766 (zuerst in: HJb 11, 1958–1960, 40–54.). – Anders Friedrich Beißner [Anm. 27], 191 f. (vertritt mit Hinweis auf den Frankfurter Plan die These, dass der Text auf fünf Akte angelegt sei).

⁴² Dass die Frage nach dem geplanten Schluss müßig ist, zeigt mit einer genauen Untersuchung der Text-Genealogie und im Blick auf Hölderlins umgekehrten Durchgang durch die Geschichte seines Helden mustergültig Theresia

„Die Scheidenden verjüngen alle sich“ (StA IV, 35, v. 833). Die Idee des Sterbens als Sinnbild einer christlich gedachten Verjüngung, die schon der Frankfurter Plan von 1797 beleuchtet (vgl. StA IV, 147), verknüpft sich mit einer an Herders Spinozismus orientierten pantheistischen Idee der Natur, wenn der Held erklärt: „Und aus dem reinigenden Tode, den / Sie selber sich zu rechter Zeit gewählt, / Erstehn, wie aus dem Styx Achill, die Völker.“ (StA IV, 65, v. 1530–1532) Der Tod bedeutet für ihn die nachträgliche Bestätigung seiner Auserwähltheit im Zeichen einer Parusieerwartung, die an die Botschaft des Johannes-Evangeliums erinnert: „[...] Es muß / Bei Zeiten weg, durch wen der Geist geredet.“ (StA IV, 73, v. 1747 f.)⁴³ Am Ende sucht Empedokles nur noch seine „Opferstätte“ (StA IV, 81, v. 1939), an der er sich den Göttern verbinden möchte: „[...] ist doch / Das Bleiben, gleich dem Strome den der Frost / Gefesselt. [...]“ (StA IV, 79, v. 1892–1894).

Empedokles' Selbstopfer bedeutet keine Auslöschung, sondern einen Neuanfang im Zeichen dynamischer Transformationsprozesse. Seine innere Logik korrespondiert der Zirkularität der Natur, in der aus Totem Lebendes, aus Lebendem Totes hervorgeht. Im Folgenden steht zu fragen, welche Funktion das Theater innerhalb dieses Opferkonzepts spielt und wie es in Hölderlins gattungspoetischem System mit dem Programm der Tragödie kombiniert wird. Der Skopus der Untersuchung bezieht sich dabei auf die dramaturgische Konzeption des 'Empedokles', aber auch auf die Ebene der Sprache, die Theatralität implizit – geknüpft an lyrische Stilmittel – zur Geltung bringt. Dabei werden Aspekte der Gattungstheorie ebenso zu beleuchten sein wie Bedeutungen des Rituals und ihre Funktion für die literarische Darstellung. Der 'Empedokles' offenbart, so lässt sich zeigen, im Zusammenhang seiner komplexen Idee der Selbstopferung als Steigerung des Subjekts auch allgemeine Perspektiven einer performativen Sprachästhetik, die sich durch die Verbindung tragischer und lyrischer Formen konstituiert.

Birkenhauer: Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins 'Empedokles', Berlin 1996, 13 ff.

⁴³ Die Formel „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns“ (Johannes-Evangelium 1, 14) besagt, dass Christus als Logos im Menschenleib erscheint, folglich sein Körper als das Medium gelten kann, durch das der Geist Gottes redet. Diese Zuschreibung übernimmt Empedokles' gnomische Wendung über das Verschwinden des Gefäßes, das den Geist transportierte.

Hölderlins erste 'Empedokles'-Fassung stützt sich auf zwei Dramenmodelle, die unterschiedlichen Traditionen entstammen. Zunächst zieht der Text ein Motiv aus dem Kanon der antiken Tragödie heran, um den Untergang des Helden zu begründen. Es handelt sich um das Motiv der Hybris, das bereits in der – von der letzten Fassung getilgten – Eröffnungsszene mit Hermokrates und Kritias auftaucht. Dass Empedokles „Vor allem Volk sich einen Gott genannt [...]“ und im Zustand der Begeisterung „[...] des Unterschieds zu sehr vergaß“, der die Himmlischen und die Menschen trennt, ist charakteristisch für eine Vermessenheit, die am Ende in Ernüchterung umschlägt (StA IV, 10f., v. 188, 213). In seinem ersten großen Monolog gesteht Empedokles, noch ehe ihn das von den Priestern aufgehetzte Volk zur Verbannung zwingt:

*[...] Es ist vorbei
Und du, verbirg dirs nicht! du hast
Es selbst verschuldet, armer Tantalus
Das Heiligtum hast du geschändet, hast
Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit
Elender! als die Genien der Welt
Voll Liebe sich in dir vergaßen, dachtest du
An dich und wähtest karger Thor, an dich
Die Gütigen verkauft, daß sie dir
Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienen!*

(StA IV, 15, v. 333–342)

In der elegischen Rückschau, die Rhythmus und Wortwahl von Goethes 1789 erstmals veröffentlichter 'Prometheus'-Hymne adaptiert,⁴⁴ erscheint das Bild des vermessenen Helden, der sich auf Augenhöhe mit den Göttern wäht, dabei aber überschätzte – eine Konstellation, die Hölderlin 1804 auch am 'Oedipus' und an der 'Antigone' des Sophokles als Grundgesetz der Tragödie hervorheben wird (vgl. StA V, 201; 268f.). Die Verbannung ist die Strafe, die Empedokles für den ‚Stolz‘ gebührt, den er gegenüber den Sterblichen an den Tag legte.

⁴⁴ Den Prometheus-Bezug macht Bernhard Böschstein vor allem für die zweite Fassung der Tragödie stark; B. B.: Hölderlins 'Tod des Empedokles'. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium, hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, München 1988, 219–232; 226.

Erst das Exil lässt Empedokles zur Erkenntnis der eigenen Grenzen finden und seine innere Schuld begreifen. Die Wandlung, die diese Einsicht freisetzt, belegt am besten jene Szene, in der die Vertreter des Volks ihn in der Verbannung aufsuchen und ihm die Königskrone antragen. Empedokles wehrt das mit heftigen Worten ab und zeigt auf diese Weise, dass er nicht mehr im Bann der Hybris steht:

*[...] Schämets euch,
Daß ihr noch einen König wollt; ihr seid
Zu alt; zu eurer Väter Zeiten wärs
Ein anderes gewesen. Euch ist nicht
Zu helfen, wenn ihr selber euch nicht helft. (StA IV, 63, v. 1460–1464)*

Das zielt, ähnlich wie drei Jahre später die Hymne 'Friedensfeier', auf zeithistorische Hintergründe, den neuen Kurs im republikanischen Frankreich und die Gefahr einer Alleinherrschaft, die sich spätestens 1799 in Bonapartes Konsulat manifestierte. An die Stelle der früheren Hybris tritt nun bei Empedokles der Gestus des Verzichts, der anzeigt, dass er die Haltung der Selbstapotheose aufgegeben hat. Sichtbar wird die Spur des Göttlichen erst, wenn der Held zum Tod bereit ist und damit das tragische Grundgesetz erfüllt, das Hölderlins Anmerkungen zum sophokleischen 'Oedipus' als Paarung des Menschen mit den Himmlischen charakterisieren (vgl. StA V, 201).

Die Frage, ob gerade das Szenario der Entsagung in Hölderlins erster Fassung eine politische Dimension aufweist, insofern sie auf die Anmaßung der neuen Diktatoren vom Schläge Robespierres oder Bonapartes zielt, muss hier unbeantwortet bleiben.⁴⁵ Definitiv entscheidbar ist sie nicht, weil sie sich mit dem Problem der fragmentarischen Struktur des Textes verbindet; der gängige Hinweis auf die 1797 entworfene 'Empedokles'-Ode (StA I, 240) und deren Bezug zum zeitgleich entstandenen 'Buonaparte'-Gedicht kann schwerlich schon als Indiz für eine solche Referenz auch im Tragödienfragment gewertet werden (ebd., 239).⁴⁶ Ein politischer Sinn von Verzicht und Freitod wäre nur dann anzunehmen, wenn Hölderlin Empedokles' Entscheidung stärker an

⁴⁵ Vgl. zum Napoleon-Bezug Ulrich Gaier [Anm. 29], 309.

⁴⁶ Beide Oden stehen auf der Vorder- bzw. Rückseite desselben Manuskriptblatts. Vgl. Christoph Priegnitz: Zeitgeschichtliche Hintergründe der

den inneren Konflikt zwischen Machtinteresse und Freiheitsbedürfnis geknüpft hätte, wie ihn Schillers zur selben Zeit entstehende 'Wallenstein'-Trilogie exponiert. Der Punkt, an dem das Trauerspiel der Hybris seinen inneren Sinn gewinnt, liegt im Fall des überlieferten Textbestands kaum auf dem Feld einer politischen Semantik. Es handelt sich vielmehr um eine experimentelle Ebene, die hier aufscheint: Hölderlin überführt die Tragödie der Vermessenheit am Schluss in ein Opferdrama, das die Aufhebung des Individuums als Steigerung und Eintritt in die Natur erprobt.⁴⁷ Heidegger hat in einer Notiz zum 'Empedokles' angemerkt, Hölderlin „gründe“ durch seinen Text mit dichterischen Mitteln „den anderen Anfang unserer Geschichte“, der sich aus dem Denken, nicht aus der Tat ableite.⁴⁸

In hymnischen Versen rühmt Empedokles seinen Entschluss, sich selbst den Tod zu geben und sterbend in eine divinitorische Natur einzutreten. Die philosophische Grundierung dieser Entscheidung durch neuplatonische und spinozistische Deutungselemente in der Fluchtlinie von Herders Schrift 'Gott' ist gut bekannt und soll daher nicht näher betrachtet werden.⁴⁹ Maßgeblich für die hier verfolgte Fragestellung bleibt die dramaturgische Konstruktion, die das Opferthema in Form bringt. Charakteristisch ist der letzte Monolog des Empedokles, in dem er seine Todesbereitschaft reflektiert. Betrachtet man ihn genauer, so erkennt man, dass er die Züge eines imaginierten Zwiegesprächs trägt, als dessen Partner Jupiter und die göttliche Natur fungieren. Beide werden zum Echoraum für den des Lebens müden Helden, der sich den Gedanken an sein bevorstehendes Ende überlässt. Die Bogenspannung der Szene entsteht daraus, dass Empedokles' Todeserwartung sich Zug um Zug in die Erwartung einer Wiedergeburt wandelt. Der Dialog mit der als „immer flüchtige“ vorüberziehenden Natur erschließt ihm die Einsicht, dass sein Sterben einen anderen Beginn ermöglichen werde:

'Empedokles'-Fragmente. In: HJb 23, 1982–1983, 229–257. – Ulrich Gaier [Anm. 29], 290 f.

⁴⁷ Zur Darstellung von „Zeitgeschichte als Experimentalsituation“ im 'Empedokles' bereits Alexander Honold: Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005, 322.

⁴⁸ Martin Heidegger. Zu Hölderlins 'Empedokles'-Bruchstücken. Gesamtausgabe, Bd. LXXV, hrsg. von Curt Ochwadt, Frankfurt a.M. 2000, 331–339; 336.

⁴⁹ Vgl. Johann Gottfried Herder. Gott [Anm. 29], bes. 445 ff.

„[...] Was? am Tod entzündet mir / Das Leben sich zuletzt? [...]“ (StA IV, 80 f., v. 1918; 1933 f.). Der „Schrekensbecher“ lässt sich so im Zeichen des Enthusiasmus („Begeisterungen“) leeren, weil er den Schritt in eine neue Existenz bedeutet (StA IV, 81, v. 1935; 1937). Was der als Zwiegespräch kenntlich werdende Monolog beleuchtet, hat Hölderlins vermutlich im Sommer 1800 entstandene Skizze 'Über den Unterschied der Dichtarten' als eigentliches Merkmal des Tragischen bezeichnet. In ihm offenbare sich, dass „die wirkliche Trennung, und mit ihr alles wirklich Materielle“ im Grunde „ein Zustand des Ursprünglich einigen“ sei (StA IV, 268). Hegel wird diese Spannung aus Vereinzelung und Einheit, die in der kathartischen Versöhnung des Widerstreitenden aufgehoben ist, im 'Antigone'-Abschnitt der 'Phänomenologie des Geistes' (1807), später auch in seinen Heidelberger und Berliner Ästhetik-Vorlesungen als besonderes Merkmal der Tragödie beschreiben.⁵⁰

Betrachtet man Empedokles' Opfer-Monolog genauer, so erkennt man sein literarisches Vorbild. Es handelt sich um das Selbstgespräch, in dem Karl Moor in Szene IV, 5 der 'Räuber' über die Freiheit zum Tode, die Frevel des Suizids und die Autonomie menschlicher Entscheidungen nachdenkt.⁵¹ Im September 1799 berichtet Hölderlin in einem Brief an Schiller, dass er zumal die „Composition“ seiner 'Räuber' studiere, um die „tragische Schönheit etwas gründlicher“ zu erkennen (StA VI, 364). Karl Moors Monolog bildet eine Schlüsselpassage des Schauspiels, aus der sich der Entschluss des Protagonisten ableitet, seinen weiteren Weg in völliger Verantwortung für sein Handeln fortzusetzen, statt sich im Suizid dessen Konsequenzen zu entziehen. Das Selbstgespräch beginnt im Zeichen des Todes, wenn Karl mit durchgeladener Pistole an der Leiche Spiegelbergs steht, entschlossen, seinem Leben ein Ende zu setzen. Mit eigener philosophischer Konsequenz, die das Konzept der aufgeklärten Metaphysik in der Nachfolge von Mendelssohns 'Phaedon' (1767) radikalisiert,⁵² steuert Karl jedoch auf ein Bekenntnis zur

⁵⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Phänomenologie des Geistes [Anm. 40], 345 ff. – Ders. Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke, Bd. XIII, 266 f. – Grundlegend Michael Schulte [Anm. 40], 79 ff.

⁵¹ Friedrich Schiller. Die Räuber, NA 3, 110.

⁵² Über die philosophischen Ingredienzen des Monologs Hans-Jürgen Schings: Schillers 'Räuber': Ein Experiment des Universalhasses. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hrsg. von

innerweltlichen Freiheit und die Affirmation des Lebens im Zeichen der Autonomie zu: „Sei wie du willst *namenloses Jenseits* – bleibt mir nur dieses mein *Selbst* getreu – Sei wie du willst, wenn ich nur *mich selbst* mit hinübernehme – Außendinge sind nur der Anstrich des Manns – *Ich* bin mein Himmel und meine Hölle.“⁵³

Auch Empedokles beginnt seinen Schlussmonolog unter dem Diktat der Todesvision, gesteuert von Selbstmordgedanken und Auslöschungsphantasien. Anders als Schiller setzt Hölderlin jedoch kein Theodizee-Experiment spätaufklärerischer Provenienz in Szene; vielmehr lanciert er eine spinozistisch gefärbte Apotheose des Sterbens, die den Tod zur Wiedergeburt umdeutet. Dem entspricht die Form des strukturellen Dialogs; der Tod bedeutet kein Verstummen, sondern ein allerdings imaginiertes Zwiegespräch mit der ewigen Natur, in die das Individuum eingeht. Aus Schillers an Mendelssohn geschulter Reflexion über die Autonomie des sein Leben mit letzter Kraft beherrschenden Menschen wird bei Hölderlin eine spinozistische Vision des Endes als Neuanfang, die das tragische Prinzip des ‘Empedokles’ zur Prämisse der Versöhnung im Subjekt erhebt. In den ‘Anmerkungen zur *Antigona*’ (1804) hat er diese Konstellation prägnant bezeichnet, wenn er davon spricht, dass die Darstellung der Tragödie darauf beruhe, den Gott „in der Gestalt des Todes“ gegenwärtig zu machen (StA V, 269). Die Vernichtung des Helden bildet den Moment seiner Wiedergeburt in einer dialektischen Bewegung, die das Subjekt aufhebt und zugleich steigert. Schillers Autonomiegedanke wird an diesem Punkt durch eine ästhetisch vermittelte Theodizee des Subjekts verdrängt, deren Ursprung, im Zeichen des Opferbegriffs stehend, religiösen Charakter trägt.

III

Bemerkenswert bleibt die Überlagerung zweier dramaturgischer Muster, die Hölderlin heranzieht, um Empedokles’ Ende zu motivieren. Hybris als Ausgangspunkt der Selbsterkenntnis und Opferung als Selbsterneuerung stehen hier nebeneinander; während die Hybris gerade den

Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, 1–25; 15 ff. – Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2009 (zuerst 2000), Bd. I, 300 f.

⁵³ Friedrich Schiller, NA 3, 110.

Komplex der Schuld bei gleichzeitiger Integrität des Charakters im Sinne der aristotelischen *hamartia* festhält, ist die Perspektive des Opfers geeignet, den Tod des Helden als Sieg des Allgemeinen über das Besondere zu beleuchten.⁵⁴ Wenn Hölderlin diese Modelle gleichsam als Hypotexte für den Hypertext des ‘Empedokles’ nutzt, hält er damit den Weg zu einer konzeptionellen Entscheidung über die wirkungsästhetische Perspektivierung seiner Tragödie offen. An die Stelle klarer Gewichtungen tritt die metapoetische Reflexion, die ein dynamisches Konzept der literarischen Gattungen beleuchtet, wie es für die Zeit um 1800 typisch ist.⁵⁵ Die Tragödie der Hybris und das Spiel der Opferung bilden Varianten unterschiedlicher Traditionen antiker bzw. christlicher Provenienz. Verweist das Hybris-Modell auf die attische Tragödie, so gehört das Muster der Selbstopferung zum Typus des spätantik-stoischen bzw. christlichen Märtyrerspiels. Hölderlin aktiviert diese beiden Gattungen und beleuchtet ihre jeweilige Programmatik in zwei Grundformen: Überhebung und Auslöschung. Beide werden im Fortgang des Projekts enger aneinander geführt, so dass sie am Ende eine paradoxe Einheit bilden, in der auch die kritischen Kautelen der aufgeklärten Diskussion des Selbstopfers aufgehoben sind. Die Einsicht des seine Hybris überwindenden Helden und die Opferung des Todessüchtigen treten in einer komplexen Überlagerungsbewegung zusammen; ihr Treffpunkt ist die Idee der unabschließbaren Ich-Steigerung, die das Subjekt im Augenblick des Sterbens erfährt. Die metapoetische Dimension, die Hölderlin durch die Reflexion zweier Dramenmodelle erzeugt, wandelt sich in diesem Effekt der Gradation zu einem Moment der ästhetischen Potenzierung. Indem Empedokles das Opfer als Erhöhung subjektiver Existenz inszeniert („[...] am Tod entzündet mir / Das Leben sich zuletzt [...]“, StA IV, 80 f., v. 1933 f.), transferiert er zugleich die Form des

⁵⁴ Zur *hamartia*: Aristoteles. Poetik, übers. u. erl. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, 17 ff.

⁵⁵ Vgl. dazu Peter Szondi: Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik, hrsg. von Wolfgang Ietkau, Frankfurt a.M. 1974, 7–183; 9 ff. – Ferner (für den allgemeinen theoretischen Hintergrund) Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/Weimar 1995, 248 ff. (im Hinblick auf Friedrich Schlegels Modernekonzept und dessen antinormative Tendenz).

Märtyrerspiels; an den Platz der Auslöschung des Ich tritt dessen Feier im Zeichen eines pantheistischen Naturbegriffs.

Die zweite Fassung enthält verstärkt Elemente der Berichtform, mit deren Hilfe ein Charakterporträt des Protagonisten skizziert wird. Im Gespräch zwischen dem Priester Hermokrates und Mekades klingt der Vorwurf an, Empedokles sei ein Demagoge, der das Volk manipulierte. Mekades bedient sich der Technik der Rollenprosa, wenn er Empedokles' Selbstverständnis mit einer Schlüsselpassage seiner Rede an das Volk von Agrigent belegt. „[...] Mir tauschen“, so lauten die betreffenden Verse, „Die Kraft und Seele zu Einem, / Die Sterblichen und die Götter.“ (StA IV, 95, v. 119–121) Die Einheit des Göttlichen und Irdischen entsteht aus einer zirkulären Verbindung, die beide wie in einem Organismus zusammenschließt. Empedokles erscheint jedoch in dieser Fassung weniger zuversichtlich und tatkräftig; sein Grundzug ist das Leiden an der Einsamkeit, die er zwar als Los des Auserwählten begreift, aber dennoch schmerzvoll empfindet: „Allein zu seyn, / Und ohne Götter, ist der Tod.“ (StA IV, 108, v. 480f.) Von Vermessenheit des Empedokles kann hier kaum mehr die Rede sein, jedoch blitzt das Motiv auf, wenn die liebende Delia eine gewisse Ambivalenz seiner Beweggründe andeutet:

*O warum lässest du
Zu sterben deinen Helden
So leicht es werden, Natur?
Zu gern nur, Empedokles,
Zu gerne opferst du dich, (StA IV, 115, v. 666–670)*

Diese Rhetorik der Klage über das Selbstopfer als Indiz der Lust an einem effektvollen Tod ist Hölderlin aus Schillers Dramen vertraut. Am Schluss der 'Räuber' kommentiert ein Mitglied der Bande Karl Moors Ankündigung, sich der Justiz auszuliefern, mit dem Vorwurf, er handle allein aus „Groß-Mann-Sucht“ und dem Streben nach „Bewunderung“.⁵⁶ Im 'Don Karlos' hält Königin Elisabeth dem Marquis Posa mit ähnlicher Tendenz vor, er sterbe gern, weil er sich selbst zu glorifizieren suche:

⁵⁶ Friedrich Schiller, NA 3, 135.

[...] Mögen tausend Herzen brechen,
was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet!
O jetzt – jetzt lern' ich Sie verstehn: Sie haben
nur um Bewunderung gebuhlt. (NA 6, 273, 5185–5188)

In moderater Form klingt dieser Verdacht auch bei Panthea an, wenn sie Empedokles die Neigung zur Selbstverliebtheit unterstellt.

Die dritte und letzte Fassung betont Empedokles' Opferstatus und lässt dagegen das Motiv der Hybris, das die erste Version umrissen, die zweite angedeutet hatte, komplett verschwinden. Das Eingehen des Individuums ins bewegte Reich der Natur bekräftigt eine Idee des tragischen Opfers als Aufhebung der Vereinzelnung, die den Menschen befallen hat – eine Konstruktion, die sich, wie man hat zeigen können, aus Hölderlins Fichte-Studien ableitet.⁵⁷ Das Opfer-Konzept ist im 'Empedokles', über das antike Modell wie seine Kritik im 18. Jahrhundert hinausgehend, als Form der Selbstermächtigung des Subjekts zu verstehen und folgt damit der Logik der Inversion. Nicht das Auslöschen des Individuellen zugunsten des Allgemeinen, in dem Walter Burkert das Wesen des antiken Opfers erblickt,⁵⁸ steht hier zur Debatte, sondern die Ausweitung des Ich, seine Entgrenzung. Die Entwicklungsdynamik der drei Fassungen liegt darin, dass sie das Prinzip des Opfers mit wachsender Intensität aus dialektischer Perspektive überformen und zum Ursprung eines Subjektbegriffs werden lassen, der Identität und Nicht-Identität, Leben und Tod in einer heiklen Balance erhält. „Ich bin nicht, der ich bin [...]“, erklärt Empedokles in der letzten Version seinem Getreuen Pausanias, „Und meines Bleibens ist auf Jahre nicht, / Ein Schimmer nur, der bald vorüber muß, / Im Saitenspiel ein Ton –“ (StA IV, 130, v. 254–256). Diese Verse beleuchten jenen schwierigen Annäherungsprozess von Subjekt und Allgemeinem, den der Essay 'Grund

⁵⁷ Vgl. Violetta L. Waibel: Hölderlin und Fichte 1794–1800, Paderborn u. a. 2000, 140ff. – Sieglinde Grimm: Fichtes Gedanke der Wechselwirkung in Hölderlins Empedokles-Tragödie. In: Poetica 33, 2001, H. 1–2, 191–214. – Zuständiger Text: Johann Gottlieb Fichte. Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794). Mit Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs, Hamburg 1988, 52ff. (Synthesis von Bestimmung und Bestimmtheit beim Ich, Konzept der Wechselbestimmung).

⁵⁸ Walter Burkert: Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opfer-riten und Mythen, Berlin/New York 1972, 20ff., 49f.

zum Empedokles' im Blick auf die Kategorien des Organischen (Kunst) und des Aorgischen (Natur) beschreibt und zugleich vollzieht (vgl. StA IV, 152 f.).⁵⁹ Im Selbstopfer kommt es zu einer Auflösung der Spannung zwischen Subjekt und Objekt, die zunächst im „Zwist“ und „Kampf“ tragisch kulminiert, am Ende aber im Akt sporadischer – dauerhaft unabschließbarer – ‚Versöhnung‘ beruhigt wird (StA IV, 153; 155).⁶⁰

In der dritten Fassung ersetzt Hölderlin auf der Seite der Empedokles-Antipoden den bornierten Priester Hermokrates durch den ägyptischen Weisen Manes und schafft damit ein starkes Gegengewicht, das den Streit zwischen Subjekt und Objekt, Entgrenzung und Gesetz substantialisiert.⁶¹ Während Hermokrates das Festhalten am sozialen *Status quo* verkörpert, repräsentiert Manes ein differenziertes Bewusstsein religiöser Normen, das Empedokles' Selbstverklärung als Verrat am Heiligen erscheinen lässt.⁶² Im Kontrast zu dieser Position eines objektivierten Glaubens, in der Alexander Honold auch ein Fortleben des durch Napoleons Afrikafeldzug verfügbar gewordenen kulturellen Wissens des alten Ägypten erblickt,⁶³ lässt sich das Selbstopfer des Empedokles im Sinne einer Steigerungsbewegung beschreiben. Gesteigert wird mit ihm die vormals solitäre Stellung des Subjekts, das die Ethik des allgemeinen Gesetzes in sich aufnimmt und durch sich hindurchgehen lässt. Der Antagonist Manes, dem der politische Widersacher Strato zur Seite treten sollte, provoziert Empedokles zu einem tragischen Agon, der jenen „Zwist“ und „Kampf“ bedeutet, in dem der die Tragödie begleitende Essay den Ausgangspunkt für die wechselseitige Determination und endliche Auflösung der Subjekt-Objekt-Spannung des Organischen und Aorgischen erblickt (vgl. StA IV, 153 f.). Die 'Anmerkungen zur Antigonae' vergleichen den tragischen Konflikt vier Jahre später mit

⁵⁹ Über den Essay auch Gerhard Kurz [Anm. 31], 194–196.

⁶⁰ Zu Hölderlins Verständnis des Begriffs der Versöhnung Bernhard Lypp: Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus, Frankfurt a.M. 1972, 242 ff. – Gerhard Kurz [Anm. 31], 74–76. – Eva Koczisky: Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk, Würzburg 1997, 64 ff. – Violetta L. Waibel [Anm. 57], 163 ff.

⁶¹ Darauf verweist schon Alexander Honold [Anm. 47], 321.

⁶² Hermokrates repräsentiere, so argumentiert Jürgen Link, das *ancien régime*, Manes dagegen die Idee eines gemäßigten Republikanismus (J. L.: Hölderlin – Rousseau. Inventive Rückkehr, Opladen/Wiesbaden 1999, 217 f.).

⁶³ Alexander Honold [Anm. 47], 321.

einem „Faustkampf“, den die beteiligten Personen „in Ideengestalt, als streitend um die Wahrheit“, aufführen (StA V, 271).⁶⁴ Die Steigerung des intellektuellen Konfliktniveaus, die in der dritten Fassung des 'Empedokles' zutage tritt, trägt dem hier beschriebenen agonalen Modell der Tragödie Rechnung. Ihre Form ist jener Dialog, in dem Hölderlins Sophokles-Kommentar das Medium erkennen wird, das „dem unendlichen Streite die Richtung oder die Kraft geben“ (StA V, 270) kann. Da keine finale Beruhigung der in ihm aufbrechenden Konflikte denkbar scheint, findet dieser Streit in der Sprache seine ideale Darstellung als Spiel der Konflikte, die naturgleich im Wechsel der Zeiten fort dauern. (Die 'Anmerkungen zur Antigonae' gehen dann vier Jahre später über diese Konstellation hinaus, indem sie weniger die Unendlichkeit als den endlichen Augenblick des tragischen Konflikts reflektieren; vgl. StA V, 269 ff.)⁶⁵

Die drei Fassungen vollziehen sukzessive eine Abkehr vom klassizistischen Tragödientypus, der, wie Peter Szondi bemerkt hat, noch am Beginn des 'Empedokles'-Projekts stand.⁶⁶ Die erste Version spielt mit der zum Schluss aufgelösten Spannung von Hybris und Opfer, die zweite lässt das Opfer als Produkt der Hybris aufscheinen, die dritte offenbart das Opfer als unendliche (und zugleich unbeendbare) Steigerung des an seinem Antagonisten im Wettstreit sich aufreibenden Subjekts. Bettet man Hölderlins Reflexion des Opferkonzepts in den oben umrissenen Zusammenhang der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts ein, so erkennt man die neue Dimension, die hier aufscheint. Die Tragödiendebatte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewertete das Motiv der Selbstopferung wie erinnerlich als Element einer anachronistischen Poetik. Im 'Empedokles' reaktiviert Hölderlin den von Gottsched, Lessing und Schiller perhorreszierten Begriff des Opfers für die Tragödie, indem er Subjektivität und Selbstpreisgabe im Medium der hymnischen Rede aufeinander bezieht. Damit vollzieht er eine Transformation zentraler Positionen der Schiller'schen Poetik des Erhabenen, die darauf beruht, dass das schwere Leid der Tragödie (*pathos*) nicht zum Erprobungsfall individuellen Freiheitswillens und moralischer Widerstandskraft wird,

⁶⁴ Das zweite Modell, das Hölderlin nennt, ist das des „Kampfspiel[s] von Läufern“, das in der sophokleischen 'Antigonae' entfaltet sei (StA V, 271).

⁶⁵ Vgl. Anja Lemke [Anm. 38], 413.

⁶⁶ Peter Szondi [Anm. 55], 164.

sondern eine Steigerung des Subjekts im Stadium seiner Aufhebung bezeichnet.⁶⁷ Der Untergang des Helden setzt weniger seine Auflösung als vielmehr seine permanente, in sich unabschließbare Erhöhung frei. Es handelt sich dabei um einen Mechanismus, den Hölderlin im Juni 1799 während der Arbeit an der zweiten Fassung der Tragödie im Brief an seinen Bruder als „Aufopfern einer gewissen Gegenwart für ein Ungewisses, ein Anderes, ein Besseres und immer Besseres“ (StA VI, 327) bezeichnet hat. Mit Hilfe dieses Konzepts der ‚Aufopferung‘ gelingt es, den ursprünglich klassizistischen Plan des ‚Empedokles‘, der in der Tragödie der Hybris angelegt ist, in einer dialektischen Konstruktion aufzuheben. Die Tragödie schließt nicht mit der kathartisch wirkenden Bestrafung menschlicher Vermessenheit, wie sie die noch für Schiller gültige aufklärerische Wirkungspoetik anstrebt. Vielmehr bricht sie auf der Stufe einer durch das Opfer erzielten unendlichen Selbststeigerung ab, auf der, wie Hölderlin 1799 in einem Brief an Christian Gottfried Schütz bemerkt, das Individuum den Göttern gleichkommt (vgl. StA VI, 382). Der ‚Empedokles‘-Entwurf kennt daher kein Finale, sondern nur eine offene Perspektive, die den Übergang des Menschen in die Welt der Himmlischen als infiniten Prozess aufscheinen lässt.⁶⁸

In seiner Jenaer Abhandlung über das Naturrecht (1802/03) hat Hegel, übereinstimmend mit diesem Ansatz, das menschliche Selbstopfer aus einer doppelten Perspektive definiert, nämlich als Anerkennung der Macht des Todes und als Zeichen der Freiheit von seinen Zwängen.⁶⁹ „Es ist dies“, so schreibt Hegel, „nichts anderes als die Aufführung der Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt, – daß es sich ewig in die Objektivität gebiert, in dieser seiner Gestalt hiermit sich dem Leiden und dem Tode übergibt und sich aus seiner

⁶⁷ Vgl. Friedrich Schiller. Ueber das Pathetische [Anm. 25], 212 ff.

⁶⁸ Schiller plante 1795 im Fall seiner Herkules-Darstellung im Gedicht ‚Das Reich der Schatten‘ (NA 1, 247–251) eine ähnliche Perspektive des ‚Übergangs vom Menschen in den Gott‘ zu bezeichnen, schreckte dann aber vor dieser Aufgabe zurück; vgl. den Brief an Humboldt vom 29./30. November 1795 (NA 28, 119).

⁶⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, Werke [Anm. 40], Bd. 2, 494 f. – Zum Opferbegriff in Hegels Frühschriften Michael Schulte [Anm. 40], 46–49. – Nicht präzise genug im Vergleich zwischen Hegel und Hölderlin Sibylle Peters und Martin J. Schäfer [Anm. 38], 296 ff.

Asche in die Herrlichkeit erhebt.“⁷⁰ Die ‚Phänomenologie des Geistes‘ fächert die Definition der Naturrechtsstudie auf, indem sie den Opferbegriff selbst in seiner Ambivalenz beschreibt (wobei das Skandalon der Hegel’schen Darstellung darin besteht, dass sie exakt diese Ambivalenz argumentativ vollstreckt, aber nicht expliziert). Kritisch heißt es zunächst, das Opfer erzeuge eine Freiheit, deren einzig möglichen Träger, das Individuum, es selbst vernichte. Geschaffen werde dergestalt nur ein schlechtes Allgemeines, das keine Verankerung im Boden autonomer Individualität, sondern nur eine leere Idealität aufweise.⁷¹ In indirektem Widerspruch dazu erklärt Hegel an einer späteren Stelle, das Opfer bilde ein „Zeichen“ der höheren Mächte, denen es im Akt der persönlichen „Verzichteistung“ oder im heiligen Ritual anheimfalle.⁷² Während die Kritik des Opfers gerade dessen Entindividualisierung betont, rückt hier die Balance von Subjekt und Objekt ins Blickfeld; wird die Entscheidung zum Verzicht vom Subjekt getroffen, so bedeutet der Akt der Opferung selbst die Umwandlung des zu Opfernden ins Objekt. Hegel stützt seine Rettung des Opferbegriffs an diesem Punkt ausdrücklich auf den antiken Kultus und seine religiösen Sinndimensionen, was den Bezug zu Hölderlin deutlich macht: „Die Aufopferung der göttlichen Substanz gehört, insofern sie *Tun* ist, der selbstbewußten Seite an; daß dieses wirkliche Tun möglich sei, muß das Wesen sich selbst schon *an sich* aufgeopfert haben.“⁷³ Laut Hegel wird im Opfer die „höhere“⁷⁴ Wirklichkeit des sich Opfernden und damit ein Göttliches jenseits des Lebens zur Anschauung gebracht, wie es auch Empedokles in der letzten Fassung der Tragödie im Disput mit Manes reflektiert. Dort heißt es über das Sterben als Selbststeigerung durch die Vereinigung mit den Himmlischen:

*Im Tode find ich den Lebendigen
Und heute noch begegn’ ich ihm, denn heute*

⁷⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ebd., 495.

⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Phänomenologie des Geistes [Anm. 40], Bd. 3, 290. Hegel schreibt: „Es fällt mit dieser Erfahrung das Mittel, durch *Aufopferung* der Individualität das Gute hervorzubringen, hinweg, denn die Individualität ist gerade die *Verwirklichung* des Ansichseienden [...]“.

⁷² Ebd., 523.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

*Bereitet er, der Herr der Zeit, zur Feier
Zum Zeichen ein Gewitter mir und sich.* (StA IV, 138, v. 464–467)

Das Selbstopfer des Empedokles ist kein invertiertes Opfer, wie es die – von der Dramentheorie des 18. Jahrhunderts konsequent abgelehnte – stoische Tradition kennt, sondern ein Mittel der Ich-Erhöhung, eine Apotheose des Selbst im Prozess der Entgrenzung.

Walter Benjamin hat den Konnex von Tragödie und Opfer ähnlich gefasst, ohne allerdings explizit auf Hegel zu verweisen, den er kaum kannte: „Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich.“⁷⁵ Benjamin bezeichnet damit den Opferritus als Lizenz, durch die Versöhnung der Götter in eine eschatologisch gedachte Geschichte einzutreten. Zugleich betrachtet er ihn, in Anlehnung an Überlegungen von Florens Christian Rang,⁷⁶ als eine aktive Tat, durch die sich die Freiheit des Menschen im Paradoxon seines Todes offenbart.⁷⁷ Opfer und Tragödie finden sich bei Hegel und Benjamin über ein Drittes, den Ritus, vereint. Dieser Ansatz spielt auch für Hölderlins ‘Empedokles’ eine Rolle, allerdings nicht im Sinne eines genuin theatralischen Konzepts, sondern vermittelt durch die lyrische Sprache, die den Ritus poetisch repräsentiert. Dass der Tod als Zielpunkt der Tragödie dem Logos entspringe und als „Mord aus Worten“ (StA V, 270) zu bezeichnen sei, wird Hölderlin später in den ‘Anmerkungen zur Antigonae’ hervorheben. Die Spur einer solchen Sprache des „[T]ödtlichfactische[n]“, die sein Sophokles-Kommentar zum Movens der tragischen Bewegung in den ‚unaufhaltsamen‘ Ge-

⁷⁵ Walter Benjamin. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1987, Bd. I, 285. – Zur fehlenden Hegel-Rezeption: Walter Benjamin. Briefe, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1978 (zuerst 1966), Bd. I, 166.

⁷⁶ Vgl. Florens Christian Rangs Anmerkungen zum Opfer in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften [Anm.75], Bd. I, 891.

⁷⁷ Ähnlich auch Walter Burkert [Anm. 58], 51: „Das Töten rechtfertigt und bestätigt das Leben, hebt die neue Ordnung ins Bewußtsein und setzt sie in Geltung.“

walten von „Dialog und Chören“ erklärt, ist nun am Beispiel des sich selbst opfernden Empedokles weiter zu verfolgen.⁷⁸

IV

Die Idee des Todes als Opfer wird in Hölderlins Fragment mit einer impliziten, auf metapoetischer Ebene angesiedelten Theaterästhetik verbunden, die, so die nachstehend entwickelte These, auch den Begriff des Rituals und seine spezifisch sprachliche Umsetzung berührt. Wenn man diese Dimension des antiken Opferkonzepts, die in der Hölderlin-Forschung zugunsten ihrer transzendentalphilosophischen Bedeutung gern vernachlässigt wird, genauer erfassen möchte, muss man die selbstreflexive Dramaturgie des Textes ins Auge fassen, wie sie vornehmlich in der ersten Fassung zutage tritt. Bereits in der zweiten Szene spricht Kritias den Begeisterungstaumel an, der das Volk unter dem Einfluss der von Empedokles betriebenen Selbstvergottung erfasst habe. Sämtliche Dämme des Anstands scheinen gebrochen, weil die Menschen ‚trunken‘ und entrückt sind. Die alten Rituale, welche die Anbetung der Götter genau regeln, hat der Begeisterungsturm aus dem Takt gebracht. Empedokles’ Wahn pulverisiert die religiöse und soziale Ordnung, die im Ritus festgeschrieben ist, und ersetzt sie durch einen permanenten Exzess:

*[...] die Gebräuche sind
Von unverständlichem Gebrause gleich
Den friedlichen Gestaden überschwemmt.* (StA IV, 10, v. 191–193)

Die Ausschweifung tritt, so scheint es Kritias, an den Platz des gegliederten Ritus, ein dionysischer Rausch verdrängt die heilige Nüchternheit:

⁷⁸ Als „tödtlichfactisches Wort“ bezeichnet Hölderlin den Logos der griechischen Tragödie, die den Menschen im Zustand der Fassung zeigt, während als „tödtendfactisches“ Moment der auf „Treffen“ und die Tat jenseits eines höheren Schicksals zielende Geist der ‚vaterländischen‘ (also neueren) Tragödie beschrieben wird (StA V, 270). – Vgl. hier David F. Krell: A Small Number of Houses in the Tragic Universe. A Second Look at Hölderlin’s ‘Anmerkungen on Sophocles’ [!] Against the Backdrop of Aristotle’s Poetics. In: „Es bleibt aber eine Spur / Doch eines Wortes“. Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins [Anm. 38], 345–378; 357f.

*Ein wildes Fest sind alle Tage worden,
Ein Fest für alle Feste und der Götter
Bescheidne Feiertage haben sich
In eins verloren, allverdunkelnd hüllt
Der Zauberer den Himmel und die Erd'
Ins Ungewitter, das er uns gemacht,
Und siehet zu und freut sich seines Geists
In seiner stillen Halle.* (StA IV, 10, v. 194–201)

Solche Ausschweifungen, die das alte Ritual zur Orgie verwandeln, beleidigen aus der Sicht von Priester und Archont die Würde der Götter. In Goethes 'Iphigenie auf Tauris' heißt es: „Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach / In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln.“⁷⁹ Was über Empedokles' Wirkung auf das Volk gesagt wird, schließt erneut den in Goethes Schwindelmetapher bezeichneten Aspekt der Hybris ein. Die Exzesse, zu denen der Weise Anlass gibt, entspringen dem Taumel einer Begeisterung, die keine Grenze zwischen Göttern und Menschen mehr kennt. Es ist charakteristisch für Hölderlins Text, dass er die dionysischen Feiern, die Empedokles auslöst, nicht szenisch repräsentiert, sondern nur im Medium der lyrischen Form schildert. Ähnlich wie im Fall der *hamartia* des Protagonisten, der daran gebundenen Tragödie der Hybris und des Opferkonzepts konzentriert sich Hölderlin auf eine Sichtweise, die zur Reflexion einer impliziten Theatralität außerhalb der Zone direkter Bühnendarstellung führt. Der antike Ritus wird beschrieben, nicht performativ vergegenwärtigt, so dass er als Element einer diegetischen Struktur erscheint, die das szenische Moment selbst nur im Durchgang durch die lyrische Form – also indirekt – sichtbar macht.⁸⁰

An dieser Technik hält die Tragödie konsequent fest, auch wenn sich die Bedeutung des Ritus ändert. Mit Empedokles' Einsicht in die eigene Vermessenheit, die zu Resignation, Entsagung und Todeswunsch führt, verbindet sich in den Schlusszenen ein neues Verständnis ritueller Handlungen. Kurz vor seinem Freitod bittet Empedokles Pausanias zu vorgerückter Abendstunde um eine letzte Mahlzeit („[...] daß ich des Halmes Frucht / Noch Einmal koste, und der Rebe Kraft, / Und dan-

⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris [Anm. 1], 169, v. 317f.

⁸⁰ Diese indirekte Qualität übersehen Sibylle Peters und Martin J. Schäfer [Anm. 38], 302 ff.

kesfroh mein Abschied sei [...]“, StA IV, 79, v. 1903–1905) – ein Motiv, das, wie andere Momente der Handlung auch, an die *communitas Christi* und die Eucharistie erinnern mag.⁸¹ Eingeschlossen in diese Bitte ist die Ankündigung eines weiteren Ritus:

*[...] und wir
Den Musen auch, den holden, die mich liebten,
Den Lobgesang noch singen [...]* (StA IV, 79, v. 1905–1907)

Erneut bewegt sich der Text auf der Stufe der Beschreibung, denn das Ritual wird nicht vollzogen, sondern nur angekündigt. Für die Grundstruktur der Tragödie entscheidend ist die Verlagerung von der Ausschweifung zur stillen Zeremonie, die Empedokles' Wandlung verdeutlicht. Die rituellen Handlungen des letzten Abendmahls und des Musenlobs zeichnen den letzten Schritt vor; sie lassen den Tod ahnen, in dem das Selbstopfer die Hybris als falsche Form der Selbststeigerung aufhebt und dialektisch korrigiert.

Der stille Vollzug des – christlich gefärbten – Ritus bildet das Gegenstück zum Exzess, den Empedokles zuvor im Volk ausgelöst hat. Er weist den Weg von der Vermessenheit über die Konfrontation mit einem widerständigen Weltgesetz zur Aufhebung der Subjekt-Objekt-Spannung, die durch die kontemplative Versenkung in die göttliche Natur ermöglicht wird. Die letzte Handlung, die Empedokles vor seinem Tod beschreibt, stützt sich auf einen von den Himmlischen inspirierten Enthusiasmus, der jedoch im Unterschied zu den Ausschweifungen der Selbstapotheose in den Dienst der Demut tritt:

*[...] und reichest du
Den Schreckensbecher, mir, den gährenden,
Natur! damit dein Sänger noch aus ihm
Die letzte der Begeisterungen trinke!* (StA IV, 81, v. 1934–1937)

Das Trink-Ritual gilt nicht der Ich-Steigerung im Sinne des anmaßenden Anspruchs, den Göttern gleich zu sein, sondern zielt auf die Idee des

⁸¹ Analog die Bezüge zwischen Pausanias und Johannes; Delia und Panthea wiederum erinnern in der letzten Szene, da sie um Empedokles trauern, an Maria und Maria Magdalena. Vgl. Ulrich Gaier [Anm. 29], 303.

Eingehens in den Kosmos. Es zeigt das Geschenk des Lebens in seinem Doppelsinn als Gabe, die man empfangen und weiterreichen kann. Hegel bemerkt darüber in der 'Phänomenologie': „Die Handlung des Kultus selbst beginnt daher mit der reinen *Hingabe* eines Besitzes, den der Eigentümer scheinbar für ihn ganz nutzlos vergießt oder in Rauch aufsteigen läßt.“⁸²

Hölderlins Verzicht auf die szenisch-bühnentechnische Umsetzung des Ritus in seiner doppelten Bedeutung als Exzess oder als Opfer ermöglicht eine Konzentration auf die rein poetisch-sprachliche Struktur der Tragödie. Hegel notiert zum Konnex von begeisterter Rede und rituellem Geschehen ganz im Sinne der 'Empedokles'-Konstruktion: „Dieser Begriff des Kultus ist an sich schon in dem Strome des hymnischen Gesanges enthalten und vorhanden.“⁸³ In Hölderlins Text fällt es der lyrischen Diktion zu, die Idee des Theaters und des Ritus zu entfalten. Damit wird Hölderlins gattungstheoretische Idee der Lehre vom 'Wechsel der Töne' (1798) verwirklicht, die bekanntlich auf eine Kombinierbarkeit literarischer Genres unter den wechselnden Regimes des Naiven, Heroischen und Idealischen zielt.⁸⁴ Indem die lyrische Form den Tod als Modus der Selbsterhöhung preist, gewinnt sie jene heroisch-idealische Qualität, die in einer strikt normativen Gattungspoetik allein der Tragödie zufällt (vgl. StA IV, 238 f.).⁸⁵ Wenn es, mit Gerhard Kurz zu sprechen, das Ziel der Hölderlin'schen Poetik ist, eine „Theorie symbolischer Vermittlung zwischen Einheit und sinnlicher Mannigfaltigkeit“ herzustellen, dann gelingt auf dieser Ebene die praktische Umsetzung einer Synthese, die der Idee dialektischer Annäherung entspricht.⁸⁶ Im Verbund von lyrischer Diktion und theatralischem Ritus bleiben beide

⁸² Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Phänomenologie des Geistes* [Anm. 40], 523.

⁸³ Ebd., 521.

⁸⁴ Grundlegend hier immer noch: Lawrence J. Ryan: *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960. – Ulrich Gaier: *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*, Tübingen 1962, 64 ff. – Zur neueren Forschung vgl. den Artikel von Holger Schmid in: *Hölderlin-Handbuch*, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 118–127. – Ferner Marion Hiller: „Harmonisch entgegengesetzt“. *Zur Darstellung und Darstellbarkeit bei Hölderlin*, Tübingen 2008, 221 ff.

⁸⁵ Vgl. Peter Szondi [Anm. 55], 154 ff.

⁸⁶ Gerhard Kurz [Anm. 31], 78.

Bereiche als ursprüngliche erhalten, gewinnen aber im je individuellen Werk (auf dessen spezifische Erfassung die Tonlehre zugeschnitten ist) ihre fragile Einheit. Indem die lyrische Struktur eine performative Funktion vorsieht, bringt sie das Ritual mit Hilfe hymnischer Beschwörung zu einer Präsenz, die im Raum einer imaginären Ordnung der Poesie liegt. Das Theater wird durch ein Sprachereignis aufgehoben, das gemäß der Lehre vom Wechsel der Töne Lyrisches und Tragisches wie Natives und Heroisches zusammenführt.⁸⁷ Diese Konvergenz bestätigt auch die These einer kurzen Notiz von 1798, in der Hölderlin formuliert, im „lyrischen“ liege „die Vollendung des tragischen“ (StA IV, 273).⁸⁸

Als ‚tragisches dramatisches Gedicht‘ (StA IV, 150) muss der ‚Empedokles‘ gemäß dem Prinzip des Wechsels der Töne von einer idealischen Grundgestimmtheit ausgehen, die jedoch im Prozess der Dissoziation aufgelöst wird, ehe sie nach der Überwindung ihrer ursprünglichen, auf Differenz beruhenden Identität anders und neu entsteht (vgl. StA IV, 152).⁸⁹ Zum Leitbegriff für die Erfassung dieses synthetisierenden Aktes wird bei Hölderlin die von Spinoza aufgebrachte und von Schelling zur selben Zeit in Weiterentwicklung der Fichte'schen Subjektphilosophie ästhetisch aufgeladene Kategorie der ‚intellektuellen Anschauung‘. Sie bezeichnet das Moment der Verbindung von Abstraktem und Sinnlichem, das in der „Innigkeit“ des Lebens ursprünglich gegeben, aber durch deren „Übermaße“ überspannt und aufgelöst worden war (StA IV, 152).⁹⁰ Die ‚intellektuelle Anschauung‘ bildet, wie schon das Fragment ‚Urtheil und Seyn‘ (1795) anmerkt (StA IV, 216 f.), ein Medium, das Vermittlung als Zusammenführung von sinnlicher Erfahrung und

⁸⁷ Hier vollzieht sich jener Mechanismus, den man in Anschluss an Christoph Menke die „Mitdarstellung“ der tragischen Form nennen kann; es handelt sich um eine diegetische Struktur, die ihre Mittel selbst reflektiert (Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M. 2005, 61).

⁸⁸ Vgl. Gerhard Kurz [Anm. 32], 16.

⁸⁹ Vgl. hierzu die minutiöse Analyse bei Marion Hiller [Anm. 84], 222 f.

⁹⁰ Baruch de Spinoza. *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt* (1677). Übersetzung, Anmerkungen und Register von Otto Baensch, Einleitung von Rudolf Schottlaender, Hamburg 1989, 89 f. (II. Teil, Lehrsatz 40). – Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (1795). *Ausgewählte Schriften* [Anm. 40], Bd. I, 39–134; bes. 71 f., 106 f. (§ 7, § 15).

geistiger Produktivität ermöglicht – eine Zuschreibung, die Argumente verarbeitet, mit denen Hölderlin im Brief an Hegel vom 25. Januar 1795 Fichtes Reflexionsbegriff kritisierte (vgl. StA VI, 155).⁹¹ Ihr Erprobungsraum ist im Fall des ‘Empedokles’ – übereinstimmend mit dem im Schreiben an Niethammer vom 24. Februar 1796 skizzierten Programm der ‚philosophischen Briefe‘ (StA VI, 203) – die lyrische Form, die dem tragischen Stoff seine eigentliche Dynamik verschafft und jene implizite Theatralität erzeugt, welche durch den Rhythmus des hymnischen Sprechens konstituiert wird. Hölderlins selbst wieder aporetischer Behauptung, dass „die Bedeutung der Tragödien [...] am leichtesten aus dem Paradoxon zu begreifen“ sei (StA IV, 274), findet hier ihre praktische Umsetzung in der poetischen Form.

Die Paradoxie der Tragödie besteht wesentlich darin, dass sie ihren eigenen Zeichencharakter ‚nichtig‘ werden lässt, sich also im Prozess der Darstellung zugunsten der Idee, die sie offenbart, selbst aufhebt. Darin gleicht sie dem Opfer, das sie beschreibt: „Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus.“ (StA IV, 274) Wenn der ‘Empedokles’ die Selbstopferung im Duktus der Hymne schildert, sie aber nicht direkt in Szene setzt, so gleicht das dem von Hölderlin reflektierten Abbau der Zeichen.⁹² Die Sprache der Tragödie kommt nur im Sinne eines Mediums zur Wirkung, das dort, wo die Idee erscheint, zurücktritt. Ihre Funktion korrespondiert der Rolle des Gottessohns, der geopfert werden muss, damit das Geschenk des ewigen Lebens sich erfüllen kann. Das ist die johanneische Botschaft des lyrischen Theaters, das Hölderlins ‘Empedokles’ verwirklicht. In ihr enthüllt sich zugleich eine gänzlich neue Form der Aneignung des antiken Opferkonzepts im Dienste der radikalen Subjektivierung.

Hölderlin hat die lose Koppelung von Lyrischem und Tragischem in ‘Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes’ (1798), seinem wichtigsten dichtungstheoretischen Aufsatz, mit Hilfe des Begriffs der ‚Darstellung‘ aus anderer Perspektive beschrieben. Im Konzept der poetischen Darstellung reformuliert die nachklassizistische Ästhetik

⁹¹ Bezogen auf Johann Gottlieb Fichte. Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre [Anm. 57], 51 ff.

⁹² Vgl. dazu Werner Hamacher: Parusie, Mauern. Mittelbarkeit und Zeitlichkeit, später Hölderlin. In: HJb 34, 2004–2005, 93–142; 126 f.

seit Klopstock, Lessing und Herder, wie wir durch die Studie von Inka Mülder-Bach wissen, das Mimesisprogramm der Antike.⁹³ Auch Hölderlin betreibt, so erkennt man an seinen Homburger Fragmenten, das Projekt einer Neubestimmung des Begriffs poetischer Produktivität jenseits des Bannkreises der Nachahmungsdoktrin. Darstellung meint bei ihm „Ausdruck“ und damit Vergegenwärtigung eines „sinnlichen Stoff[s]“ (StA IV, 244). Der Begriff des Ausdrucks, den Hölderlin hier benutzt, bezeichnet eine Qualität der Form, die nicht allein reproduzierend, sondern schöpferisch wirkt.⁹⁴ Konzeptgeschichtlich betrachtet, geht er auf Klopstocks metrische Schriften – an der Spitze der Aufsatz ‘Von der Sprache der Poesie’ (1758) – und deren Programm des emotional bewegten Rhythmus als Medium der Expression zurück.⁹⁵ Komplement der Darstellung ist bei Hölderlin das Verfahren der „idealischen Behandlung“, das den poetischen Geist hervorbringt (StA IV, 244). Beide Seiten lassen sich nicht als feste, unverrückbare Pole verstehen, sondern bilden bewegliche Felder, zwischen denen sich das aufspannt, was Hölderlin die „Begründung und Bedeutung des Gedichts“ (StA IV, 245) nennt. Diese Zuordnung lässt sich auf das ‘Empedokles’-Fragment übertragen, wenn man bedenkt, dass hier in der Ebene der Darstellung eine Theatralität des Opferritus zur Anschauung kommt, die mit Hilfe der lyrischen Form ‚idealisches‘ ausgelegt wird. Das Zusammenspiel von Darstellung und Behandlung manifestiert sich in einem Dritten, der performativen Dimension der hymnischen Sprache.⁹⁶

Mit der Opferlogik, die Hölderlins Fragment im Medium der lyrischen Sprache vorführt, verbindet sich zuletzt der Aspekt der Zeit.⁹⁷ Der politische Gehalt des Trauerspiels, den Alexander Honold durch

⁹³ Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München 1998, 49 ff. (Herder), 121 ff. (Lessing), 149 ff. (Klopstock).

⁹⁴ Zur Funktion der Darstellung in Bezug auf den Hybris-Komplex im ‘Empedokles’ Theresia Birkenhauer [Anm. 42], 404.

⁹⁵ Inka Mülder-Bach [Anm. 93], 169 ff. – Vgl. Winfried Menninghaus: „Darstellung“. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Was heißt ‚Darstellen‘?, hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, 205–226.

⁹⁶ Zum Darstellungsbegriff als Modus einer ‚objektiven Produktion‘ Gerhard Kurz [Anm. 31], 101.

⁹⁷ Vgl. Alexander Honold [Anm. 47], 337 ff.

seine Rekonstruktion des kulturhistorischen Subtextes der Astronomie jenseits der alten Debatten neu lokalisiert hat, ist mit Hölderlins ästhetischen Optionen mittelbar verbunden.⁹⁸ Das Opfer des Empedokles schließt eine spezifische Erfahrung der Zeit ein, indem sie den prägnanten Moment und zugleich die gewaltige Dynamik der Auslöschung, Zerstörung und Steigerung, Plötzlichkeit und Dauer vereint.

*Und wenn du, wie du sagst, des Donnerers
Vertrauter bist, und Eines Sinns mit ihm
Dein Geist mit ihm, der Pfade kundig, wandelt,
So komm mit mir, wenn icht, zu einsam sich,
Das Herz der Erde klagt, und eingedenk
Der alten Einigkeit die dunkle Mutter
Zum Aether aus die Feuerarme breitet
Und icht der Herrscher kömt in seinem Stral,
Dann folgen wir, zum Zeichen, daß wir ihm
Verwandte sind, hinab in heil'ge Flammen.* (StA IV, 138 f., v. 471–480)

Im Selbstopfer vollziehen sich „Entgegensetzung und Vereinigung“⁹⁹ als paradoxe Einheit von Auslöschung und Erhöhung des Subjekts. Diese Einheit weist nicht zuletzt eine verdichtete Zeitlogik auf, die darin besteht, dass der Akt des Sprungs in den Vulkan ein Moment höchster Schönheit und größten Schreckens zugleich ist. Die ‚heiligen Flammen‘ des Ätna bezeichnen Göttlichkeit und Leben, Vergessen und Erinnerung, jeweils zusammengeführt in einem dichten Bild, das den niemals verstetigenden Augenblick, wie Honold zutreffend formuliert, zum eigentlichen ‚Helden‘ des Trauerspiels erhebt.¹⁰⁰

In seinem Essay ‚Über die Unverständlichkeit‘ schreibt Friedrich Schlegel 1800 im letzten Heft des ‚Athenäum‘:

Die neue Zeit kündigt sich an als eine schnellfüßige, sohlenbeflügelte; die Morgenröte hat Siebenmeilenstiefel angezogen. – Lange hat es gewetterleuchtet am Horizont der Poesie; in eine mächtige Wolke war alle Gewitterkraft des Himmels zusammengedrängt; jetzt donnerte sie mächtig, jetzt schien sie sich zu verziehen und blitzte nur aus der Ferne,

⁹⁸ Ebd., 310 ff. (über Napoleon und Empedokles).

⁹⁹ Gerhard Kurz [Anm. 31], 195.

¹⁰⁰ Alexander Honold [Anm. 47], 322.

um bald desto schrecklicher wiederzukehren: bald aber wird nicht mehr von einem einzelnen Gewitter die Rede sein, sondern es wird der ganze Himmel in einer Flamme brennen und dann werden euch alle eure kleinen Blitzableiter nicht mehr helfen.¹⁰¹

Als ästhetische „Theodizee der Geschichte“¹⁰² verdichtet Poesie die herrschende Spannung der Epoche in Blitz und Donner, den Chiffren einer vulkanartig-gärenden Natur. Die Explosion der Zeit wird in Schlegels Perspektive zum Symbol, das nicht mehr philosophisch-systematisch zu erfassen, sondern den Ordnungen der Begriffe unzugänglich ist.¹⁰³ Das formale Analogon der Revolution bildet auch bei Hölderlin die Sprache des Blitzes, der inneren Unruhe und der Eruption, mit deren Hilfe dynamische Dramaturgie und gesteigerter Moment in der lyrischen Form vereint werden.¹⁰⁴ Diese Sprache wandelt nicht zuletzt den Ritus um, indem sie ihn vom kultischen Theater auf die Ebene der Darstellung zurückführt, wo er wie im ‚Empedokles‘ metapoetisch reflektiert und hymnisch vollzogen wird. Das Opfer kann zum Medium der unendlichen Steigerung avancieren, weil der lyrische Duktus es im Sinne einer ästhetischen Lösung seiner inneren Spannung aufhebt. Darin besteht der tiefere Sinn der von Empedokles beschworenen Auslöschung in den Flammen des Ätna, die nichts anderes als die heilige, das Subjekt erhöhende Glut der Dichtkunst bezeichnen. Über den Umweg der Ich-Verklärung ist die antike Mythologie des Opfers in Hölderlins Projekt zu einem Element poetischer Selbstreflexion im doppelten Sinn geworden.¹⁰⁵

¹⁰¹ Friedrich Schlegel. Werke. Kritische Ausgabe, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner hrsg. von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien 1958 ff., Bd. II, 370 f.

¹⁰² Die treffende Formulierung bei Gerhard Kurz [Anm. 32], 16.

¹⁰³ Vgl. zur ästhetischen Zeitreflexion im Kontext der Französischen Revolution die Überlegungen in meiner Studie: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, 180 f.

¹⁰⁴ So Karl Heinz Bohrer: *Deutsche Romantik und französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses*. In ders.: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994, 8–31; 28.

¹⁰⁵ Dieser doppelte Sinn schließt die Reflexion des Selbst in der Poesie und die Reflexion der Poesie im Subjekt gleichermaßen ein.

Die Tragödie der Repräsentation – Theater und Politik in Hölderlins ‘Empedokles’-Projekt

Von

Anja Lemke

Hölderlins erster Entwurf des Trauerspiels ‘Der Tod des Empedokles’ setzt ein mit einer Diskussion um die Macht der Sichtbarkeit. Panthea zeigt ihrer griechischen Freundin Delia Empedokles’ Garten. Eine Reihe von Deiktika öffnet den Raum, der Empedokles Abwesenheit umso deutlicher markiert:

*Diß ist sein Garten! dort im geheimen
Dunkel, wo die Quelle springt, dort stand er
jüngst, als ich vorübergieng – du
hast ihn nie gesehn?¹*

Als Delia, die eben erst mit dem Vater nach Sicilien gekommen ist, gegen die Evidenz des Blicks die Kraft der Überlieferung setzt, indem sie einwendet, sie habe Empedokles zwar nur einmal kurz als Kind gesehen, immer jedoch sei seitdem „die Kraft des Nahmens ihr geblieben“², insistiert Panthea emphatisch: „Du must ihn jezt sehn, jezt!“³

Der kleine Eingangsdialog entfaltet das zentrale Darstellungsproblem des Trauerspiels: Es wird deutlich, wie sehr sich Empedokles’ Macht in Agrigent aus der unmittelbaren Präsenz und Anschauung speist, die ihrerseits nicht zur Anschauung kommt. Alles, was Delia bereits über Em-

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 68–87.

¹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchner Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992–1993; Bd. I, 769, v. 1–4.

² „Oh Panthea! / Bin ich doch erst seit gestern mit dem / Vater in Sicilien. Doch ehemals, da / ich noch ein Kind war, sah ich / ihn auf einem Kämpfer- / wagen bei den Spielen in Olympia. / Sie sprachen damals viel von ihm, und immer / ist sein Nahme mir geblieben.“ (MA I, 769, v. 5–12).

³ MA I, 769, v. 13.

pedokles gehört hat und was Panthea ihr zu erzählen vermag, ist nichts gegen die Wirkung seiner unmittelbaren Gegenwart. Aus der Fülle des Erscheinens schöpfen die Auftritte des Empedokles ihre Kraft, wenn er, erfüllt von der Vereinigung mit der göttlichen Natur sich fühlt „wie ein Gott“⁴ und dann hinaustritt:

*Heraus ins Volk, an Tagen, wo die Menge
Sich überbraust und eines Mächtigen
Der unentschlossene Tumult bedarf,
Da herrscht er dann, der herrliche Pilot* (MA I, 771, v. 85–88)

Den Zuschauern der Hölderlinschen Tragödie wird dieser so zentrale Auftritt allerdings niemals gegenwärtig. Er wird auf der Bühne lediglich nachträglich vermittelt, wenn wir Panthea, Delia, Kritias und Hermokrates darüber sprechen hören. Ebenso wie der Tod des Empedokles auf der Bühne selbst in keiner Fassung stattfindet, werden wir auch der eigentlichen Übertretung des Empedokles, seiner Verbindung mit der göttlichen Natur und seiner daraus resultierenden Faszination auf die agrigentinische Gesellschaft nicht unmittelbar ansichtig. Alle drei Dramenentwürfe spannen sich zwischen zwei tragischen Momenten auf, die nicht selbst zur Anschauung kommen. Empedokles’ Hybris hat zu Beginn des Dramas immer schon stattgefunden – sein Untergang steht in allen drei Fassungen noch aus. Weder die tragische Vereinigung noch der tragische Tod finden den Weg auf die Bühne.

Die folgenden Überlegungen kreisen um diese beiden Abwesenheiten, zeigt sich an ihnen doch die problematische Verbindung zwischen der Logik der Repräsentation und der Ordnung des Politischen, die es für eine moderne Tragödie, wie Hölderlin sie im Sinn hatte, dramentheoretisch zu lösen gilt. Dass der tragische Konflikt im ‘Tod des Empedokles’ nicht zur Darstellung kommt, ist kein kompositorischer Mangel, sondern Ausdruck von Hölderlins Bemühungen, für sein revolutionäres Drama eine adäquate neue Form zu finden. Die Abwesenheiten sind Ausdruck der Tatsache, dass der im ‘Empedokles’-Projekt thematisierte Umschlag von einer alten in eine neue Ordnung nicht mehr bruchlos im Darstellungsparadigma der alten Ordnung inszeniert werden kann. Das heißt am Ende des 18. Jahrhunderts konkret, dass die dramatische

⁴ MA I, 771, v. 82.

Darstellung abrücken muss vom Paradigma der Repräsentation, das im Ancien Régime nicht nur das Schauspiel, sondern auch die politische Bühne dominiert hat. Entsprechend kann Hölderlin die Macht nicht einfach durch die Darstellung des herausragenden Einzelnen auf der Bühne zur Erscheinung kommen lassen, sondern muss die Frage nach Repräsentation, Verkörperung und Zeichenhaftigkeit selbst zum Thema der Darstellung machen. Diese Thematisierung vollzieht sich in den drei Fassungen des 'Empedokles' auf mehreren Ebenen. Zum einen findet sich in der ersten und zweiten Fassung des Stücks eine Auseinandersetzung mit der Logik der Repräsentation als Logik der alten Ordnung, indem wir als Zuschauer Zeuge ihrer Funktionsweise werden (I), zum anderen testet der 'Tod des Empedokles' das Konzept des Festes als zeitgenössische Alternative zum Theater der Repräsentation (II), ohne allerdings hierin ein konsistentes Modell für die eigene Tragödienkonzeption zu finden (III).

I „Fort – Da“. Repräsentation als Macht des Anwesend- und Abwesendmachens

Wie sich im Ancien Régime die Macht des Souveräns als Macht der Repräsentation in der Inszenierung entfaltet, haben unter anderem die Arbeiten Louis Marins zum Portrait Ludwigs XIV. entfaltet.⁵ Folgt man der Argumentation Marins, so zielt die Macht eben deshalb auf Repräsentation, weil diese selbst in der Lage ist, Macht zu produzieren, das heißt, sich selbst als Macht zu produzieren. Diese Produktion von Macht geschieht auf zweierlei Weise: Da ist zunächst die Macht, in der Substitution eines Abwesenden durch ein Anwesendes das Abwesende selbst als erneut präsent darzustellen. Neben diesem Präsenzeffekt durch Substitution erinnert Marin an die Fähigkeit der Repräsentation, denjenigen oder dasjenige, was durch sie repräsentiert wird, zu autorisieren und zu legitimieren. Es handelt sich um die Dimension des ‚Zur-Schau-Stellens‘, des ‚Vor-Augen-Führens‘.⁶ Diese doppelte Fähigkeit der Repräsentation zur Stellvertretung und zur Legitimation macht sie für

⁵ Vgl. Louis Marin: *Das Portrait des Königs*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2005.

⁶ Ebd., 11.

die Macht so überaus attraktiv. Die für die Macht konstitutive Gewalt wird mit Hilfe der Repräsentation in Zeichen transformiert, die, so Marin, „damit die Gewalt geglaubt wird, bloß *gesehen* werden müssen.“⁷ An die Stelle von unmittelbarer Handlung und Wirkung treten Glauben und Evidenz. Die Repräsentation der Macht zielt auf eine Verschränkung von unmittelbarer Sichtbarkeit und dem Glauben an ein diese Sichtbarkeit übersteigendes potentiell Mehr, das die Macht jederzeit aktivieren kann.

Die Verschränkung von Sichtbarkeit und Glauben, die sich für Marin im Portrait des Königs verdichtet, verbindet die politische Repräsentation mit der religiösen. In beiden Fällen geht es um die Verschränkung von Realpräsenz und der Offenbarung ihrer phantasmatischen Macht im repräsentativen Zeichen. Marin illustriert dies, indem er uns auffordert, uns das Portrait Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud und eine Darstellung des toten Christus am Kreuz von Philippe de Champaigne „Rücken an Rücken“ als zwei Seiten eines Bildes vorzustellen.⁸

Für Marin zeigt sich in der Versuchsanordnung der beiden Bilder wie sich das Politische und das Religiöse in einer chiasmatischen Repräsentationsfigur überkreuzen. Auf der einen Seite der sterbliche Körper des Königs, der durch das Bild nicht nur repräsentiert wird, sondern durch die repräsentative Qualität des Bildes ein Mehr an symbolischer Macht zugesprochen bekommt, auf der anderen Seite das unsichtbare Göttliche, das sich im sterblichen Leib Christi verkörpert. Beide verweisen aufeinander, der König von Gottes Gnaden und der König, dessen Reich nicht von dieser Welt ist.

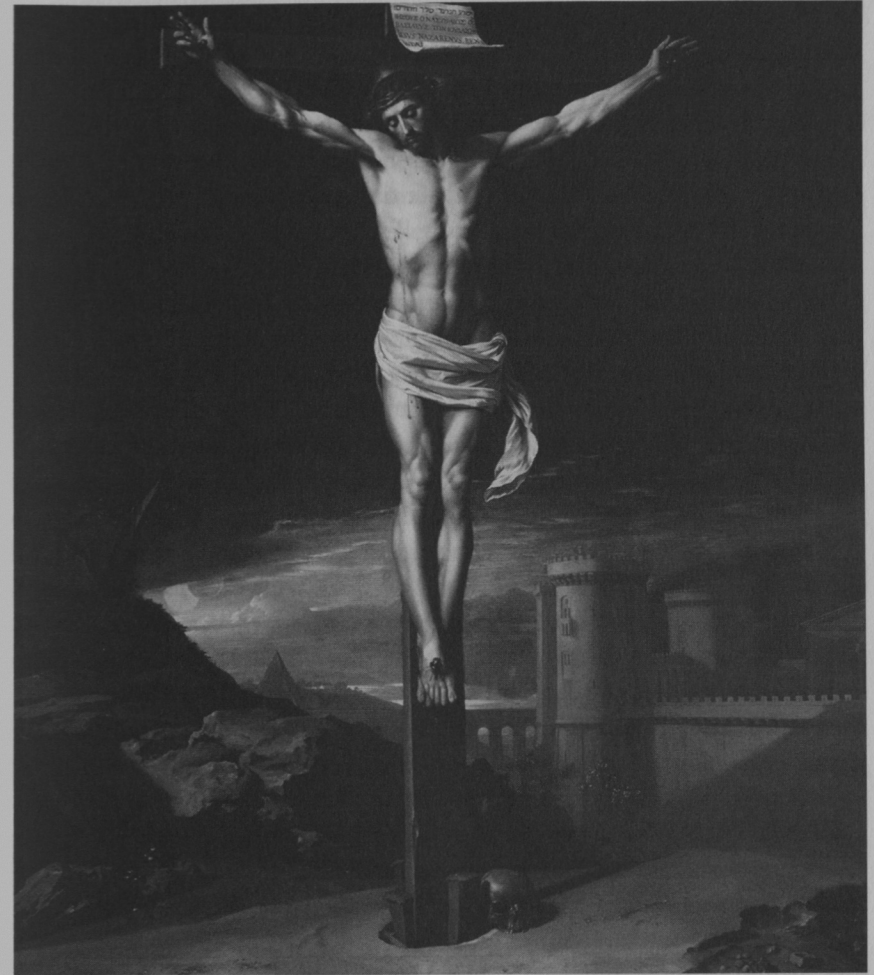
Man findet in dieser Engführung von weltlicher und geistiger Macht durch die doppelte Repräsentation Hölderlins theatrale Bemühungen wieder, die politische und religiöse Dimension in der Figur des Empedokles zu verschränken. Und es ist eben diese Verschränkung in der Doppelstruktur des Repräsentativen, die der Priester Hermokrates und

⁷ Ebd., 13.

⁸ Vgl. Louis Marin: *Pascal et Port-Royal*, éd. par Alain Cantillon, Paris 1997, 214. Marin fordert in seinem Text dazu auf, sich die beiden Bilder „côte à côte“ vorzustellen. Abgebildet sind sie im instruktiven Beitrag von Vera Beyer: *Geheimnisse des Glaubens an Bilder*. In: *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, hrsg. von Vera Beyer, Jutta Voorhoeve und Anselm Haverkamp, München 2006, 49–68; 50f.



Hyacinthe Rigaud: Louis XIV (1701), Öl auf Leinwand,
277 x 194 cm, Paris, Louvre



Philippe de Champaigne: Le Christ mort sur la croix (1655), Öl auf Leinwand,
228 x 192 cm, Musée de Grenoble

der Staatsmann Kritias im zweiten Auftritt des ersten Aktes der ersten Fassung ausagieren.⁹ Man könnte argumentieren, dass mit Empedokles' Verschwinden vor Beginn des ersten Aktes das Problem der religiösen Verführung und damit die Gefahr des Volksaufstandes, die Hermokrates und Kritias durch Empedokles heraufbeschworen sehen, schon gebannt ist. Und eben dies scheint Kritias auch anzunehmen, wenn er im Gespräch mit Hermokrates hofft, Empedokles' Abwesenheit möge sich als ein dauerhaftes Verschwinden herausstellen: „wär er hinweg gegangen – / In Wälder oder Wüsten, übers Meer / Hinüber oder in die Erd hinab – wohin / Ihn treiben mag der unbeschränkte Sinn.“¹⁰ Doch gerade das bloße Verschwinden vermag die Macht der Repräsentation nicht zu brechen. Daran erinnert Hermokrates, wenn er Kritias heftig widerspricht: „Mit nichten! denn sie müßten noch ihn sehn, / Damit der wilde Wahn von ihnen weicht!“¹¹ Als Priester weiß Hermokrates besser als jeder andere um die Macht der Repräsentation als eines Chiasmus von Anwesenheit und Abwesenheit. Die Wirkung, die Empedokles durch seine unmittelbaren Auftritte vor dem Volk entfaltet hat, kann durch seine Abwesenheit allein nicht gebrochen werden, vielmehr eröffnet die Abwesenheit die Möglichkeit, den leeren Raum durch den Mythos der Allmacht zu füllen und auf diese Weise die dauerhafte Präsenz des Abwesenden durch die götzenhafte Erhöhung und Idealisierung zu garantieren.

Indem Hermokrates auf Empedokles' Rückkehr beharrt, um ihn anschließend öffentlich verbannen zu können, erweist er sich als Meister der politischen Inszenierung. Aus religiöser Sicht wäre Empedokles' Verbannung gar nicht mehr notwendig, denn die Götter haben ihre Macht am Beginn des Dramas ja bereits von ihm genommen und somit ihre Strafe an ihm vollzogen. „Die Verfluchung und Verbannung“, so Rüdiger Campe, „die der Priester plant, ist nicht nur auf Empedokles bezogen überflüssig, denn Empedokles weiß sich ja schon von den Göt-

⁹ Vgl. zum Verhältnis von religiöser und politischer Macht im Kampf um die Souveränität des Abwesend- und Anwesendmachens Rüdiger Campe: *Erscheinen und Verschwinden. Metaphysik der Bühne in Hölderlins 'Empedokles'*. In: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, hrsg. von Bettine Menke und Christoph Menke, Berlin 2007, 53–71.

¹⁰ MA I, 774, v. 171–174.

¹¹ MA I, 774, v. 175 f.

tern verlassen. Aber auch der Priester weiß, dass die Götter Empedokles verlassen haben und dass Empedokles weiß, dass es unabänderlich ist. Aber gerade im Sichverbergen, das Empedokles aus diesem Wissen folgert, liegt für Hermokrates die Gefahr.¹² Worum es Hermokrates geht, ist, diese göttliche Strafe noch einmal als politischen Akt zu wiederholen. Auch er will die Abwesenheit des Empedokles ja keinesfalls rückgängig machen, sondern sie lediglich in der Geste der Verbannung noch einmal souverän selbst inszenieren. Es geht darum, dem Volk den gebrochenen Empedokles unmittelbar vor Augen zu führen, es geht aber auch darum, zu demonstrieren wer über die Macht des Anwesend- und Abwesendmachens verfügt und damit das Spiel der Repräsentation beherrscht.

Hermokrates' Bann ist ein souveräner politischer Akt, mit Foucault könnte man sagen, ein Akt der Souveränitätsmacht, die „sterben machen und leben lassen kann“¹³. Was in dieser Vertreibung stattfindet, ist eine Art doppelter Vernichtung beider Seiten des Bildes des Königs: der Körper des Königs wird real verbannt, und gleichzeitig soll das Phantasma seiner repräsentativen Macht zerschlagen werden, indem das Bild, das sich das Volk von ihm gemacht hat, vernichtet wird.¹⁴ Der Bann über Empedokles ist weniger eine Verbannung im Sinne der realen Entmachtung als ein Akt der Evidenz, wenn auch *ex negativo*: Die souveräne Macht zeigt, dass sie verschwinden machen kann, sie bannt die Bedrohung der Abwesenheit dadurch, dass sie den Akt des Abwesendmachens selbst wieder zur Schau stellt. Spiegelbildlich versucht das Volk in Anwendung derselben Logik im zweiten Akt Empedokles wieder als Herrscher einzusetzen und Hermokrates zu verbannen.

Erst Empedokles durchbricht das Spiel dieser wechselseitigen Verbannung, indem er die ihm angebotene Königswürde mit Hinweis auf den Wandel der Zeit ablehnt: „Diß ist die Zeit der Könige nicht mehr.“¹⁵

¹² Campe [Anm. 9], 53–71; 63.

¹³ Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Aus dem Französischen von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 1999, 283.

¹⁴ In Pantheas Klage am Ende der ersten Fassung, die nicht nur metaphorisch zu verstehen ist, spricht sich diese Vernichtung aus: „ach! grausam haben sie's / Zerschlagen, auf die Straße mirs geworfen / Mein Heldenbild, ich hätt es nie gedacht.“ (MA I, 801, v. 915–917).

¹⁵ MA I, 818, v. 1325.

Mit dem Wechsel der Zeit werden auch die Insignien der souveränen Repräsentationsmacht, auf denen das Volk beharrt, wertlos. Während die Agrigentiner sichtbare Zeichen der Verehrung errichten wollen – im Frankfurter Plan war noch von einer Statue die Rede, die die Agrigentiner dem Empedokles errichten lassen¹⁶, die erste Fassung nennt Kränze, Lobreden und eine erzene Säule als Attribute der Verehrung¹⁷ –, setzt Empedokles gegen eine solche sichtbare Wiedereinsetzung die Macht des Andenkens: „Wir sind versöhnt, ihr Guten! – laßt mich nur, / Viel besser ists, ihr seht das Angesicht / Das ihr geschmäht nicht mehr, so denkt ihr lieber / Des Manns, den ihr geliebt“¹⁸. Institutionalisiert werden soll dieses Andenken im Fest:

*Wenn dann die glücklichern Saturnustage
Die neuen männlichern gekommen sind,
Dann denkt vergangner Zeit, dann leb erwärmt
Am Genius der Väter Sage wieder!
Zum Feste steige, wie vom Frühlingslicht
Emporgesungen, die vergessene
Heroenwelt vom Schattenreich herauf,
Und mit der goldnen Trauerwolke lagre
Erinnrung sich, ihr Freudigen! um euch –*

(MA I, 824, v. 1508–1516)

Diese Festkonzeption rückt in der dritten Fassung ins Zentrum des theatralen Entwurfs, der vorsieht, dass Manes nach dem Tod des Empedokles „am Saturnusfeste“ den Agrigentinern „verkünde[t], was der letzte Wille des Empedokles war.“¹⁹

¹⁶ Vgl. Frankfurter Plan, Zweiter Auftritt, Dritter Akt: „Empedokles wird auf dem Aetna von seinem Weib und seinen Kindern besucht. Ihren zärtlichen Bitten setzt das Weib die Nachricht hinzu, daß an dem selben Tage die Agrigentinier ihm eine Statue errichten.“ (MA I, 765, v. 19–22).

¹⁷ Vgl. Erster Entwurf, Zweiter Akt, Viertes Auftritt: „und willst du schon die Macht / Die dir gebührte, nicht, so haben wir / Der Ehrengaben manche noch für dich, / Für Kränze grünes Laub und schöne Nahmen, / Und für die Säule nimmeralternd Erz.“ (MA I, 819, v. 1346–1350).

¹⁸ MA I, 819, v. 1362–1365.

¹⁹ MA I, 903.

II Das Fest der Unmittelbarkeit

Die Instanz des Festes wird im 18. Jahrhundert zu einem Gegenmodell der theatralen Repräsentation auf der Guckkastenbühne. Als offener Raum unter freiem Himmel mit Einbeziehung der Zuschauer fungiert das Fest vor allen Dingen bei Rousseau in ästhetischer aber auch in politischer Hinsicht als Ideal der Herstellung und Inszenierung von Gemeinschaft. Und die immer wieder hervorgehobene Nähe des ‘Empedokles’-Projektes zu Rousseaus Gesellschaftsentwürfen, die eine Reihe von Interpretationen als den eigentlichen utopischen Subtext der Tragödie ausgemacht haben, legt die Frage nahe, ob das Fest, dem ja vor allem in der Konzeption der dritten Fassung eine zentrale Rolle zukommt, im Anschluss an Rousseaus Überlegungen als möglicher Entwurf eines „anderen Theaters“ gelesen werden kann.²⁰

Bei Rousseau bildet der Gedanke der Unmittelbarkeit das Kernelement eines solchen ‚neuen Theaters‘ nach Maßgabe des Festes, also das exakte Gegenmodell zur Repräsentation. Sowohl ästhetisch als auch politisch wird die Forderung nach Unmittelbarkeit zum Dreh- und Angelpunkt von Rousseaus Konzeption. Für das Theater zeigt sich dies im Brief an d’Alembert über das Schauspiel²¹, der die klassische Bühne als abschreckendes Beispiel für eine mittelbare Gemeinschaft charakterisiert. Das herkömmliche Theater hat für Rousseau mitnichten, wie d’Alembert in seinem Enzyklopädie-Artikel über Genf behauptet, einen geselligen Nutzen für das Gemeinwesen. Es sucht höchstens künstlich

²⁰ Vgl. zur Beziehung zwischen Rousseau und Hölderlin Jürgen Link: Hölderlin – Rousseau. Inventive Rückkehr, Opladen/Wiesbaden 1999 und speziell zum ‘Tod des Empedokles’: Jürgen Link: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983, 87–125. Zum Element des Festes im ‘Tod des Empedokles’ vgl. Christoph Prignitz: Hölderlins ‘Empedokles’. Die Vision einer erneuerten Gesellschaft und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe, Hamburg 1985; Alexander Honold: Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005; Patrick Primavesi: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800, Frankfurt a.M./New York 2008.

²¹ Rousseaus ‘Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles’ wurde 1758 veröffentlicht und noch im selben Jahr ins Deutsche übertragen. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: Brief an Herrn d’Alembert über seinen Artikel ‘Genf’ im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten (1758). In ders.: Schriften, hrsg. von Henning Ritter, München/Wien 1978, Bd. 1, 333–474.

die Lücke zu füllen, die entsteht, wo die natürlichen Bande der Familie und des Gemeinwesens bereits im Niedergang begriffen sind. „Man glaubt, sich zum Schauspiel zu versammeln, dort aber trennt sich jeder von jedem“²². Das Theater als Ort der Repräsentation suggeriert Geselligkeit, ist in Wahrheit aber ein Ort völliger Entfremdung. Die Schauspieler verschwinden hinter der Maske ihrer Rollen, der Zuschauer verliert sich in der Identifikation mit dem Stück. Man geht in den abgedunkelten Raum des Theaters, den Blick starr auf die Bühne gerichtet, und „vergißt seine Freunde, Nachbarn und Verwandten, um am Erdichteten Anteil zu nehmen, um das Unglück längst Verstorbener zu beweinen und auf Kosten der Lebenden zu lachen.“²³ An die Stelle der offenen Gemeinschaft tritt eine Veranstaltung, bei der „eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend, und wo den Augen nichts als Bretterwände, Eisenspitzen, Soldaten und quälende Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit geboten werden.“²⁴

Dagegen setzt Rousseau emphatisch das Fest. Seine Beschreibung des Festes am Schluss des Briefes, die an das Winzerfest aus ‘Julie oder die neue Héloïse’ erinnert, wird zu einer einzigen Feier der Unmittelbarkeit.²⁵ Das ideale Fest ist in jeder Hinsicht der Gegenentwurf zur klassischen Bühne: unter freiem Himmel, unter temporärer Aufhebung aller Standesunterschiede kommen die Menschen zusammen, um sich selbst zu feiern. Es gibt weder Schauspieler noch Zuschauer, denn hier kommt nichts mehr zur Aufführung. Das Repräsentationsverhältnis zwischen Darsteller und Dargestelltem wird getilgt. Jeder ist nur noch er selbst, an die Stelle der Vermittlung tritt völlige Transparenz. Rousseau fragt:

Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird in ihnen gezeigt werden? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanzte in der Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder

²² Ebd., 348.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., 462.

²⁵ Vgl. zu den Bezügen zwischen dem Brief an d’Alembert über das Schauspiel und dem Roman ‘Julie oder die neue Héloïse’: Jean Starobinski: Rousseau. Eine Welt von Widerständen, Frankfurt a.M. 1993.

noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß alle besser miteinander verbunden sind.²⁶

Es handelt sich um ein Schauspiel ohne Schauspieler, ohne Zuschauer, ohne Bühnenraum und vor allem ohne Handlung. Gezeigt wird „Nichts“. Jean Starobinski beschreibt diese Aufführung des Nichts als den Moment, wo „die Bewußtseine [...] einander rein gegenwärtig sein können, ohne daß etwas zwischen sie tritt. Wenn nichts gezeigt wird, dann wird es möglich, daß alle sich zeigen und daß alle zuschauen.“²⁷ Hier wird Kommunikation ohne jeden Inhalt vollzogen, denn dieser Inhalt ist einzig der gründende Akt der Kommunikation selbst. In seiner emphatischen Feier der Unmittelbarkeit ist das Fest die Verkörperung des Gesellschaftsvertrags. Starobinski sieht hier die *volonté générale* „im Sonntagsanzug“²⁸. Es ist die affektive Verkörperung einer Rechtskonstruktion, in der das Ineins von Zuschauer und Schauspieler die Identität von Souverän und Regierten abbilden. „[J]eder“, so Starobinski, „ist in den Blick der anderen ‚entäußert‘, und jeder wird sich selbst durch eine allgemeine ‚Anerkennung‘ wiedergegeben.“²⁹

Das klingt verlockend, und man darf annehmen, dass es Hölderlin auch verlockt hat. Hier wäre schließlich eine Verbindung von Schauspiel und Politik erreicht, die unter Ausschluss der Repräsentation dasjenige, was sie politisch zu vermitteln sucht, unmittelbar im Akt der künstlerischen Darstellung vollzieht. Im Fest ließe sich die politische Komponente mit der theatralen verbinden, werden doch dem Fest im 18. Jahrhundert genau die Qualitäten zugesprochen, die man auch der griechischen Tragödie zuspricht: eine Verschmelzung von Theater, Politik und Religion, durch die und in der sich die Polis selbst inszeniert. Neben diesem für Hölderlin so zentralen Bezug zur griechischen Antike, bietet das Fest auch den Anschluss an das revolutionäre Frankreich, das die Massenfeste in Feiern wie der *Fête de l’être suprême* (1794) als Gründungsfeiern der neuen politischen Ordnung zu institutionalisieren begann.³⁰ Es wird vermutet, dass Hölderlin für die Aufführung des

²⁶ Rousseau: Brief an d’Alembert [Anm. 21], 462 f.

²⁷ Starobinski [Anm. 25], 146.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 147.

³⁰ Vgl. zur Festpraxis der Französischen Revolution: Inge Baxmann: Die

‘Empedokles’ an eine Art natürliches Amphitheater gedacht hat. Ein Oval unter freiem Himmel, auf dem Krater und Bühne fast zur Deckung gekommen wären. Bertaux nimmt sogar an, dass das Stück zur Aufführung im Rahmen eines deutschen republikanischen Festspiels nach dem Vorbild des Fénelon-Dramas von Marie Joseph Chénier gedacht war.³¹

Unabhängig von der geplanten Aufführungspraxis dürfte feststehen, dass Hölderlin die Bedeutung des Festes als Anklang an die griechische Aufführungspraxis und dem ihr inhärenten religiös-politischen Potential gesehen und für den ‘Empedokles’ mit im Blick gehabt hat. Die für ihn so zentrale „Umkehr aller Vorstellungsarten“³², die er zunächst mit der französischen Revolution verband, konnte sich nicht allein politisch, sondern musste sich auch kulturell vollziehen, wobei das Fest als gemeinschaftsstiftende Feier eine zentrale Mittler-Stellung zwischen Kunst und Politik einnehmen konnte. Entsprechend sind die „Kult- und Festhandlungen“ im ‘Empedokles’-Projekt auf ihre Bezüge zum Festkult der französischen Republik hin gelesen worden. „Das Fest“, so Alexander Honold, „hat seine Daseinsberechtigung in der paradoxen Synthese von Einmaligkeit und Ritual, von Eingedenken und eigenem Handeln. Wenn Empedokles ein ‚Vermächtnis‘ hat [...], so liegt es in einer am religiösen Leben orientierten, kulturevolutionären Programmatik des Festes.“³³

Gerade vor dem Hintergrund des Festkultes der Französischen Revolution muss aber gefragt werden, ob das Fest überhaupt geeignet ist, als Gegenmodell zur Logik der Repräsentation zu fungieren. Denn was Rousseau als Ideal der Unmittelbarkeit entworfen hatte, ist in den großen Feiern des nachrevolutionären Frankreich schnell umgeschlagen in Heldenverehrung und Idolatrie, an die Stelle der Feier der eigenen Gemeinschaft ist quasireligiöser Personenkult getreten. Robespieres Rolle in der *Fête de l'être suprême* bietet hier reichlich Anschauungsmaterial und der Kult um Bonaparte macht die problematische Verbindung von

Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur, Weinheim/Basel 1989; zu den Bezügen zum ‘Tod des Empedokles’: Pierre Bertaux: Hölderlin und die Französische Revolution, Frankfurt a.M. 1969; Prignitz [Anm. 20], 70–79 und Honold [Anm. 20], 350–363.

³¹ Vgl. Honold [Anm. 20], 312 und Bertaux [Anm. 30], 110.

³² Vgl. ‘Anmerkungen zur Antigonä’, MA II, 375.

³³ Honold [Anm. 20], 358.

Fest und Idolatrie vollends deutlich. Auch das Fest schließt die kultische Überhöhung des einzelnen nicht aus und Hölderlins ambivalente Darstellung der Figur des Empedokles dürfte sich nicht zuletzt auch auf diese, sich im Verlauf der Revolution immer deutlicher abzeichnende Gefahr des erneuten Personenkultes bezogen haben.³⁴

Doch die Gefahr der kultischen Verehrung des Einzelnen, die Hölderlin durch Empedokles’ Sturz in den Ätna ja gerade verhindern will, ist nicht die einzige Schwierigkeit, die sich mit der Konzeption des gemeinschaftsstiftenden Festes als Gegenentwurf zum repräsentativen Theater verbindet. Vielmehr zeigt sich im Verlauf der drei Fassungen immer deutlicher, dass es für Hölderlin dieser Sturz in den Ätna selbst ist, der die Konzeption des Festes fragwürdig werden lässt. Wenn Empedokles’ Vermächtnis tatsächlich in der „kulturevolutionären Programmatik des Festes“ liegt, dann stellt sich die Frage, welche Rolle der Tod des Empedokles in einer solchen Programmatik spielt.

III Tod und Fest

Zunächst sieht es so aus, als hätte Hölderlin mit den Umstellungen in der dritten Fassung das Problem der Idolatrie zufriedenstellend gelöst, indem er die Handlung bereits auf dem Ätna einsetzen lässt, also den Tod des Empedokles vorzieht und die Rolle des Verkünders auf die Figur des Manes überträgt. Der Plan der dritten Fassung sieht vor, dass Manes den Agrigentiner die Botschaft des Empedokles im Rahmen des Festes zu einem Zeitpunkt überbringt, an dem Empedokles sich bereits in den Ätna gestürzt hat. Eine Verbindung oder gar eine Verwechslung von Kunde und Verkünder soll so ausgeschlossen werden. Im Mittelpunkt des Festes stünde nicht mehr die Figur des Empedokles und damit die Gefahr der Individualisierung der göttlichen Botschaft im Einzelnen, sondern allein dessen Wort. Das Fest wäre durch das Opfer des Empedokles nicht länger eine gottähnliche Heldenverehrung, wie sich dies in den Festakten der Französischen Revolution gezeigt hat, sondern

³⁴ Vgl. Honold [Anm. 20], 352f. Ulrich Gaier liest den ‘Tod des Empedokles’ als Warnung an Bonaparte vor Überhöhung und Absolutsetzung des großen Einzelnen im Rahmen einer revolutionären Entgrenzung. Vgl. Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1993, 287–320.

tatsächlich im Sinne Rousseaus eine gelungene Feier der Unmittelbarkeit, die durch keinerlei Repräsentanz mehr behindert würde. Wenn es keine Figur mehr gibt, in der das Göttliche sich darstellt, wenn also wie Rousseau es fordert, „nichts mehr zur Darstellung kommt“, kann die zu verkündende Botschaft auch nicht wieder positiviert werden. Die Gefahr, die sich in den Festen der Französischen Revolution gezeigt hat, und die sowohl Hölderlin in Bezug auf Empedokles als auch Hegel in Bezug auf Christus gesehen haben, dass die Botschaft der Befreiung überhört und stattdessen der Verkünder angebetet und idealisiert wird, scheint durch eine solche Festkonzeption umgangen.³⁵ Und es wäre zu fragen, ob Manes im Rahmen einer solchen Konzeption überhaupt noch „etwas“ verkünden würde, oder ob die Verkündung nicht bereits im Fest selbst bestünde.

Wo also liegt das Problem? Starobinski hat in seiner Analyse des Festes bei Rousseau hervorgehoben, dass „das *Nichts* (an Objekt)“, die völlige Abwesenheit von etwa Darzustellendem, „notwendig [sei], damit die subjektive *Totalität* erscheint.“³⁶ „Wenn nichts gezeigt wird, dann wird es möglich, dass alle sich zeigen und dass alle zuschauen.“³⁷ kommentiert er Rousseaus Vision eines Volksfestes unter freiem Himmel auf einem Platz, in dessen Mitte ein „mit Blumen bekränzter Baum“³⁸ aufgestellt ist. Aber Hölderlin lässt seine Feiernden nicht auf dem Marktplatz um den Maibaum tanzen, sondern, – so denn überhaupt getanzt wird – imaginär um den Krater, in den sich Empedokles zuvor gestürzt hat. Und hier liegt ein fundamentaler Unterschied. Denn was auf diese Weise erfahrbar wird, ist gerade nicht die von Rousseau angestrebte subjektive Totalität, sondern die Grenze des Subjektes durch den Einbruch des Todes. Der unmittelbaren Gemeinschaft der Lebenden steht der Tod als ihr Anderes gegenüber. Das Nichts, das bei Hölderlin im Mittelpunkt der Inszenierung des Festes steht, ist nicht das Nichts an Objekt, sondern der Tod des Subjekts.

³⁵ Vgl. zu den Bezügen zwischen Hölderlins ‘Tod des Empedokles’ und Hegels Überlegungen zum Christentum ausführlich Christoph Jamme: Ein ungelehrtes Buch. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1997–1800, Bonn 1983.

³⁶ Starobinski [Anm. 25], 146.

³⁷ Ebd.

³⁸ Rousseau: Brief an d’Alembert [Anm. 21], 462.

Dass der Einbruch des Todes die Konzeption der Gemeinschaft gefährdet, hat bereits Rousseau gesehen. Dies lässt sich im unvollendet gebliebenen ‘Morceau allégorique’³⁹ zeigen, das zwei Jahre vor dem Brief an d’Alembert über das Schauspiel entstanden ist, und in mancherlei Hinsicht mit der Problematik des Empedokles-Projektes korrespondiert. Rousseau entwirft darin am Schluss den Traum der Aufklärung, der uns in ein großes Gewölbe führt, in dessen Mitte eine verhüllte Statue steht, die vom Volk in blinder Verehrung angebetet wird. Der Weg der Befreiung zur Wahrheit vollzieht sich als schrittweise Entzauberung dieser Statue, die den Mittelpunkt einer in blinder Vergötterung verharrenden Gemeinschaft bildet. Drei allegorische Gestalten treten auf: zunächst eine Figur, die die Menschen wieder sehend macht, die Statue selbst aber unangetastet lässt, dann eine Figur, die der Statue den Schleier entreißt. Und schließlich eine Figur, durch die die Statue endgültig gestürzt und der mit ihr verbundene Götzendienst beendet wird. Eine Christusgestalt, die die Menschen zum Licht führt, indem sie als Gott-Mensch die Wahrheit unmittelbar verkörpert, statt für sie neue Symbole zu finden. Der Menschensohn, wie er im Stück genannt wird, ist die Wahrheit und als solche nimmt er am Schluss des Stücks die Stelle der verschleierte Statue ein, allerdings ohne dass das Volk noch einmal in Anbetung verfallen könnte. Christus ist nicht mehr die Menschwerdung des Gottes als Verkörperung des Übersinnlichen, sondern ein Beispiel für „ein Bewußtsein, das in sich selbst [...] die Quelle der Wahrheit findet.“⁴⁰ Als ein solches Beispiel bildet der allegorische Christus den neuen Mittelpunkt einer Gemeinschaft der Freien. Konsequenterweise bricht der Entwurf, ähnlich wie Hölderlins ‘Empedokles’, vor dem Tod Christi ab, die Kreuzigungsszene lässt sich nicht in die Verkündigungsszene der unmittelbaren Wahrheit integrieren. Wie der Tod keinen Raum im Fest hat, so hat auch das Symbol des Gekreuzigten keinen Raum in einer Religion, deren Botschaft „unmittelbar zu Herzen gehen“ soll.⁴¹

³⁹ Jean-Jacques Rousseau: Fiction ou morceau allégorique sur la révélation. In: Œuvres complètes, ed. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, vol. IV, Paris 1969, 1044–1054. Meine Ausführungen beziehen sich auf Starobinski [Anm. 25], 101–108.

⁴⁰ Starobinski [Anm. 25], 107.

⁴¹ Ebd., 106.

Doch Hölderlin setzt die Festszene nicht an die Stelle des Todes, sondern seine Tragödienkonzeption versucht, den Tod und das Fest zusammen zu denken. Hölderlin will und kann den Tod des Empedokles nicht aus seiner Konzeption ausschließen, gerade weil er, wie Rousseau, die erneute Verfestigung der Botschaft im Symbol fürchtet. Das Selbstopfer übernimmt bei ihm gerade die Funktion, die erneute Symbolisierung des Übersinnlichen in der Gestalt des Einzelnen wieder aufzulösen. Erst der „Tod des Einzelnen“⁴² garantiert die Verkündigung der Botschaft ohne Idolatrie. „[D]arum muß das Einigende untergehen, weil es zu sichtbar und sinnlich erschien“⁴³, heißt es im ‘Grund zum Empedokles’. Empedokles’ Tod soll als Selbstopfer eine Vermittlung der Botschaft jenseits der Repräsentation garantieren, er soll eine Botschaft ohne Verfestigung im symbolischen Körper vermitteln. Als solcher steht er in allen drei Fassungen im Zentrum des Trauerspiels. Allerdings hat sich der Tod im Verlauf der Arbeit verändert. Während er in den ersten beiden Fassungen noch in unterschiedlicher Weise einen sinnvollen Tod darstellt, begegnet er in der dritten Fassung als Grenze der Endlichkeit ohne jeden Sinn. Und als diese sinnlose Grenze kann er von Hölderlin nicht mehr im Rahmen eines Festes der Unmittelbarkeit dargestellt werden.

In der ersten und der zweiten Fassung finden sich drei, einander teilweise widersprechende Motivationen für den Selbstmord des Empedokles. Zum einen der spekulative Selbstmord, Empedokles’ Wunsch, durch den Tod erneut mit dem All-Einen zu verschmelzen, zum anderen das Motiv des Sühnetodes für die Hybris, eben diese Verschmelzung mit der Natur eigenmächtig im Leben vollzogen und den Agrigentinerinnen verkündet zu haben, und drittens das Motiv des Opfertodes für die Gemeinschaft. Die Unvereinbarkeit der drei Motive hat immer wieder für den Vorwurf gesorgt, Hölderlin sei es nicht gelungen, den Tod des Empedokles zu einem wirklich tragischen Tod werden zu lassen. Dennoch: So unterschiedlich und widerstreitend die drei Todesmotivationen sein mögen, sie haben eines gemeinsam: sie machen aus dem Tod des Empedokles einen sinnvollen Tod.

Die dritte Fassung konfrontiert uns dagegen mit einer Todeskonzeption, die an die Stelle eines Zuviel an Bedeutung ein Zuwenig an Bedeutung setzt. Dies deutet sich gleich zu Beginn der Fassung an, die

⁴² ‘Grund zum Empedokles’, MA I, 869.

⁴³ Ebd., 876.

auf dem Ätna einsetzt. Zwar finden sich auch im dritten Entwurf noch einmal alle Todesmotivationen aufgeführt, aber es findet ein Umschlag statt.⁴⁴ Schon im ersten Gespräch zwischen Empedokles und Pausanias beharrt Empedokles auf den Grenzen seiner Deutungsmacht. Er agiert nicht länger als Verkünder einer göttlichen Botschaft, die durch den Tod vor Individualisierung geschützt werden soll, sondern er verkündet diese Individualisierung selbst, indem sich seine Rede nur noch um seine eigene Endlichkeit und Einsamkeit dreht. Der letzte Akt seiner Herrschaft besteht darin, Pausanias wegzuschicken, um allein zu bleiben. „Es war mein lezt Gebot. / Pausanias! die Herrschaft ist am Ende.“⁴⁵

Pausanias’ verzweifelte Bitte: „Mein Vater! rathe mir!“⁴⁶, findet keinen Widerhall. An die Stelle der Vermittlung des Göttlichen tritt die Markierung des Menschlichen, tritt der Mensch in seiner Endlichkeit. Die Rolle des Verkünders geht von Empedokles auf seinen agonalen Gegenspieler Manes über. Ihm obliegt es, die Botschaft des Empedokles zu vermitteln. Doch diese Botschaft besteht jetzt nur noch in der einsamen Konfrontation mit dem Tod, die kein gemeinschaftsstiftendes Element mehr enthält.

Ja! herrlich wärs, wenn in die Grabesflamme

So Arm in Arm statt Eines Einsamen

Ein festlich Paar am Tagesende gieng’,

[...]

Doch besser ists, wir gehen unsern Pfad

Ein jeder, wie der Gott es ihm beschied, (MA I, 893, v. 248–255)

Die Absage an den gemeinsamen Tod betrifft nicht nur Pausanias, dem Empedokles hier nicht gestattet, sich mit ihm in den Ätna zu stürzen. Sie betrifft im übertragenden Sinne auch die Agrigentiner, für die aus diesem Tod keine Botschaft jenseits der Individualisierung des Todes mehr

⁴⁴ Auch Theresia Birkenhauer spricht von einem „Umschlag“, an dem Empedokles „nicht länger die absolute Einzigartigkeit seines Schicksals [behauptet]; er erkennt sich und den Freund als je Einzelne und Einsame, die eine je eigene »Bürde« haben.“ Es ist der Punkt der „Anerkennung der eigenen Sterblichkeit.“ Theresia Birkenhauer: *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins ‘Empedokles’*, Berlin 1996, 510 f.

⁴⁵ MA I, 894, v. 269 f.

⁴⁶ Ebd., v. 271.

abzuleiten ist. Der Sturz in den leeren Krater ist nicht mehr die Rückkehr zum All-Einen, die erneute Verschmelzung mit der unendlichen Flamme. Empedokles' Tod hat sich unter der Hand in einen wirklich modernen Tod verwandelt. In der ersten und zweiten Fassung ist Empedokles noch Mittler zwischen Himmel und Erde. Sein Flammentod zeugt von der augenblickhaften Verschmelzung mit dem All-Einen als Moment der Versöhnung. Gleichzeitig stellt dieser Tod politisch noch einen souveränen Akt der Repräsentationsmacht dar. Denn der Opfertod fungiert als eine Art politisches Testament. Hier regelt ein Herrscher den politischen Übergang, indem er über seinen Tod verfügt, seine Erben einsetzt und sein Vermächtnis verkündet. Der Tod ist kein Ende, sondern ein Übergangsmoment von einem Machtbereich in einen anderen. Was Empedokles dagegen in der dritten Fassung erfährt ist der Tod als Grenze.⁴⁷ Es ist nicht mehr der antikische Flammentod, der das Signum der Moderne darstellt, sondern, Hölderlins Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 erinnert uns daran, „das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten.“⁴⁸

Eine solche Todeserfahrung lässt sich weder im Rahmen der Repräsentation noch im Rahmen des Festes auf die Bühne bringen. Wollte man die Todeserfahrung integrieren, geriete das Fest zu einem Opferfest im Sinne Batailles. Ein solches Fest hätte zwar den Tod im Zentrum, dieser stünde aber im Zeichen der Verausgabung und des Überstiegs des Individuellen, also weiterhin im Zeichen der Flamme und der Verschmelzung. Oder der Tod würde, wie im Festkonzept bei Rousseau gänzlich ausgeklammert zugunsten der völligen Immanenz. Ein solches Fest der Selbstaffektion aller in einer lebendigen Gemeinschaft ohne Tod widerspräche aber in fundamentaler Weise den geschichtsphilo-

⁴⁷ Vgl. zum Tod als Grenze und der Figur der Individualisierung auch Karin Dahlke: *Der „Tod des Einzelnen“ im Zeichen der Zäsur. Zu Hölderlins 'Empedokles'*. In: Hölderlin. Lesarten seines Lebens, Dichtens und Denkens, hrsg. von Uwe Beyer, Würzburg 1997, 51–74.

⁴⁸ MA II, 913. Birkenhauer hat darauf hingewiesen, dass Hölderlin die Flammenmetaphorik im dritten Entwurf durch „das Bild des fortdauernden Schmelzens des Schnees am immer schneebedeckten Gipfel des Ätna“ als Metapher für „die Bewegung der Zeit selbst“ ersetzt.“ Birkenhauer [Anm. 44], 512. Vgl. MA I, 894, v. 275–284.

sophischen und poetologischen Einsichten in die Besonderheiten des modernen tragischen Todes, die Hölderlin nicht zuletzt durch die Arbeit am 'Empedokles'-Projekt gewinnt und die er in den Übersetzungen der Sophokles-Tragödien ausarbeiten wird. Wenn die Botschaft des Empedokles in dieser modernen Erfahrung des Todes besteht, dann wird verständlich, warum der Tod des Empedokles auch in der dritten Fassung nicht zur Darstellung kommen konnte. Hölderlin konnte den Tod nicht zugunsten eines Festes der Unmittelbarkeit ausschließen, er konnte ihn aber auch nicht in das Fest integrieren, ohne ihn wieder zum Zeichen, d.h. zu einem sinnvollen Tod zu machen, auf den sich das Gedenken und die Bewunderung positiv ausrichten können. Was die Konzeption fordert, ist das Paradox eines ‚sinnlosen Opfers‘, eines tragischen Todes, der nichts mehr bedeutet.

Hölderlins Tragödienkonzept steht damit quer zur Logik der Repräsentation, es steht aber auch quer zur Logik des Festes. Was sich hier abzeichnet ist ein dritter Weg, der auf der Bühne das Verschwinden der Bühne im Sinne eines Repräsentativraumes zeigt, ohne jedoch an seiner Stelle die – in Hölderlins Augen trügerische – neue Präsenz eines Festes „unter freiem Himmel“⁴⁹ zu setzen. Hölderlins drei Entwürfe stellen aus dieser Perspektive weniger ein Scheitern der eigenen dramaturgischen Konzeption dar, als vielmehr das Austesten und Verabschieden vorhandener theatraler Modelle. Das 'Empedokles'-Projekt führt die Grenzen der repräsentativen Logik ebenso vor wie die Schwierigkeiten ihrer vermeintlichen Überwindung in einer Feier der Unmittelbarkeit. Ohne der Diskussion um die Gründe für den Abbruch eine weitere Variante hinzufügen zu wollen, scheint es doch in sich konsistent, dass ein solches Projekt sich nicht mehr zu einem geschlossenen Stück abzurunden vermag, sondern nur noch die ‚Tragödie der Repräsentation‘ selbst zur Aufführung bringen kann.

⁴⁹ Rousseau: Brief an d'Alembert [Anm. 21], 462.

Hölderlins Sophokles-Übersetzungen zwischen Theater und Film

Von

Patrick Primavesi

Die Komplexität der Überlieferung poetischer Werke wird an Hölderlins Übersetzungen der Sophokleischen Tragödien ‘Oedipus Tyrannos’ und ‘Antigone’ auf besondere Weise deutlich, nicht nur durch ihre eigene Transformation der griechischen Texte, sondern auch durch ihre spätere Bearbeitung für Theater und Film. Wenn es schon für die literarische Übersetzung zwischen Nationalsprachen keine absoluten Normen gibt, gilt dies umso mehr noch für künstlerische und technische Bearbeitungen. Jenseits vermeintlich objektiver, oft aber nur in Geschmacks(vor)urteilen begründeter Formeln wie ‚Werktreue‘ und ‚Angemessenheit‘ sollte es eher darum gehen, Übersetzungen, Inszenierungen und Filme aus ihrer je eigenen Logik heraus zu diskutieren. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sowohl in Hölderlins Übersetzungen als auch in den darauf bezogenen ‘Anmerkungen’ das Eingreifen in den Prozess der Überlieferung als solches bereits reflektiert ist, insbesondere ein notwendiger Abstand zum Original der Tragödien des Sophokles. Im Folgenden wird die singuläre Bedeutung dieser Übersetzungsarbeit zunächst im Kontext der ‘Anmerkungen’ sowie im Rekurs auf Walter Benjamins Theorien der Übersetzung und des barocken Trauerspiels erörtert. Ein zweiter Abschnitt behandelt die Inszenierung antiker Tragödien und spezieller das Verhältnis von Theater und Film in der Rezeption von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen. Schließlich werden zwei exemplarische Theater- und Film-Produktionen näher betrachtet, an denen grundsätzlich verschiedene Weisen der Adaptation, Bearbeitung und Transformation deutlich werden – eine Fernseh-Aufzeichnung von Rudolf Noeltes ‘Ödipus’-Inszenierung (1963) und der ‘Antigone’-Film von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, nach Bertolt Brechts Bearbeitung der Hölderlin’schen Übersetzung (1991).

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 88–109.

I. Hölderlins Sophokles-Übersetzungen – Fortleben und Performanz

Hölderlins 1804 erschienene Übersetzungen ‘Ödipus der Tyrann’ und ‘Antigonä’ sind bis heute umstritten, zumal im Kontext philologischer Einsichten, wonach schon die von ihm wohl hauptsächlich verwendete Textvorlage von 1555 fehlerhaft ist, er aber auch seinerseits viele Stellen grammatisch falsch aufgefasst und umgedeutet hat. Die Eigenheiten seiner Deutung werden immer noch gegensätzlich interpretiert, sei es als Flüchtigkeits- oder Druckfehler, als willkürliche Auslegungen, als Vorzeichen von Geisteskrankheit oder als geniale Intuitionen zu einer bei Sophokles schon verdeckten Schicht der griechischen Kultur.¹ Dass mit diesen Übersetzungen aber zugleich die *Aufgabe* der Übersetzung von Tragödien reformuliert wurde, erkannte 1913 der Hölderlin-Forscher und -Herausgeber Norbert von Hellingrath, der als Qualität der Übertragungen ihre Sensibilität für „den Körper, das Gestalt werden, das ausgestaltet sein“ betont hat. Sophokles’ Tragödien seien von einer besonderen Dunkelheit und Härte, „[...] deretwegen eine treue Übersetzung schwer zugänglich sein muss und weit abliegend von der gewohnten Weichheit und Verständigkeit deutscher Dichtungen“.²

Mit ähnlichen Formulierungen sah Walter Benjamin in seinem Essay ‘Die Aufgabe des Übersetzers’ (1921/23) Hölderlins Übersetzungen als ideales, urbildliches Extrem. In keinem Fall solle Übersetzung darauf beschränkt bleiben, den Sinn eines Originals wiederzugeben, weil schon dieses nicht der bloßen Sinnvermittlung dient. Das Einzigartige und *Monströse* von Hölderlins Übersetzungen liege in ihrer Wörtlichkeit hinsichtlich der syntaktischen Fügung, also auch des Rhythmus im grie-

¹ Zur Rezeptionsgeschichte siehe u.a. Horst Turk, Klaus Nickau, Fred Lönker: Hölderlins Sophoklesübersetzung. In: HJb 26, 1988–1989, 248–303. – Hellmut Flashar: Hölderlins Sophoklesübersetzungen auf der Bühne. In: Jenseits des Idealismus, hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, Bonn 1988, 291–317 (s. dort auch die Beiträge von Lawrence Ryan und Bernhard Böschstein). – Jochen Schmidt: Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung. In: HJb 29, 1994–1995, 64–82. – Bernhard Böschstein: Hölderlins ‘Oedipus’ – Hölderlins ‘Antigonä’. In: Hölderlin und die Moderne, hrsg. von Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka und Jürgen Wertheimer, Tübingen 1995, 224–239.

² Norbert von Hellingrath: Vorrede. In: Hölderlin. Sämtliche Werke (HKA), Berlin 1913–1923, Bd. 5, XIff.

chischen Original, während der Sinn der Worte mitunter nur flüchtig berührt werde. Gerade durch ihre Annäherung an die fremde Rhythmik könne eine Übersetzung die Schranken der eigenen Sprache aufbrechen, das im Original angelegte Potential einer „reinen Sprache“ zur Geltung bringen. Darin sieht Benjamin aber zugleich die ungeheure Gefahr einer *Einschließung*: „daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen.“³ Eigenartiges Szenario eines Verstummens, das auch auf ein tragisches Geschehen, etwa die Einschließung Antigones oder die Selbstblendung und das spätere Verschwinden von Ödipus, und zugleich auf den geschichtlichen Kontext dieser Übersetzungsarbeit verweisen kann.

Hölderlins Sophokles-Übersetzungen sind nicht bloß eine freie Auslegung ihres Originals, sie arbeiten einen fremden, verdrängten Ursprung griechischer Kultur heraus, und zwar gerade in ihrer Gewaltbarkeit gegenüber der eigenen Sprache. In einem Brief an seinen Verleger Wilms formuliert Hölderlin 1803 die Hoffnung, in der Übersetzung das von der griechischen Dichtung verleugnete „Orientalische“ exponiert und ihren „Kunstfehler“ verbessert zu haben, entsprechend seiner früheren Differenzierung antiker und moderner Kultur, die das klassizistische Ideal einer *Nachahmung* der Antike in Frage stellt, weil die Voraussetzungen und Entwicklungsmöglichkeiten entgegengesetzt seien. So habe die abendländische Nüchternheit und „Klarheit der Darstellung“ schon bei den Griechen das ihnen ursprünglich eigene „heilige Pathos“ und „Feuer vom Himmel“ verdrängt, und umso gefährlicher sei es, „sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren“.⁴ Im Kontext der Sophokles-Übertragungen schreibt Hölderlin der Übersetzung die Aufgabe zu, die Tragödie ihrem *Ursprung* wieder anzunähern und zugleich in der Auseinandersetzung mit den „unentbehrlichen“ Griechen dasjenige, was der hesperischen, vaterländischen Dichtung fehlt sowie das ihr „Eigene“ bewusst zu machen, das auf

³ Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1980 ff., Bd. 4/1, hrsg. von Tillman Rexroth, 9–21; 21.

⁴ Briefe an Friedrich Wilms vom 28.9.1803 und an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4.12.1801. In: Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985; Bd. VI, 434 und 425 f.

den Horizont der *Moderne* vorausweist. Übersetzung wäre demnach notwendig nicht nur Verrat (*traduttore – traditore*), sondern auch Überschreitung, im Sinne einer performativen, nicht bloß einfühlsamen, vielmehr stets auch gewaltsamen, kreativen und nach keinem philologischen oder gar linguistischen Regelwerk zu steuernden Transformationsleistung. Darüber hinaus wirft die Tragödienübersetzung eine Vielzahl weiterer Fragen auf, welche die theatrale Form der Tragödie wie auch ihren geistes- und kulturgeschichtlichen Gehalt betreffen.

Hierauf hat Benjamin auch in seiner Abhandlung zum barocken Trauerspiel hingewiesen, dem sich Hölderlins Sophokles-Übersetzung weitgehend angenähert habe. Insgesamt sei das Fortleben tragischer Formen nicht klassizistisch als Bewahrung ‚griechischen Geistes‘ zu denken, eher als dessen produktive Entstellung. Dieser Zusammenhang zwischen Benjamins Theorie des Trauerspiels und seiner Auseinandersetzung mit Hölderlin ist in der Forschung wenig beachtet worden, er sei daher kurz skizziert: Die von der italienischen Renaissance ausgehende Verabsolutierung der aristotelischen Regelpoetik hat Benjamin zufolge bewirkt, dass das barocke Trauerspiel gerade als *Zerrbild* der antiken Tragödie zu einer eigenen Form fand. In phantasmatischer Selbstverkenning konnte den Dichtern des Barock die ‚Antike‘ zum Medium der eigenen Gegenwart werden. Davon ausgehend erwähnt Benjamin Hölderlins Sophokles-Übertragungen als Beispiele für ein Lesen der Tragödien *als* Trauerspiele:

Nur dank der klassizistischen Mißdeutung des Trauerspiels, wie das Barock als Selbstverkenning sie geübt hat, konnten die ›Regeln‹ der antiken Tragödie zu den amorphen, obligaten und emblematischen werden, mit denen die neue Form sich heranbildete. In solcher allegorischen Zerbröckelung und Zertrümmerung erschien das Bild der griechischen Tragödie als einzig mögliches, als natürliches Wahrzeichen ›tragischer‹ Dichtung überhaupt. Ihre Regeln werden bedeutungsschwere Hinweise aufs Trauerspiel, ihre Texte gelesen wie als Trauerspieltexte. Wieweit das möglich war und möglich blieb, davon geben die Hölderlinschen Sophoklesübersetzungen aus der von Hellingrath nicht umsonst ›barock‹ genannten Spätzeit des Dichters den rechten Begriff.⁵

⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften [Anm. 3], Bd. I/1, 364 f.

Tragödien „wie als Trauerspieltexte“ zu lesen wäre somit ein Potenzial auch von Hölderlins Übersetzungen, ermöglicht durch seine Einsicht, dass die griechische Dichtung eher als Gegensatz denn als nachzuaahmendes Vorbild der Moderne unentbehrlich sei. So bleibt die These weiterzudenken, dass Hölderlin durch seine Übersetzung zwischen den Sprachen, Epochen, Kulturen und Gattungen eine allegorische Zersetzung der Tragödie manifestiert hat, die der Weimarer Klassizismus zu verdrängen oder zu kompensieren bemüht war.⁶ Was Benjamin übersetzungstheoretisch mit dem Aufbrechen der „Schranken der eigenen Sprache“ und einer ungeheuren ‚Wörtlichkeit‘ bei Hölderlin angedeutet hat, ist die Konfrontation mit der Spaltung und Fremdheit zwischen den Sprachen und Kulturen, zugleich aber die Freisetzung des Ungeheuren aus der Gewalt der tragischen Darstellung. Während Benjamins Übersetzer-Essay diese Krise noch überführt in die Interlinearversion des heiligen Textes, eröffnen seine Reflexionen zur Idee, Geschichte und Gegenwart des barocken Trauerspiels eine performative Überschreitung des bürgerlichen Theaters, die aber schon bei Hölderlin angelegt ist mit Impulsen, die auf moderne Theaterformen vorausweisen.

Grundlegend für Hölderlins Sophokles-Übersetzungen erscheint die Konsequenz, mit der er das Prinzip der Wörtlichkeit verfolgt und ausgestellt hat. Das Wort wird in der Übersetzung der Tragödien gerade da zum monströsen *Faktum*, wo es nicht nur menschliche, staatliche und göttliche Gewalt bezeichnet, sondern seine poetische Qualität als eigenes Gesetz geltend macht. Eine davon ausgehende, spezifische *Gesetzlosigkeit* von Hölderlins Übersetzung ist am Text von ‚Oedipus der Tyrann‘ und ‚Antigona‘ schon vielfach nachgewiesen worden. So markieren zum Beispiel schon die Titel entgegen der Konvention eine extreme Wörtlichkeit oder auch *Wortbildlichkeit*, die am griechischen Buchstaben orientierte Namensschreibung ‚Antigona‘ wie auch die Übernahme des Wortes ‚Tyrann‘. Mehr noch als Sophokles hat Hölderlin die Gewalttätigkeit und Anmaßung des Gesetzes durch den Herrscher betont, während das Wort ‚König‘ eher positiv besetzt bleibt. Die tyrannische Macht steht in seiner Übersetzung für eine Ausübung des Gesetzes durch den Einzelnen, im pejorativen, dem Trauerspiel entsprechenden Sinn des Wortes. Insgesamt kann die Wörtlichkeit in Hölderlins

Übersetzungen auch als Steigerung einer semiotischen, emblematischen und theatralen Gewalt der Worte erscheinen. Die Intensivierung einer im Wort mitsprechenden Gewalt führt in Hölderlins Text auf ein der klassizistischen Tradition fernes *gestisches* Potenzial, das durchaus an die Sprache der Trauerspiele von Gryphius oder Lohenstein erinnern kann, vor allem aber auf den körperlichen Akt des Sprechens im Theater vorausweist.

Hölderlins Sophokles-Übersetzung hat den Gestus eines Vollzugs, eines *performativen Handelns*. Deutlich wird dies vor allem an den ‚Anmerkungen‘, die seinerzeit mehr noch als die Übersetzungen verworfen wurden. Hellingrath sah darin immerhin „Hölderlins bedeutendstes theoretisches Werk und wol das Wichtigste was über die Tragödie gesagt worden ist.“⁷ Das theoretische Gewicht der ‚Anmerkungen‘ liegt in ihrer eigenen Haltung zur antiken Tragödie, deren Vorbildfunktion durch die Reflexion spezifischer Gesetze der modernen Dichtung relativiert wird. Im Durchgang durch eine tragische Krise des Denkens mit der Frage nach Kalkül und Gesetz markieren die Texte einen Punkt, von dem aus die Tragödie als Absolutum der Kunst (wie sie in Hegels Ästhetik aufgefasst wird) überwunden scheint. So inszenieren die ‚Anmerkungen‘ eine Überschreitung der symbolischen Ordnung des rationalen Diskurses, im Rückbezug auf das Problem des Gesetzes in den Tragödien von Ödipus und Antigone. In diese Richtung wies bereits Philippe Lacoue-Labarthe mit dem Versuch, Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und auch die Anmerkungen selbst als „Theater“ neu zu denken, wobei er aber an der Idee einer modernen Restitution der antiken Tragödie festhielt. Seine Erörterung von Theatralität orientiert sich gerade an jenem traditionellen, von Aristoteles geprägten Tragödien- und Theaterverständnis, das Hölderlins Theaterentwürfe überschreiten.⁸ Aufschlussreicher für die besondere Schreibweise, mit der Hölderlin Rhythmus und Zäsur als Denkbewegung seines Textes und als Potenzial einer szenisch konkreten Zeiterfahrung zur Darstellung bringt, sind wiederum Benjamins Ausführungen zum barocken Trauerspiel, das geprägt sei durch die „jäh Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms“ und durch „die

⁷ Hellingrath: Vorrede, HKA 5, XIII f.

⁸ Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*, Paris 1998, 3 f., 31 f., 47–52, 57; sowie ders.: *Die Zäsur des Spekultativen*. In: HJb 22, 1980–1981, 203–231.

⁶ Vgl. Peter Szondi: *Hölderlin-Studien*, Frankfurt a.M. 1970, 98.

intermittierende Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens“.⁹ Durch ihre Kommentarform und viele einzelne Wendungen reflektieren die ‘Anmerkungen’ nicht nur die in den Übersetzungen schon angelegten barocken Elemente (emblematische Bilderfülle, allegorische Abstraktion und Christianisierung antiker Götter, monströse Wortfügungen, plastische Intensivierung von Affektkrisen etc.). Darüber hinaus entfalten sie selbst ein barockes Pathos, die Gewaltsamkeit einer gesetzgebenden und zugleich gesetzlosen Souveränität. Die programmatisch reflektierte Überschreitung eines aufgeklärten Humanismus hängt eng zusammen mit der gestisch intensivierten Wörtlichkeit dieser Übersetzungen als dem besonderen Potenzial, das sie ebenso schwierig wie fruchtbar macht für Inszenierungs- und Transformationsprozesse in Theater und Film. Um dieses Potenzial näher zu bestimmen, ist aber zunächst noch auf das Verhältnis von Darstellung und Gewalt einzugehen, ein elementares Problem der Inszenierung antiker Tragödien.

II. Zur Darstellungsgewalt antiker Tragödien als Motiv und Problem ihrer Inszenierung

Die anhaltende Faszinationskraft der antiken Tragödie ist wohl nicht nur mit einer zeitlosen Gültigkeit der dargestellten mythischen Konflikte oder mit ihrem Rang als Sprachkunstwerk zu begründen. Ebenso wichtig dürfte der spezifische Umgang mit einer kollektiven Gewalt sein, den die griechische Tragödie als theatrale Form entwickelt hat. Dabei geht es um eher indirekte, subtile Darstellungsweisen, die von den Botenberichten über kodifizierte Formen des Erschreckens bis zu den Trauergesängen reichen. Eine Herausforderung für gegenwärtige Theaterarbeit mit Tragödien bleibt jedenfalls gerade die spezifische *Potenzialität* der Gewalt, die dem antiken Publikum durch die wechselseitige Aktivität des Aus-Sprechens und Zu-Hörens zur Vorstellung gebracht wurde. Der Zuschauer ist Zeuge und zugleich Komplize dieser Gewalt, an ihrer Hervorbringung beteiligt.

Wenn bereits das Theater des frühen 20. Jahrhunderts durch eine Infragestellung der eigenen Darstellungsmittel geprägt war, so führte die

⁹ Benjamin [Anm. 5], 251 und 373.

Entwicklung neuer Theaterformen in den letzten Jahrzehnten verstärkt zu einer selbstreflexiven Rückwendung auf die elementare Funktion des Zuschauers. Zunehmend sind auch im Stadttheater Inszenierungsweisen zu beobachten, die Elemente der *Performance*-Kunst aufnehmen. Auf den von neuen Medien verstärkten, alltäglichen Voyeurismus reagieren diese Theaterformen offensiv, indem sie das Zuschauen thematisieren, mit Ent-Täuschungen arbeiten. Oft erscheint es als skandalöse Steigerung von Gewalt, wenn konventionelle Bedürfnisse nach Gewaltdarstellung nicht befriedigt werden und wenn ein den Schrecken milderndes und legitimierendes Sinnangebot ausbleibt. Auch hierbei sind Parallelen zur Rezeption von Filmen offenkundig: Analysen der einschlägigen Filmgenres haben gezeigt, dass ihre *Codes* nicht nur der Intensivierung der Gewaltdarstellung dienen, sondern zugleich einer Verlagerung des Interesses auf ästhetisch-technische Verfahren, mit denen der Abbildcharakter des Gezeigten wieder eingeschränkt, der Schrecken ent-realisiert wird.¹⁰ Schockierend wirken eher solche Filme, deren Darstellung von Gewalt sich der Kodifizierung entzieht und die Deutung dem Betrachter überlässt. Auf ähnliche Weise wird der zumeist der Tragödie als dem Genre des *Erhabenen* zugeschriebene Effekt von Sinnstiftung und Transzendenz bei Hölderlin bereits brüchig, wenn er in den ‘Anmerkungen’ den „Wechsel der Vorstellungen“ und mit der (dramaturgisch an den Seher Tiresias gebundenen) *Zäsur* ein Erscheinen der „Vorstellung selber“ reflektiert.¹¹ Dieser Moment der *Zäsur* zeitigt nicht etwa eine religiöse Gewissheit oder, wie bei Schiller, das Ideal der Freiheit und Brüderlichkeit aller Menschen, sondern eine Art absoluten Schrecken, das *Inhumane* als Kehrseite des Idealismus.¹²

Von dem Streit um die *Sinnstiftung* der Tragödie ist auch die Diskussion der aktuellen Inszenierungspraxis zumal im deutschsprachigen Theater geprägt. Beklagt wird häufig, dass es den Regisseuren bloß um

¹⁰ Vgl. dazu Christine N. Brinckmann: Zur Intensität der Gewalt im Film. In: Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Paul Hugger und Ulrich Stadler, Zürich 1995, 126–46.

¹¹ ‘Anmerkungen zum Ödipus’. In: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA]. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietrich E. Sattler, 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975–2008, Bd. 16, 249–258; 250.

¹² Vgl. Jean-François Lyotard: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit, übers. von Christine Pries, Wien 1989.

publikumswirksame Horroreffekte gehe. Was demgegenüber im Namen der Werke gefordert wird, ist aber keineswegs eine philologisch ‚genaue‘ Textauslegung, sondern oft nur eine konventionelle Ästhetik von Pathos, Erhabenheit und Transzendenz im Moment einer wenn schon nicht reinen, heiligen und sinnerfüllten, so doch wenigstens moralisch *verurteilten* Gewalt. Das Theater der Tragödie manifestiert aber, allen idealistischen Deutungen zum Trotz, immer schon eine *Verunreinigung* des Heiligen, Brüche im Denken des Absoluten und in der symbolischen Ordnung des Gesetzes. Exemplarisch hat Hölderlin das wörtliche, als Sprechakt schon gewaltsame Aussprechen von Gewalt in der Spannung zwischen „tödlichfactischem“ und „tödtendfactischem“ Wort reflektiert.¹³ Eben darin liegt ein barocker Zug seiner Sprachgestaltung, auf die eine Beobachtung zutrifft, die Walter Burkert in Bezug auf die Gewaltdarstellung in den späten Stücken des Euripides formuliert hat: „Überhaupt muß sich die ungemilderte Direktheit dieses ganzen Sprechens über Gewalt und Mord schmerzhaft ins Ohr bohren.“¹⁴ Die der antiken Tragödie eigene Gewalt der Darstellung ist in Hölderlins Übersetzungen noch gesteigert, die von Bearbeitungen in Theater und Film verlangen, diese ‚unreine‘, aber nicht notwendig blutige Darstellungsgewalt auf neue Weise zur Geltung zu bringen, ohne in ein eher abstraktes Pathos des Erhabenen zurückzufallen, wie es zumal die Inszenierungen der Nachkriegszeit lange noch kultiviert haben.

Seit den siebziger Jahren wurden im ‚Regietheater‘, das häufig antike Tragödien durch aktuelle Formen der Gewaltpräsentation zu aktualisieren suchte, gelegentlich auch Hölderlins Übersetzungen verwendet, parallel zur Wiederentdeckung eines anderen, stärker politisch konnotierten Hölderlin. Die Eigendynamik einer Gewalt der *Worte* bei Hölderlin ist aber von keinem noch so radikalen Regiekonzept zu bannen oder zu instrumentalisieren, vermag sich vielmehr oft gerade gegen solche Vereinnahmungen zu behaupten. Wie also könnte ein Theater nach Hölderlin aussehen, das sich weder der im Faschismus und noch in der Nachkriegszeit opportunen pathetischen Überhöhung anpassen würde noch der nach ’68 modischen Verklärung des Dichterhelden zum

¹³ ‘Anmerkungen zur Antigonä’, FHA 16, 418.

¹⁴ Walter Burkert: Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides’ ‘Orestes’. In: Antike und Abendland 20 (1974), 97–109; 103.

Märtyrer – welche Beispiele wären zu nennen für ein Theater jenseits oder zumindest quer zur Logik der Repräsentation?

Von den ‘Ödipus’-Inszenierungen nach Hölderlin seien zwei erwähnt, die jeweils der Wortgewalt des Übersetzungstextes mit einer eigenen Ökonomie visueller Zeichen begegnet sind, ohne dabei bloß die Tragödienhandlung zu illustrieren: die von Jürgen Gosch und Axel Manthey 1984 am Schauspiel Köln sowie die des Malers Dieter Hacker am Schauspielhaus Bochum 1992. Hölderlins ‘Antigonä’ wurde weitaus häufiger inszeniert, in der Modellfassung von Bertolt Brecht oder im Oratorium von Carl Orff, aber auch direkt von dem Text der Übersetzung ausgehend, u.a. mehrfach von Rudolf Sellner (Essen 1950, Darmstadt 1957 und Wien 1961), Christof Nel (Frankfurt a.M. 1978) und Ernst Wendt (Bremen 1979), neuerdings von Laurent Chétouane in Oldenburg und Wanda Golonka in Frankfurt a.M. (beide 2003) und Werner Schroeter (Berlin 2009). Abgesehen von einer Präferenz der Theatermacher für die ‘Antigone’-Übersetzung lassen sich die sehr verschiedenen Regieansätze kaum auf einen Nenner bringen. So steht den erwähnten Arbeiten von Gosch/Manthey und Hacker und ihrem Versuch, der Wortgewalt des Textes mit einer Bildsprache zu begegnen, bei Chétouane der Versuch gegenüber, das Sprechen auszustellen und zu thematisieren, im Verzicht auf Bilder und Regieeffekte. Die Fokussierung auf den *körperlichen* Akt der Artikulation ist aber nicht zu verwechseln mit der Ästhetik des Sprechtheaters der 60er Jahre, das sich in der Arbeit mit Hölderlins Texten um eine zeit- und körperlose Stilisierung des tragischen Sprechens bemüht hat. Aufschlussreich für diese Differenz sind zwei immer noch herausragende Produktionen, um die es nun vor allem gehen soll, die als Fernsehspiel dokumentierte ‘Ödipus’-Inszenierung von Rudolf Noelte (München 1962) und der auf einer Theaterinszenierung in Berlin 1991 basierende ‘Antigone’-Film von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub.

III. Das Übersetzen der Übersetzung, zwischen Theater und Film

Bedenkenswert bleibt der Umstand, dass modernes Theater, fast zeitgleich mit der von Peter Szondi reflektierten *Krise des Dramas* im ausgehenden 19. Jahrhundert, wesentlich geprägt war durch die Erfindung von Film und Kino. Wenn 1918 die Uraufführung von Hölderlins 'Antigonä'-Übersetzung in Zürich stattfand und die von 'Ödipus der Tyrann' 1922, so war damals die Frühphase des Kinos bereits überschritten, die Möglichkeit längerer Spielfilme gegeben; und auch die technische Verknüpfung von Ton und Bild sollte bald perfektioniert werden. Das Theater hat also erst begonnen, sich mit Hölderlins Texten zu befassen, als es bereits von den historischen Avantgarden geprägt wurde, die sich ihrerseits mit den Medien Film und Rundfunk auseinandersetzten. Dass sich damals viele Theatermacher vom Film *abzugrenzen* suchten, zeigt, dass sie es mit veränderten Wahrnehmungsmöglichkeiten und -gewohnheiten zu tun hatten. Die hier zu betrachtenden Filme verdeutlichen ebenfalls, dass es bei der Aufzeichnung von Theater durch Filmtechnik eine Vielzahl von Parametern und Eigengesetzlichkeiten gibt, die denen der literarischen Übersetzung an Komplexität kaum nachstehen. Erneut wird zu fragen sein, was das *performative Potential* von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen ausmacht und inwieweit nicht nur die Gewalt der sprachlichen Fügung, sondern auch die Selbstreflexivität des Übersetzens bei Hölderlin durch den Prozess der Inszenierungs- und Filmarbeit zur Geltung kommen kann.

Für die Inszenierung oder Verfilmung eines Theatertextes sowie im speziellen Fall der Verfilmung einer Theateraufführung als Übersetzung in ein anderes Medium bleibt davon auszugehen, dass nur bestimmte Elemente des Originals übersetzt werden können und dass die Auseinandersetzung mit dem Verlust weiter führt als der Versuch, ihn durch technische Hilfsmittel zu kompensieren. Dazu kommt, dass kein einheitlicher Code existiert, der die Übersetzung theatraler in filmische Zeichen erlaubt, wie es auch nicht *das* Theater und *den* Film gibt, sondern zahlreiche Formsprachen, Genres und Stile. Vielleicht gibt es aber bei einer Theaterarbeit Potenziale, die eine filmische Bearbeitung nicht nur ermöglichen, sondern sogar erfordern, so wie Benjamin es an der *Übersetzbarkeit* von Literatur reflektiert hat. Die Beziehungen zwischen Theater und Film sind vielfältig, reichen von der Dokumentation, einem

,abgefilmten' Theater bis hin zur eigenständigen Bearbeitung eines Theatertextes mit filmischen Mitteln, wo mitunter nur noch der Stoff einer Tragödie und nicht mehr ihre theatrale Form eine Rolle spielt. Hier soll es nur um zwei Beispiele für den ersten Fall gehen, um Methoden der filmischen Bearbeitung einer Theateraufführung, durchgeführt aber jeweils von den gleichen Personen und mit einem übergreifenden, Theater und Film bereits verbindenden Inszenierungskonzept.

Der 2002 verstorbene Theater- und Opernregisseur Rudolf Noelte gilt bis heute als Meister eines äußerst präzisen psychologischen Illusionismus, den er zumal an Werken von Ibsen, Strindberg, Tschechov und O'Neill entfalten konnte. Theater war für ihn nicht in erster Linie ein Ort der Verwandlung, sondern ein Medium der genauesten Beobachtung menschlichen Verhaltens in Krisensituationen. Bekannt wurde Noelte weit über das Theater hinaus durch seine zahlreichen Filme und Fernsehfilme, u.a. nach Franz Kafkas Roman 'Das Schloss' (1968), Sartres Stück 'Die Fliegen', Georg Büchners 'Woyzeck' (beide 1966), sowie durch zahlreiche Hörspiele, die ebenfalls oft von Theatertexten ausgingen. Nicht von ungefähr lag der Schwerpunkt seines Repertoires auf der Spätphase des bürgerlichen Dramas, bei Texten, die dem modernen Theater eine immense Steigerung schauspielerischer Ausdrucksmittel ermöglicht und auch abverlangt haben, gerade weil in ihnen bereits eine Krise des Dialogs und damit der dramatischen Form zur Geltung kommt. Und nicht von ungefähr stellte sich Noelte bewusst gegen das Regietheater der siebziger und achtziger Jahre, gegen Peter Zadek, Peter Palitzsch, Klaus Michael Grüber, Peter Stein und Claus Peymann und viele andere, die eher von Brecht, Fritz Kortner oder Kurt Hübner als – wie er selbst – von Walter Felsenstein und Jürgen Fehling geprägt waren. Explizite politische Stellungnahmen waren ihm ebenso verhasst wie alle Formen einer spektakulären Theatralisierung. Für noch wichtiger als die unermüdliche Präzisierung des Ausdrucks bei den Proben hielt er die *Besetzung* aller Rollen mit den aus seiner Sicht einzig geeigneten Schauspielern, die er oft kompromisslos auch gegen die ökonomischen Bedingungen der Theaterhäuser durchsetzte. Wie kaum ein anderer Regisseur seiner Generation hat Noelte das Medium Fernsehen als eigenen Spielraum für die Wiedergabe theatraler Werke begriffen und ausgenutzt. So forderte er gegen den üblichen Pragmatismus der vorproduzierten Konserve die Realisierung des *live*-Fernseh-

spiels: „eine Verbindung von Fernsehen und Bühnenstück ist nur in der Direktübertragung sinnvoll.“¹⁵ Dagegen folge der *fiktive Realismus* des Films „mit seinen zahlreichen Schauplatzwechseln und Zeitsprüngen“ ganz anderen Prinzipien. In seinen eigenen Filmen und Fernsehspielen hat Noelte dennoch öfters mit Verknüpfungen von Theater und Film gearbeitet, etwa indem er Inszenierungen in die Außenwelt versetzte, in einer sorgfältig ausgewählten, oft auch nach filmischen Gesichtspunkten veränderten Wirklichkeit spielen ließ.

Die damit angedeuteten Grundlagen von Noeltes Arbeitsweise zwischen Theater, Film und Fernsehen sind wichtig auch für seine Inszenierung von Hölderlins ‘Ödipus’-Übersetzung, die 1962 am Münchner Residenztheater entstand und 1963 als Fernsehaufzeichnung vom ZDF produziert und gesendet wurde. Thomas Holtzmann spielte Ödipus, Marianne Hoppe die Iokaste und Siegfried Steiner den Boten aus Korinth. Vieles wäre in einer detaillierteren Analyse zu sagen über die Pausen dieser Inszenierung, über den Wechsel der leisen und der lauten Töne, über den Chor der 15 jungen Männer, die fast unbeweglich an der Rückwand der Bühne sitzen und stets gemeinsam den Kopf wenden.

Die folgenden vier Abbildungen aus:

Rudolf Noelte: *Ödipus*, ZDF-Fernsehaufzeichnung der Inszenierung am Residenztheater München (1962):

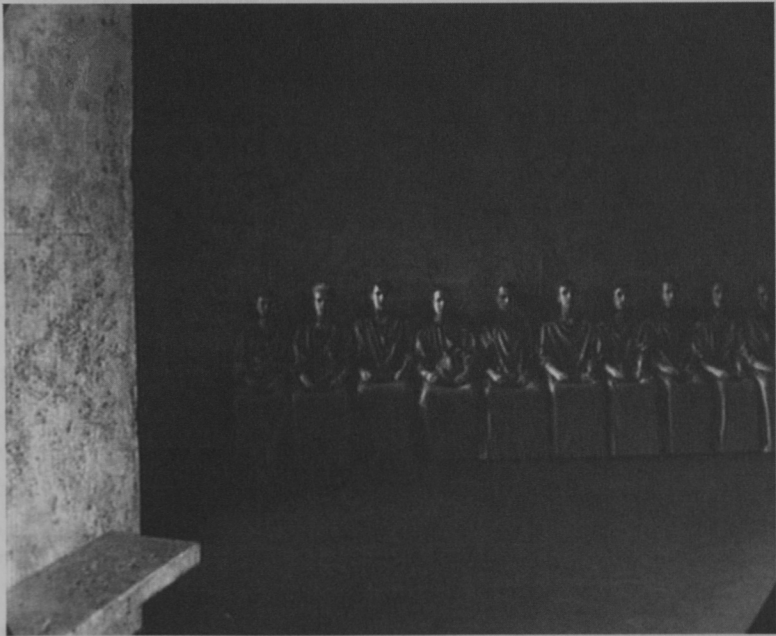
Thomas Holtzmann (Ödipus) und Robert Müller (Tiresias)

Chor

Marianne Hoppe (Iokaste) und Thomas Holtzmann (Ödipus)

Marianne Hoppe (Iokaste)

¹⁵ Rudolf Noelte: Fernseh-Spiel? In: Inszenierungen in Moll. Der Regisseur Rudolf Noelte, hrsg. von Amadeus Gerlach, Berlin 1996, 287–89; 289.





Auffällig an dieser Arbeit ist vor allem die Verdichtung der psychologischen Stimmungen, noch verstärkt durch die Kamera, bis hin zu den Tränen von Marianne Hoppe. Als Mutter und Frau von Ödipus ist sie damit konfrontiert, dass gerade der frühere Versuch, das Orakel abzuwenden, zu seiner Erfüllung geführt hat, an der sie ebenfalls beteiligt war. Wie es Noeltes Darsteller in Krisenmomenten häufig tun, setzt sie sich, sucht den Kontakt zur Wand. Botho Strauß, der seine Kenntnis der europäischen Dramen zunächst vor allem solchen auf Theaterinszenierungen basierenden Fernsehspielen verdankte, hat beobachtet, dass die Sucht der Noelteschen Figuren nach Wandkontakt und das seitliche Sitzen auf Bänken am Fenster ähnlich wie in Kafkas Romanen mit einer „existentiellen Form der Scham“ zu tun hat.¹⁶ Die Kameraeinstellungen und -bewegungen sind präzise, die daraus resultierende Fokussierung des Blicks ist mitinszeniert. Was dadurch mehr noch als bei der Bühnenaufführung zur Geltung kommt, ist Noeltes Auffassung des Textes als Kriminalstück. Wenn man von einem filmischen Code dieser Fernsehaufzeichnung sprechen kann, so ist es der des Kriminalfilms, zumal des *Gerichtsfilms*. Dieses Genre war einige Jahre vorher begründet worden, durch Sidney Lumets Spielfilm 'Die zwölf Geschworenen' von 1957. Bis hin zur Dramaturgie der Blicke folgt Noelte, wohl nicht zufällig, dem von diesem und anderen Filmen etablierten Muster der Spannungserzeugung im Prozess einer Verhandlung.

Dass Heiner Müller bei seiner eigenen Bearbeitung von Hölderlins Ödipus-Übersetzung (für eine Inszenierung Benno Bessons 1967) sich explizit gegen eine solche Lesart als Kriminalstück entschied, zeigt indirekt zugleich auch eine Grenze von Noeltes Inszenierungsweise, die auf gesellschaftliche Kontextualisierung verzichtet hat. Gerade darum ging es aber im 'Antigone'-Film von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Anders ist hier auch das Verfahren, da der Film zwar ebenfalls auf einer Bühnensinszenierung basiert (Berliner Schaubühne, Cuvrystraße, 1991), diese aber für den Film in die Landschaft der antiken Theaterruinen von Segesta in Sizilien versetzt hat. Zweifellos kommt dem filmischen Werk von Huillet und Straub für Hölderlins Werk besondere Bedeutung zu, da schon die beiden Filme 'Der Tod des Empedokles' (1986) nach den ersten beiden Fassungen sowie 'Schwarze Sünde' (1988) nach der

¹⁶ Botho Strauß: Inszenierte Erinnerung – ein Gespräch. In: Inszenierungen in Moll [Anm. 15], 25–39; 35.

dritten Fassung des Textes eine einzigartige Genauigkeit im Umgang mit Hölderlins Text erreicht haben.

Der Titel des Films 'Die Antigone des Sophokles in der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht' hält die Komplexität des vielschichtigen Textes fest. Neu an der von Brecht mit seinem Bühnenbauer Caspar Neher erarbeiteten Fassung ist der zur Eroberung fremder Rohstoffe geführte Krieg der Thebaner, mit dem ein sich überschätzender Herrscher Kreon die Vernichtung des eigenen Staates herbeiführt. Brecht wusste aber sehr wohl, dass die geplante „Durchrationalisierung“ des Textes nicht aufging, wie er es im Arbeitsjournal festhielt: „Die ganze *Antigone* gehört auf die barbarische Pferdeschädelstätte. Das Stück ist ja keineswegs durchrationalisiert.“¹⁷ Gerade die Praxis der Probenarbeit ließ Brecht einsehen, dass der barbarische Ort des alten Gedichts nicht einfach verlassen werden kann. Von der spezifischen Veränderbarkeit des *Antigone-Modells* ging die Arbeit von Straub/Huillet aus, indem sie den Übersetzungsprozess zwischen Sophokles, Hölderlin und Brecht auch im Übergang zwischen Theater und Film als verschiedenen räumlichen Dispositiven inszeniert hat. Zwischen dem Bühnenraum und der Raumkonstruktion des Filmes stand als historischer und zugleich realer Ort das antike Theater in Segesta. Wie Straub mehrfach betont hat, gaben die Ruinen des griechisch-römischen Theaters den Anstoß zu dem Projekt. Auf diesen Drehort des Films verwies der Probensaal der Berliner Schaubühne durch die gemalten Prospekte, vor denen gespielt wurde. Diese Begrenzung durch Bildwände erinnerte auch an den Raum der Uraufführung 1948, an die von Neher entwickelte zweigeteilte Bühne mit sichtbar künstlichen Bildwänden im Hintergrund. Der Gegensatz zur traditionellen, eher illusionistischen Funktion bemalter Kulissen wurde bei Huillet/Straub deutlich, wenn die Darsteller durch die Lücken zwischen den Leinwänden auftraten oder abgingen.

Die folgende Abbildung:

Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: *Antigone*, Inszenierung an der Berliner Schaubühne 1991: Astrid Ofner (Antigone), Lars Studer (Wächter), Rainer Philippi, Michael Maassen, Kurt Radeke und Hans Diehl (Chor).

Foto: © Antonia Weiße.

¹⁷ Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 18.1.1948. In: Brechts *Antigone des Sophokles*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1988, 15.



Die Prospekte zeigten von dem Raum des antiken Theaters in Segesta die Schnittlinie zwischen Zuschauerhalbkreis und Skenenruine, den Raum zwischen zerstörten, aus römischer Zeit stammenden Bühnenaufbauten und der noch einigermaßen erhaltenen Cavea mit den Sitzreihen in ihrem frühesten, hellenistischen Zustand. Für die räumliche Anordnung der Bühne war eine schon entwickelte Konzeption des Filmraumes prägend, die ihrerseits auf die Proportionen des antiken Theaters zurückging. So entsprechen die endgültigen Blickwinkel der Filmkamera in etwa denen des Theaterzuschauers auf die gemalten Prospekte, mit dem Ausblick auf die weite Landschaft und den Himmel über der Ruine. In beiden Situationen sind die steinernen Zuschauerreihen des antiken Theaters leer, zeugen von einer auch den Abstand zum Sophokleischen Stück markierenden Abwesenheit des Volkes.

Bei der Aufnahme des Films gab es zwei der Höhe nach verschiedene Standpunkte der Kamera. Das dazu notwendige Gerüst war am Rand der früheren Orchestra, also beinahe im Mittelpunkt der Theaterruine aufgebaut. Allein aus dieser Perspektive konnten sowohl der

Chor in der Orchestra als auch die Darsteller vor den Mauerresten der alten Skene gezeigt werden. Dass mit diesem Standpunkt zugleich ein bestimmter Bereich des alten Theaters aus dem Blickfeld der Kamera ausgeschlossen bleibt, ist eine der grundlegenden Entscheidungen des Films. Über einer Steinplatte im Boden, die einen Opferaltar getragen haben könnte, war die Kamera postiert. Wie es keine räumliche Totalansicht der Perspektive aus dem antiken Zuschauerraum gibt, sind im Film auch die gemeinsam auftretenden Darsteller nur selten gleichzeitig zu sehen. Diese von der Wahl des Standpunktes und der Einstellungen bestimmte Einschränkung des Sichtbaren bezeichnet eine wichtige Differenz zwischen Film und Theateraufführung. Festzuhalten bleibt aber der gemeinsame Ausgangspunkt, die Arbeit an der Hörbarmachung des Textes in seiner Vielstimmigkeit. Die Beschränkung auf wenige Positionen, Gesten und Blicke ließ vor allem den Rhythmus des Textes zur Geltung kommen, das körperliche Gewicht der Worte, die Schwierigkeit des präzisen Sprechens.

Der Film gibt der Wahrnehmung des Textes von Sophokles, Hölderlin und Brecht jedoch eine andere, schockhafte Intensität, die Szene ist vom Licht der sizilianischen Landschaft durchdrungen. Wind, Wolken, ein besonderer Baum, Gräser und der helle Stein der Ruinen werden kontrastiert mit einem Ausblick auf die Autobahn, die das Tal durchschneidet.

Die folgenden drei Abbildungen aus dem Film (1991) von

Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: *Die Antigone des Sophokles in der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht:*

Astrid Ofner (Antigone) und Lars Studer (Wächter)

Rainer Philippi, Michael Maassen, Kurt Radeke und Hans Diehl (Chor)

Werner Rehm (Kreon)





Anstatt bloß die Theaterinszenierung in einer ‚historischen‘ Umgebung zu reproduzieren, ist der ‚Antigone‘-Film ein völlig neues, durch Schnitt und Montage strukturiertes Werk. Vor allem die Stichomythien von Kreon mit Antigone, Hämon und Teiresias bleiben transparent als Konstruktion aus scharf kalkulierten Einstellungen. Mitunter schwenkt die Kamera auf die steinerne Schwelle zwischen Skene und Orchestra und bleibt darauf gerichtet, ohne dass die Sprecher des Chores zu sehen sind. Überhaupt ist der gezielte Umgang mit dem Sprechen aus dem Off eine der besonderen Qualitäten von Straub/Huilllets Filmarbeit.

Am Ende der Tragödie, während der Chor nur noch seinen eigenen Untergang besingen kann, führt ein langer Schwenk auf die Mauerreste der alten Skene und das aus dem Tal aufsteigende Gebirgsmassiv. Die letzte Einstellung zeigt jedoch einen Text von Brecht, der 1952 vor der Gewalt zukünftiger Kriege warnt, indem er an Gedächtnis und Vorstellungsgabe appelliert. (Bei der Premiere der Bühnenaufführung 1991 verwies Straub auf den damaligen Irak-Krieg.) Zumal in seiner

räumlichen Struktur wird das Theater durch diesen Film gleichzeitig vorgeführt und überschritten. Die Farben von Himmel, Pflanzen und Steinen sind nicht mehr Kulisse, sondern eine harte Wirklichkeit, die das Spiel der Darsteller, ihre bunt leuchtenden Kostüme und die ungeheure Gewalt ihrer Artikulation von Hölderlins Worten umgibt. Dadurch gelingt es dem Film, die Atmosphäre des Schauplatzes, der Ruine eines öffentlichen und sakralen Raumes, mit dem Text als einer musikalischen und rhythmischen Form aufzuladen. Und umgekehrt kommt der Text in der Landschaft auf eine Weise zur Geltung, wie sie abgesehen von den 'Empedokles'-Filmen von Straub/Huillet bis dahin weder im Kino noch im Theater zu erleben war. Was den 'Antigone'-Film zu einer eigenständigen Form der Überlieferung macht, ist gerade sein politisch reflektierter Bezug zur Landschaft.

Auch Noelte hat mit der Versetzung von Theatertexten und -stoffen an wirkliche Drehorte in der Landschaft gearbeitet, bei den 'Fliegen' nach Sartre z.B. die Gegend um Kap Sounion. Die Arbeit von Straub/Huillet gibt aber dem in Hölderlins Text angelegten Theater und zugleich dem Verweis auf ihre eigene Zeit viel größeren Raum. Was Brechts Modell ermöglicht und fordert, ist ja gerade der Prozess einer bewusst eingreifenden Transformation, die ihren eigenen Standpunkt mit reflektiert. Von daher ist bei Straub/Huillet die Überführung von Hölderlins Text in den Film durch Brechts Bearbeitung hindurch als Transformation im Sinne der anfangs skizzierten Überschreitung des Werkes und der Gattung anzusehen. Allegorisch ist dieser Rückblick auf das Theater der Antike auch insofern, als er das Inhumane der Moderne im Blick behält und das nicht selten destruktive Potenzial der westlichen Demokratien mit der Form der Tragödie zusammendenkt. Als Artefakt löst sich der Film von der unmittelbaren Kopräsenz von Zuschauern und Akteuren, wie sie eine Theaterinszenierung bietet. Die Übersetzungen stehen aber insofern *zwischen* Theater und Film, als sie auf ein Theater angewiesen bleiben, das sich selbst zu überschreiten in der Lage ist, im Heraustreten aus den Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen der Illusionsbühne, hin zu offeneren Formen der szenischen Realisierung.

Hölderlin auf dem Theater

Podiumsgespräch mit Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz,
Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi
und Patrick Primavesi
(29. Mai 2010, Freie Universität Berlin)

Von

Martin Vöhler

Martin Vöhler: Zur Podiumsdiskussion begrüße ich im Namen der Hölderlin-Gesellschaft Dörte Lyssewski, Andrea Koschwitz, Laurent Chétouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi. Unsere Gäste kommen aus verschiedenen Bereichen der Theaterarbeit: Dörte Lyssewski gehört zum Ensemble des Wiener Burgtheaters. Sie ist 1989 an die Schaubühne nach Berlin gekommen und hat an bedeutenden Inszenierungen wie dem 'Kirschgarten' von Peter Stein mitgewirkt. Gestern hat sie an der Volksbühne den Part der Elektra in der 'Antigone // Elektra' von Werner Schroeter gespielt. Andrea Koschwitz ist Chefdramaturgin am Maxim Gorki Theater in Berlin Mitte. Die Hölderlin-Gesellschaft verdankt ihrem Engagement die Aufführung der 'Antigone', die sie zusammen mit Jan Bosse in einer Montage mit dem 'Hyperion' für die Bühne bearbeitet hat. Carl Hegemann hat die Arbeit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz als Autor und Chefdramaturg über viele Jahre mitgeprägt, seine erste Inszenierung galt Hölderlins Übersetzung der 'Antigone', sie wurde 1980 im Zimmertheater in Tübingen aufgeführt. Ralf Fiedler ist leitender Dramaturg an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz; er hat mit Stefan Rosinski im großen Agora-Projekt zusammengearbeitet, in dem Werner Schroeters 'Antigone // Elektra' wie auch die Rezitation von Edith Clever ('Hölderlin: Mnemosyne – Die späten Hymnen') aufgeführt worden sind. Über den langjährigen Kontakt mit Harald Bergmann hat Ralf Fiedler aber auch

Erfahrungen mit der Hölderlinverfilmung gesammelt. Laurent Chétouane hat im Jahr 2003 Hölderlins Antigone-Übersetzung inszeniert und fünf Jahre später Brechts 'Fatzer' mit Hölderlins 'Empedokles' in der Kölner Inszenierung verbunden. Er hat sich für Inszenierungen junger Regisseure eingesetzt und sie betreut, beispielsweise Martin Hammers Inszenierung der 'Antigone' (2006) in Hamburg oder Felix Rothenhäusers dortigen 'Ödipus' nach Hölderlin (2009). Als Regisseur, Dramaturg und Autor gehört Cesare Lievi zu den großen Vermittlern zwischen dem italienischen und dem deutschsprachigen Theater. Hier in Berlin hat er an der Schaubühne sein eigenes Stück 'Die Sommergeschwister' inszeniert und uraufgeführt (1992). In Italien gehört Lievi zu den Personen, die zu allererst genannt werden, wenn über die Inszenierung deutscher Autoren gesprochen wird. Zusammen mit seinem früh verstorbenen Bruder Daniele hat er in der vom Erdbeben zerstörten Stadt Gibellina (Sizilien) den 'Tod des Empedokles' auf die Bühne gebracht. Patrick Primavesi lehrt Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig; seine Schriften weisen ihn als einen exzellenten Kenner des Theaters der Hölderlinzeit wie auch gegenwärtiger Theaterformen aus.

Die materielle Grundlage für unsere Diskussion ist leicht überschaubar: Hölderlin hat mit dem 'Empedokles' nur ein einziges Theaterstück in verschiedenen Fassungen, die Fragment geblieben sind, hinterlassen; zudem hat er zwei Übersetzungen aus dem Griechischen angefertigt. Gleichwohl haben diese drei Arbeiten große Beachtung gefunden. Sie sind von der deutschen Bühne nicht wegzudenken. Hölderlins Übersetzungen werden weitaus mehr gespielt als alle anderen Übersetzungen des Sophokles. Worauf gründet sich das Interesse an Hölderlins Texten für das Theater? Was macht ihren besonderen Charakter aus? Statistisch betrachtet, ist nach dem Zweiten Weltkrieg eine deutliche Dominanz der 'Antigone' erkennbar. Der 'Ödipus' wird vergleichsweise selten aufgeführt. Dieser Trend zeigt sich auch in der aktuellen Berliner Spielzeit: Es gibt zurzeit drei Inszenierungen der 'Antigone': (1) am Berliner Ensemble in der Brecht'schen Fassung, (2) am Maxim Gorki Theater zusammen mit dem 'Hyperion' und (3) an der Volksbühne in der Verbindung mit Hofmannsthals 'Elektra'. Vom 'Ödipus' gibt es nur ausnahmsweise am kommenden Sonntag eine szenische Lesung im Deutschen Theater. Sodann läuft 'Hölderlin. Eine Expedition' von Peter Ruzicka an der Staatsoper.

Wenden wir uns den 'Antigone'-Inszenierungen zu. Werner Schroeter präsentiert in seiner Verbindung von Antigone und Elektra, wie mir scheint, Studien zum weiblichen Heroismus in der Antike. Antigone und Elektra reagieren mit ihrem Handeln heroisch auf die Hilflosigkeit, die ihnen zugemutet wird. Diese kommt emblematisch zum Ausdruck in der Silhouette, die Antigone von sich zeichnet und die die ganze Aufführungszeit über an der Bühnenwand festgehalten ist. Antigone wird durch Kreons Gebot an die Wand gedrängt. Ebenso wie Elektra reagiert sie auf ein Unrecht, das sie nicht zulassen möchte: Sie bricht das Bestattungsverbot. Schroeter verbindet den Heroismus seiner Protagonistinnen mit ihrer Einsamkeit. Einsamkeit ist ohnehin das Stichwort, das die gesamte Inszenierung bestimmt hat.

Ich möchte Sie, Frau Lyssewski, fragen: Wie vollzog sich die Arbeit an diesem Heroismus der beiden Frauen? Worauf hat Werner Schroeter in der Probenarbeit mit Ihnen besonderen Wert gelegt?

Dörte Lyssewski: Heroismus und Einsamkeit können einander bedingen, können einander aber auch ausschließen. Der Heroismus hat Werner Schroeter in der Arbeit in dem Sinne nicht interessiert. Er hat den geplanten Zyklus „Formen der Einsamkeit“ genannt und dabei die Kraft in dieser Einsamkeit dargestellt: im Verfolgen eines Weges, der sich im Schicksal erfüllt. Antigone sagt: „Dein Teil ist das Leben, meines der Tod“, und bei Elektra ist es ja genauso. Selbst wenn sie die Tat nicht ausführt, bleibt am Ende, wenn die Tat vollbracht ist, als Konsequenz nur der Tod. Wie sich das vollzieht, ist durch und durch unheroisch. Werner Schroeter hat auch versucht, immer, wenn es mit den Schauspielerinnen, denn in diesem Falle hatten wir keine Männer auf der Bühne, durchging, an die Sprache zu appellieren. Diese lässt in ihrer Fülle und ihrer Komplexität, in ihrer Unerbittlichkeit und Unausweichlichkeit zumindest bei Hölderlin – der Text von Hofmannsthal ist etwas völlig anderes – im Grunde genommen ein Spiel gar nicht zu, weil das Spiel immer etwas hinzufügt, was der Text nicht braucht. Der Text und der ihm implizierte Gestus sind so stark, dass Werner Schroeter uns in gewisser Weise immer ausbremsen musste. Er hat versucht, uns in die Reduktion zu treiben: in die Reduktion der Geste, in die Klarheit des Gedankens. Am Heroismus – um auf Ihre Frage zurückzukommen – hat er in dem Sinne nicht gearbeitet. Schroeter hat ja, glaube ich, die Figuren

auch deshalb gedoppelt: Kreon und Antigone bzw. Chrysothemis und Ismene, weil er gesagt hat, diese Figuren unterscheiden sich nicht, auch wenn die eine das Lebensprinzip vertritt, die andere das Todesprinzip. Sie unterscheiden sich nicht, weil nur in einer Form der Einsamkeit zu leben möglich ist. Das hat ihn interessiert, aber der Heroismus nicht so sehr, Größe schon. Er scheute nicht vor dem Pathos zurück. Wir hatten reiche Seidenroben an, bei denen man auch erst zusammen schreckt und denkt, was ist das denn? Was hat das mit dem Stück zu tun? Mit seiner Klarheit und Kargheit der Sprache? Aber beides wollte er ganz bewusst entgegensetzen.

Martin Vöhler: War für Schroeter die Isolation der Protagonistinnen zentral, so besteht in dieser Hinsicht eine deutliche Differenz zu der Aufführung im Maxim Gorki Theater. Denn bei Ihnen, Frau Koschwitz, wird ja hervorgearbeitet, dass Antigone nicht alleine sein möchte, dass sie Anschluss sucht. Sie wendet sich an den Chor; sie öffnet sich Hyperion. Die Handlungsweise der Antigone ist hier nicht anders als die des Hyperion. Sie sind beide politisch aktiv und wollen eine Veränderung herstellen; der Einzelne bezieht sich auf ein Ganzes. Insofern setzt Ihre Inszenierung einen politischen Akzent.

Andrea Koschwitz: Das war auch so beabsichtigt, möchte ich sagen. Die Idee für diesen Abend ging von Hölderlin aus. Nachdem ich, gemeinsam mit Jan Bosse, 2006 den 'Werther' für die Bühne eingerichtet hatte, wollten wir den 'Hyperion' in Berlin auf die Bühne bringen. Nach eingehender Textarbeit sind wir jedoch davon abgekommen: Mit dem 'Hyperion', seiner Verzweiflung an seiner Zeit wie auch mit seiner Sehnsucht nach Heroismus und nach politischem Tun konnten wir umgehen, nicht aber mit seinem Idealismus und dem der Diotima. Wir wurden dann durch aktuelle Bezüge auf Antigone geworfen: Eine amerikanische Soldatin hatte berichtet, dass die Toten im Irakkrieg insofern nicht real sind, weil die Verwundeten sofort ausgeflogen werden. Die Zahl der Toten würde sich um ein Vielfaches erhöhen, wenn sämtliche Verwundete, die den Irak im Flugzeug verlassen haben und z.B. in Landstuhl sterben, dazugezählt würden. Ein zweiter Bericht stammte von einer Israelin, die als Pressesprecherin der Hamas in Palästina arbeitet und deutlich sagt: „I am not a terrorist“. Sie legt ihre Argumente offen. Damit waren wir

im Material, es gab einen politischen Impuls zu sagen: Wie ist es heute mit dem Sterben im Angesicht von Kriegen, die in weiter Entfernung stattfinden? Unsere Situation gleicht der Hölderlins, der die Französische Revolution auf der einen Seite und den Griechisch-Türkischen Krieg auf der anderen Seite erlebte. In welcher Position stehen wir? Antigone gerät sehr zaghaft in einen öffentlichen Disput. Zum ersten Mal äußert sie sich politisch, wenn sie dieses Chorlied am Pult vorträgt und dann immer mehr da hineingerät. Es war ein Impuls zu sagen, wir machen die 'Antigone'. Durch die Beschäftigung mit dem 'Hyperion' sind wir auf die Idee gekommen, Polyneikes sprechen zu lassen. Was ist das für ein Bruder, der gegen seine Vaterstadt zieht? Was ist das für ein Mensch? Wir haben versucht, in der Montage die Mittlerposition von Antigone, also letztlich unsere eigene Position, deutlicher zu machen, indem sie nicht so sehr in Richtung einer Terroristin agiert, sondern eher in Richtung aufklärender Vermittlung. Das war dann auch eine Entscheidung für den Chor der toten Soldaten, die im Augenblick irgendwo fallen. Die Protagonisten (Kreon, Antigone oder Ismene) suchen das Gespräch mit dem Zuschauer. Dieser wurde letztlich für uns der Adressat. Der dritte Punkt, der uns im Arbeitsprozess sehr interessierte, war die Figur des Kreon. Die Verantwortung des Politikers als Entscheidungsträgers ist politisch aktuell. Inwieweit wird das Wort zur Tat, zum Gesetz, das eine Fülle von Toten herbeiführt? Das Stück gewann so den Bezug zu Rasterfahndungsdebatten und Terrordiskussionen in der aktuellen Politik.

Martin Vöhler: Was für einen Akzent haben Sie, Herr Hegemann, mit Ihrer 'Antigone'-Aufführung (1980) gesetzt? Worauf gründete sich Ihr Interesse an der Tat?

Carl Hegemann: Wir standen damals vor ganz ähnlichen Problemen wie Andrea Koschwitz und Jan Bosse. Das Tübinger Zimmertheater liegt ja direkt neben dem Hölderlinturm, fast nachbarschaftlich. Wir wollten uns mit dem 'Hyperion' beschäftigen. Seit ich beim Theater arbeite, wage ich mich alle zwei-drei Jahre, fast zyklisch, an den 'Hyperion': ob man nicht doch Theater aus ihm machen kann. Leider gelingt es nicht, obwohl es in meinen Augen einer der wichtigsten Texte aus dieser sehr wichtigen Zeit ist. Wir haben dann, praktisch aus Verlegenheit, 'Antigone' gemacht, haben uns unendlich lange mit dem Stück beschäftigt.

Wir haben versucht, eine heutige Tragödie zu machen. Im Brief an Boehendorff vom 4. Dezember 1801 versucht Hölderlin, das Tragische damals und das Tragische heute zu differenzieren, indem er sagt: „Denn das ist das tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgend einem Behälter eingepakt vom Reiche der Lebendigen hinweggehn.“ Hölderlin verbindet also unser Begräbnisritual mit der Tragik unserer Lebensform, nämlich dass wir ganz still, in irgendeinen Behälter eingepackt, vom Reiche der Lebendigen hinweggehen – nicht, wie die Griechen, „in Flammen verzehrt die Flamme büßen“. Das Problem der Griechen bestand in der Gefahr, weggerissen zu werden von der Leidenschaft. Bei uns hingegen bestehe es genau umgekehrt darin, dass wir uns so abgekapselt haben von diesen Flammen, von der Leidenschaft, von unserer Natur, dass uns da gar nichts mehr passieren kann, was eine eigentümliche Tragik ausmacht. Wir haben das Stück bestimmt 25-mal gespielt. Kurz vor Ende der Vorstellung musste ich stets, da ich auch im Chor mitspielte, auf die Neckarinsel gehen und ein Transparent entfalten, was dann vom Theater aus über den Fluss beleuchtet wurde. Darauf standen die Zeilen drei und vier aus dem Gedicht 'Dichtermut': „Drum, so wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben, und fürchte nichts!“ Das war das, was die Menschen mit auf den Heimweg bekamen. Diese unmögliche Vorstellung eines dichterischen Lebens: sich wehrlos machen zu können und trotzdem vorwärtszuschreiten. Dann gingen die Besucher hinaus, und dann durfte ich im Hölderlinturm im Zimmer von Hölderlin eine Zeituhr anbringen. Dann ging nämlich das Licht in Hölderlins Zimmer an. Das hat mir immer sehr gut gefallen. – Zehn Jahre später, bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen, haben wir uns nochmals mit Hölderlin beschäftigt. Dort haben wir die entscheidende theoretische Passage der metrischen Fassung, die Hölderlin unter Schillereinfluss gestrichen hat, zugrunde gelegt. Das Stück hieß damals „Am Tage, da die schöne Welt für uns begann“. Ursprünglich war der Arbeitstitel „Arbeit und Rhythmus“. Zu Grunde lag eine graphische Partitur, die sich auf diesen theoretischen Text von Hölderlin bezog: „Am Tage, da die schöne Welt für uns begann, begann für uns die Dürftigkeit des Lebens.“ Über diesen Satz habe ich viele Jahre nachgedacht. Er enthält in meinen Augen schon das ganze paradoxe Programm von Hölderlin. Was sich dann an so einer 'Antigone' und auch am 'Hyperion' eigentlich entfaltet. Konstitutionstheoretisch gibt es Schönheit erst dann, wenn es auch Dürftigkeit

gibt. Schönheit allein ist etwas Falsches, was Hölderlin nicht entspricht, wie auch ein purer Heroismus oder eine pure Großartigkeit oder wie in dieser grauenhaften Hölderlinoper von Mussbach hier in der Staatsoper, der meint, es geht bei Hölderlin um das Spirituelle, und wir müssen mal wieder das Spirituelle ein wenig stärker machen. Hölderlin ist ein Spiritualrealist oder ein Realspiritualist, aber auf keinen Fall ein Mensch, der das Spirituelle gegen das Reale setzt. Das sieht man schon an diesem kleinen Eröffnungssatz „Am Tage, da die schöne Welt für uns begann, begann für uns die Dürftigkeit des Lebens.“ Dann geht es weiter: „Und wir tauschten das Bewusstsein für unsere Reinigkeit und Freiheit ein.“ Also rein und frei ist man nur bewusstlos. Wenn das Bewusstsein kommt, dann ist die Dürftigkeit da. Daraus entsteht dann der Selbstwiderspruch, der Hölderlin umtreibt, wie er im Übrigen auch schon Schiller umgetrieben hat mit seinem Formtrieb und Stofftrieb. Das führt auch zu der berühmten exzentrischen Bahn, von der Hölderlin schreibt: Wir haben auf der einen Seite den Trieb, unendlich fortzuschreiten, uns zu läutern, uns zu befreien. Wir haben aber auch den anderen Trieb: „Doch ist in uns auch wieder etwas, das die Fesseln gern behält.“ Die Einheit ist verloren an dem Tag, wo die schöne Welt für uns begann. In dem Moment, wo Schönheit für uns ist, ist sie an Dürftigkeit gekoppelt, und unser Trieb zielt darauf, uns zu befreien.

Martin Vöhler: Was gab für Sie, Herr Chétouane, den Anlass, sich mit der ‘Antigone’ auseinanderzusetzen? Was hat sie vor sieben Jahren an dem Stück interessiert?

Laurent Chétouane: Ich knüpfe bei Ihrer Ausgangsfrage an, warum Hölderlins Übersetzungen so viel gespielt werden. Ich glaube, entscheidend ist, dass Hölderlin keine Übersetzung im gewöhnlichen Sinne vorgelegt hat. Man braucht sich nicht die Frage zu stellen: Was steht da bei Sophokles? Man macht Hölderlin. Man kann natürlich Übersetzung und Original vergleichen und die Arbeitsweise prüfen, grundsätzlich ist man aber befreit von dieser Frage. Man hat einen Dichter vor sich, und genau dies macht diese Texte so viel interessanter als die anderen. Das ist ein Text, den ich wieder machen möchte. Ich suche eine Antigone; das ist sehr schwierig, denn die Figur der Antigone stammt nicht aus unserer Zeit: Wie kann eine Schauspielerin sich hinstellen und einfach

sagen: nein! Diese Energie und diese Fähigkeit, nein zu sagen, sind abwesend; darin liegt ein Grundproblem unserer Zeit. Parallel zu der Antigone interessiert mich auch Kreon. Er ist, was in Frankreich besonders hervorgehoben wird, derjenige, der die Revolution trägt, der eine neue Ordnung schaffen will, der die Zukunft bringt. Demgegenüber hält Antigone an den alten Werten fest. Die besondere Herausforderung liegt aber in der Sprache von Hölderlin: Antigone und die Sprache von Hölderlin. Wie spricht oder spielt man Hölderlin? Dörte Lyssewski sagte zu Beginn, der Regisseur fordere: immer weniger, immer weniger. Bloß nicht spielen. Man muss aber was tun. Das ist ein Problem.

Carl Hegemann: Weshalb aber wird der ‘Ödipus’ so viel weniger als die ‘Antigone’ aufgeführt?

Patrick Primavesi: Ich glaube, das lässt sich auch im Kontext der Zeitgeschichte erklären. Die Beschäftigung mit der ‘Antigone’ hat sich einer Generation aufgedrängt, der es darum ging, politischen Protest zu formulieren. Dass Rainer Werner Fassbinder die Verhinderung eines Fernsehspiels über ‘Antigone’ in den Film ‘Deutschland im Herbst’ integrierte, der die Beerdigung der RAF-Toten in Stuttgart Stammheim behandelt, erscheint mir symptomatisch. Vielleicht sollten wir an diesem Punkt nochmals zurückfragen: Was heißt es für Schauspieler, mit diesen Texten zu arbeiten? Ich habe mich vorhin, als Du [Laurent Chétouane] gesagt hattest „Gibt es heute eigentlich noch eine Antigone?“, auch gefragt: Gab es die Antigone denn wirklich in den 70er/80er Jahren? Bei Hölderlins Übersetzungen kommt es doch immer wieder auf den Versuch an, aus einer Zeit heraus, die das alles überhaupt nicht mehr hergibt, plötzlich mit diesen Texten zu arbeiten.

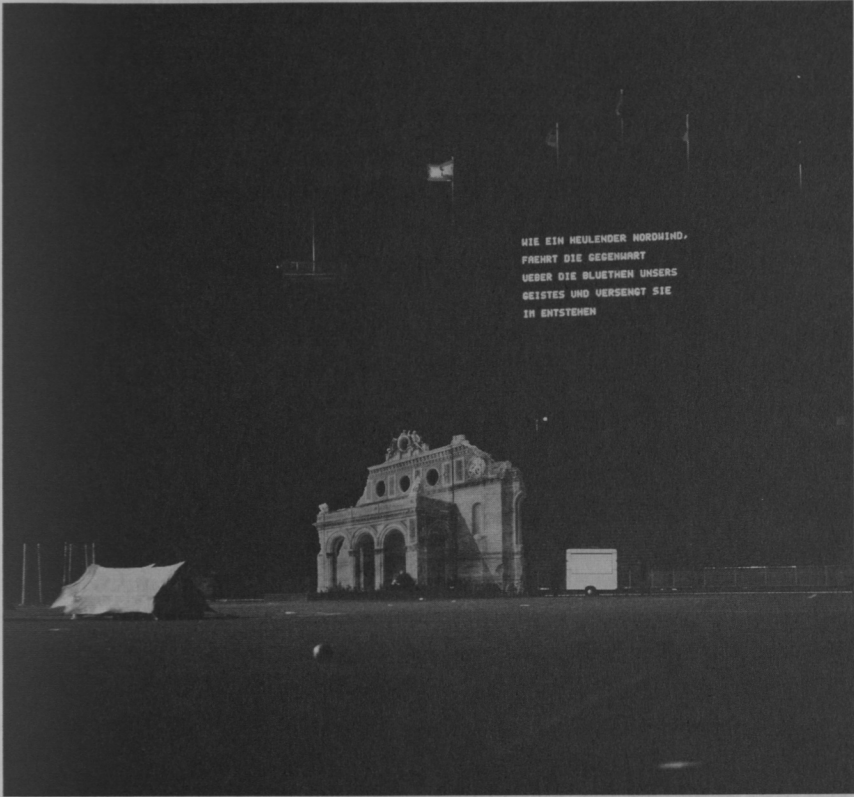
Andrea Koschwitz: Ich weiß nur immer wieder auch von Regisseuren, die statt Hölderlins Übertragung des ‘Ödipus’ lieber die Müller-Übersetzung nehmen. Die ‘Antigone’-Übersetzung ist einfach wirklich mit Abstand die einzige, die man spielt, beim ‘Ödipus’ gibt es noch andere Übersetzungen, die gleichberechtigt daneben stehen.

Ralf Fiedler: Es ist aber auch so, dass die Popularität von Heiner Müllers Übersetzung das Bild verzerrt. Müllers Übersetzung basiert sehr

stark auf Hölderlins Vorgaben. Wenn man beide Übersetzungen durch ein Textvergleichsprogramm laufen lässt, – ich habe das neulich mal gemacht – so muss man sagen, ja o.k., Heiner Müller. Aber das ist natürlich schon Hölderlin. Und ich finde, gerade die Gotscheff-Inszenierung vom Thaliatheater zeigt, dass das wirklich eine Hölderlin-Arbeit ist. Ich glaube dagegen, dass bei der Antigone ein gewisses Missverständnis vorliegt. Noch bevor sie für die 68er Generation zu einer Widerstandsfigur wurde, galt Antigone in der französischen Résistance als Widerstandsfigur gegen Totalitarismus. Es kommt stets zu sehr psychologisierenden Deutungen, die die Figur vermeintlich sehr nahe heranholen. Interessanterweise ist das aber fast das Gegenteil von Hölderlins Blick auf diese Figur. Er sieht ja im Untergang der Antigone die Heraufkunft der republikanischen Vernunftform. Ich denke also, dass die psychologische Verführung, die Antigone so identifikatorisch zu lesen, mit deren Popularität zu tun hat. Unter diesen Voraussetzungen kann man auch so einen schweren Text wie den Hölderlins gut ertragen, weil man ja die Grundintention des Stücks meint verstanden zu haben.

Carl Hegemann: Ich glaube, was Ralf Fiedler gesagt hat, ist ja nachvollziehbar. Ich würde aber noch nachtragen: Wir haben uns damals auch ausführlich mit dem 'Ödipus' beschäftigt. Der einzige Grund lag darin, dass uns die 'Ödipus'-Übersetzung noch unverständlicher erschien als die 'Antigone'-Übersetzung. Es war einfach eine intellektuelle Bescheidenheit, die aus dieser Stückwahl sprach. Die von Heiner Müller bearbeitete 'Ödipus'-Version ist einfach zugänglicher.

Martin Vöhler: Lassen Sie uns zum Hyperion übergehen. Herr Hegemann, Sie haben gesagt, dass es eine Schwierigkeit darstelle, den 'Hyperion' zu inszenieren. Nun gibt es die großartige Inszenierung der 'Winterreise' von Michael Grüber, der den 'Hyperion' in suggestive Bilder übersetzt hat: auf der einen Seite der monumentale Anhalter Bahnhof – daneben die Würstchenbude, verfallene Größe und gegenwärtiges Elend. Zwischen beiden Polen schwankt Hyperion hin und her, er gehört keiner der beiden Seiten zu. Das trifft den Roman ausgezeichnet. Weshalb erscheint Ihnen Hölderlins Text so widerständig?



WIE EIN HEULENDER NORDWIND,
 FRECHT DIE GEGENWART
 UEBER DIE BLÜTHEN UNSERS
 GEISTES UND VERSENKT SIE
 IN ENTSTEHEN

Michael Grüber: 'Die Winterreise' im Olympiastadion Berlin

Foto: Ruth Walz

Carl Hegemann: Ich habe diese Grüber-Inszenierung leider nur als Aufzeichnung gesehen. Ich kann mich aber an diese ganzen Bilder von dem Anhalter Bahnhof da im Olympiastadion gut erinnern. Ich kann mich aber nicht an den Text erinnern, nur an die Anzeigetafel. Was ich für eine extrem gute Verwendungsmöglichkeit halte. Ich glaube ja, auch der Empedokles trug dann im Untertitel 'Hölderlin lesen' und die Zuschauer hatten alle das Buch mit. Das sind, glaube ich, die originellsten Versuche, mit Hölderlin adäquat umzugehen. Der Fehler bei meinen Versuchen lag darin, dass wir Dialoge erhalten und Texte bekommen wollten, die bühnengeeignet sind. Und dann sagt ein Schauspieler das, oder man sagt es selbst nur laut, und es geht nicht. Die Klappe geht zu, man kommt

in eine andere Welt, die nicht mehr unsere ist. Was einem beim Lesen überhaupt nicht so geht. Beim Lesen ist man tief gerührt und fühlt sich im Innersten getroffen. Gemessen daran, ist jeder Versuch, das auf das Theater zu bringen – wenn man nicht etwas ganz anderes macht, was ich ja bei Grüber glaube – leider vergeblich. Wir können unser Theater ja nicht begreifen als eine Instanz, wichtige Romane zu verharmlosen oder zu verkleinern. Deshalb ist das bis jetzt einfach nichts geworden. Aber ich habe die Hoffnung noch nicht aufgegeben.

Martin Vöhler: Frau Koschwitz, Ihre Verbindung von Hyperion und Antigone ist, wie sie sagten, aus der Beschäftigung mit dem 'Hyperion' hervorgegangen. Wie sind Sie vom 'Hyperion' zur 'Antigone' gekommen?

Andrea Koschwitz: Nach Beschäftigung mit Grübers Winterreise hatte ich ein sehr langes Gespräch mit Sabine Andreas, die als Schauspielerin an dem Stück beteiligt war. Sie hat mich auf Sachen aufmerksam gemacht, die unmittelbar mit der politischen Situation zu tun hatten. Das war mir nicht so bewusst, auch im Film sieht man nichts davon. So hat beispielsweise an dieser Würstchenbude ein Fahndungsplakat der RAF-Terroristen gehangen. Und jedes Mal, wenn sie in die Vorstellung gegangen ist – sie hat die Diotima an dem Fußballtor gespielt – jedes Mal also ist sie vor der Vorstellung an diesem Plakat vorbeigekommen und hatte natürlich eine sehr politische Motivation, in dieser 'Winterreise' mitzuspielen. Dies hatte unmittelbar mit der Zeit zu tun, aus der diese Aufführung gekommen ist. Das zu übertragen, war für uns nicht möglich.

Carl Hegemann: Grüber hat architektonische Rudimente ausgewählt, die ja für die Zeit und aus der Zeit sprachen: das Olympiastadion mit seiner Geschichte. Sei es die Würstchenbude, sei es der Anhalter Bahnhof als Ruine des Krieges usw. Als Regisseur fühlte sich Grüber Hölderlin eng verbunden, er kam aus derselben Gegend, beide sind irgendwann einmal nach Frankreich gegangen – Grüber ist übrigens da geblieben. Die Verbindung war äußerst konkret und handfest, einfach auch durch den Topos. Aber auf der Bühne, auf einer normalen, konventionellen

Guckkastenbühne oder selbst in einem anderen Saal ist es natürlich viel, viel schwieriger, den 'Hyperion' zu inszenieren, denke ich.

Martin Vöhler: Wenn wir jetzt zum 'Empedokles' übergehen, haben wir mit Cesare Lievi und Laurent Chétouane zwei Regisseure zugegen, die bedeutende Inszenierungen hervorgebracht haben. Von Ihnen, Herr Lievi, möchte ich zunächst etwas über den Ort, also die Wahl der zerstörten Stadt Gibellina, erfahren.

Cesare Lievi: Gibellina wurde vor 40 Jahren von einem Erdbeben zerstört. Was bleibt jetzt von dieser Stadt, auf deren Trümmern wir den 'Empedokles' gespielt haben? Was uns interessiert hat, ist der Versuch Hölderlins, eine Tragödie zu schreiben in einem Moment, wo es nicht mehr möglich war, eine Tragödie zu schreiben. In der modernen Zeit ist die Tragödie einfach unmöglich. Der heroische Held ist unmöglich. Hölderlin versucht etwas, das nur scheitern kann. Es gibt von Hölderlin drei Fassungen. Diese drei Fassungen sind unmöglich zu spielen, so wie sie geschrieben wurden. Man hat den Eindruck, wenn man die drei Fassungen liest, dass Hölderlin langsam versteht, dass es unmöglich ist, eine Tragödie zu schreiben. Was haben wir gemacht? Wir haben denselben Prozess wie Hölderlin durchgemacht. Wir haben versucht, eine Tragödie zu inszenieren. Wir wussten schon, dass das unmöglich ist und wir haben auch versucht, eine Tragödie zu erzählen. Wir haben so die drei Fassungen zusammengefasst. So, dass es auch für das Publikum möglich war, der Geschichte der Tragödie zu folgen. Aber dann am Ende, wie hier die Bühne, ist der Ort der Aufführung verschwunden. Wir konnten 'Empedokles' nicht weiter spielen. Wir wurden ausgeschaltet. Am Ende haben die Schauspieler auf diesen Trümmern nur Hölderlin gelesen. Keine Kostüme, kein Spiel, keine Aktion, nur das poetische Wort im Feuer der Natur.

Ralf Fiedler: Darf ich fragen, was Sie veranlasste, mit diesen zerstörten Ruinen zu arbeiten? Was gab den Impuls? Geht es um ein in Sizilien naheliegendes Anspielen auf den Krieg zwischen den Städten, die sich gegenseitig zerstört haben? Deshalb hatte ja z.B. auch Straub diese Geschichte zwischen den alten Siedlungen in Sizilien aufgegriffen.

Cesare Lievi: Nein. Haben Sie schon einmal eine von einem Erdbeben zerstörte Stadt gesehen? Die Kraft und die Gewalt der Natur sind einfach da. Eine Kultur, eine Stadt wird von der Natur, von einem Erdbeben zerstört. Es bleibt nichts. Im 'Empedokles' gibt es den Satz: „O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt!“ Man sieht, was da passiert, wenn die Natur die Menschen nimmt. Diese Kraft ist da wirklich sehr sichtbar; die Worte von Hölderlin. Natürlich haben wir auf Italienisch gespielt, mit einer Übersetzung, und zu allem, was Sie über die Sprache von Hölderlin gesagt haben, käme ein weiteres Thema: „Wie kann man Hölderlin übersetzen?“ Der Ort hat uns geholfen, das Tragische in Hölderlin zu zeigen. Was ist das Tragische? Der Mensch sagt der Natur oft Nein, und die Natur nimmt ihn. Das ist das Tragische, und das ist wirklich sichtbar.

Martin Vöhler: In Ihrer Inszenierung, Herr Chétouane, nehmen Sie eine gegenläufige Perspektive auf den Untergang ein: Sie setzen den Akzent nicht auf das bevorstehende Ende und Erlöschen einer Kultur, sondern auf den Aspekt des notwendigen Überwindens einer Kultur, des Aufbruchs und der Revolution, die in eine neue Zeit hinüberführen. Man kann den Aspekt des Endes stark betonen, wie es Peter Ruzicka getan hat, dessen Hölderlin-Oper in apokalyptischen Bildern schwelgt. Wir können aber auch auf die Entstehung des Neuen schauen. Diese Perspektive scheint mir in Ihrer Verbindung von Fatzer und Empedokles angelegt. Fatzer begrüßt eine neue Zeit – Empedokles eine neue Welt, die entstehen soll. Was hat Sie zu Ihrer Kombination der beiden Figuren bewegt?

Laurent Chétouane: Das Neue, was Sie da benennen, oder der Untergang erscheint bei Brecht und Hölderlin wesentlich poetisch, als eine Suche danach, wie die Sprache gemacht wird, wie die Sätze gebaut werden, wie sich Neues hervorbringen lässt, wie etwas Anderes entsteht. Das ist etwas, das die beiden Autoren für mich verbindet. Dann aber wollten wir sehen, wie die Schauspieler an beiden Texten arbeiten können. Es war ziemlich wild, den 'Empedokles' noch weiter zu fragmentarisieren. Uns sind nur zwei Monologe geblieben. Zwei Todesmonologe für die zwei Schauspieler. Jeder Monolog hatte ein bisschen von Fatzer und seinen Soldaten, wenn sie zu Hause sind, in Mühlheim an der Ruhr.

Sie rezitieren Hölderlin ein bisschen. Wichtig war dabei auch folgende Entdeckung, sie klingt unbedeutend, wurde aber für uns sehr wertvoll: Was geschieht, wenn man Hölderlin oder Brecht spricht, am Ende des Verses, bevor man zum nächsten Vers geht? In dieser Stille haben wir mit den Darstellern und Tänzerinnen versucht, uns aufzuhalten, uns zu bewegen, einen Ort zu finden, bevor man das nächste Wort sagt, wo gerade die Sinnggebung, die Bedeutung, die Konstruktion, bevor sie entsteht, stoppt. Dies ist für mich das Merkwürdige an Hölderlin: Dieses Stottern auf der Stelle. Als ob er nicht voran will, nicht weiter will. Das nächste, bevor es gesagt wird, wird gehalten, nochmals gedreht, und dann hat man das Gefühl, man tritt auf der Stelle. Irgendwas stockt oder geht nicht mehr. Dies ist keine reine Destruktion der Sprache. Es gibt einen Wunsch, dahinter etwas anderes sprechen zu lassen, was letztlich nicht in den Worten liegt. Ein kleines Beispiel von einem Vers von Fatzer: „Ich habe die Augen offen gehabt und“ – Ende des Verses. Mit „gesehen“ beginnt der nächste Vers. Im Übergang lernt man zu sehen. In der Stille lernt man. Was passiert in dieser Stille, bevor man „gesehen“ sagt? Hier stellt sich auch die Frage des Spiels wieder. Wie spielt man das? Es ist die Frage des Ausgesetztseins. Das sind gnadenlose Texte, die einen plötzlich extrem aussetzen, wenn man sich in diese Position zwischen den Worten wagt. Das ist für Schauspieler natürlich ungeheuerlich schwierig, denn es passiert nichts außer dem Ausgestelltsein, dem Ausgesetztsein. Damit haben wir uns amüsiert. Aber die Stille war für uns auch die Nähe zum Tod.

Martin Vöhler: Hat Sie bei Ihrer Arbeit die Differenz der Protagonisten interessiert? Auf der einen Seite das große Individuum, das wir auch bei Schroeter hatten, und dann dieser Fatzer, der als Vertreter der Masse agiert, wobei es Brecht nicht gelingt, das Stück zu Ende zu führen.

Laurent Chétouane: Ich würde nicht sagen, dass Brecht scheitert, sondern ich glaube vielmehr, er will das Projekt nicht zu einem Ende führen. Es bleibt in der Offenheit. Das ist das Spannende daran. Brecht plant etwas, was von Beginn an nicht zu beenden ist und das er durch und durch dekliniert. Und das ist die Freiheit, das ist das Große daran. Das ist die Freiheit auch für Theatermachende. Sich wirklich dieser Box zu bedienen, je nachdem welche Fragmente sie spielen, A3 oder

B2 und C19. Wie spricht man das, wie spielt man damit, was bedeutet Freiheit eigentlich für einen Schauspieler, für einen Performer mit dieser Sprache?

Martin Vöhler: Wie verhält sich die Sprache Brechts zu der Sprache Hölderlins in ihrem Projekt?

Laurent Chétouane: Man spürt eine zeitliche Distanz, aber ich fand es erstaunlich, wie nah diese beiden Sprachen sind. Für mich ist der Sprung in die je andere Zeit nicht so stark da.

Martin Vöhler: Wie ließen sich für Sie, Frau Lyssewski, die Sprachen von Hofmannsthal und Hölderlin verbinden? Ihr Hauptpart war ja die Rolle Elektra, also der Hofmannsthal-Text. Aber Sie haben auch die Chorlieder der 'Antigone' in Hölderlins Übersetzung gesprochen.

Dörte Lyssewski: Also ganz platt gesagt, ich war immer neidisch, dass die anderen Hölderlin sprechen durften, während ich nur Hofmannsthal hatte. Denn Hofmannsthal kann natürlich aufgrund der Durchpsychologisierung die Dimensionen überhaupt nicht erreichen, die Hölderlin innehat. Für mich sind Hölderlin und Kleist ganz einzigartig, die Weltmeister sozusagen, was Sprache angeht.

Luigi Reitani: Mich würde die Frage interessieren, warum 'Empedokles' in den letzten Jahren auf den deutschen Bühnen so wenig gespielt wurde. Wie wir gehört haben, ist 'Hyperion' vielfach inszeniert worden; die Übersetzungen wurden ebenfalls aufgeführt; aber es ist auch kein Zufall, dass heute bei dieser Diskussion nur Regisseure auf dem Podium sitzen, die 'Empedokles' nicht in Deutschland inszeniert haben. Und natürlich liegt eine Möglichkeit zur Lösung des Rätsels darin, dass wir keine vollständige Fassung des Stückes haben. Insofern ist es natürlich eine Herausforderung, 'Empedokles' zu inszenieren. Andererseits haben wir gehört, dass gerade diese Unvollständigkeit Lievi dann zu einem Konzept gebracht hat, den Prozess des Scheiterns der Tragödie als Genre zu inszenieren. Wo eben eher der Prozess im Vordergrund steht, wenn ich dies richtig verstanden habe. Dann aber möchte ich die Frage hier an die deutschsprachigen Bühnen stellen: Warum eigentlich? Ist es

so unmöglich? Wenn eben das Interesse an Hölderlin so stark ist für das Theater. Warum wird 'Empedokles' nicht mehr inszeniert?

Cesare Lievi: Ich glaube, für das deutsche Publikum ist es schwer zu verstehen, was da geschrieben ist. Für das italienische Publikum nicht; es hat eine ganz andere Beziehung zur Tragödie, vor allem in Sizilien. In Sizilien ist die Tragödie noch etwas Lebendiges. Und dann ist natürlich die Sprache in einer Übersetzung leichter zu verstehen. Ich sehe eine große Trennung zwischen dem 'Empedokles' und dem, was in Deutschland passiert. Es ist wie eine andere Welt. Merkwürdigerweise ist diese Trennung in Italien nicht so stark.

Patrick Primavesi: Ich würde das noch unterstreichen und sagen, es ist tatsächlich auch ein Problem der Institutionen deutscher Kultur. Dass es auf der einen Seite einen Gedächtnisschwund gibt, auf der anderen Seite die Geste von jungen Regisseuren, Schauspielern oder Dramaturgen, einfach zu suggerieren: Jetzt mach doch mal was Eigenes. Versuch doch mal ganz aus dem Bauch heraus mit Hölderlin zu arbeiten. Das geht schief. Das haben wir schon oft genug erleben müssen. Ich glaube, der Mangel an einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den Texten an den Schauspielschulen oder in der Theaterwissenschaft ist ein Problem. Nicht von ungefähr bilden die 'Antigone' und die 'Empedokles'-Filme von Straub/Huillet noch immer eine Provokation, auch weil sie darauf verzichten, Hölderlins Übersetzungen mit unserem Alltag zu verknüpfen oder aus einer individuellen Psychologie herzuleiten. Ein weiterer Punkt, der zum Problem werden kann, liegt darin, verschiedene Sprechweisen zuzulassen. In 'Empedokles/Fatzer' wurde das konsequent gemacht, inzwischen ist das schon eher möglich. Straub/Huillet wurden damals noch angefeindet, weil sie auch nicht-professionelle Schauspieler mit dem Text arbeiten ließen. Sie haben dabei etwas erreicht, was an Präzision zum Beispiel Grübers Arbeiten bei weitem übertroffen hat, aber auch sofort von der Presse verrissen wurde, die wieder einmal besser wissen wollte, was Theater sei und was man mit Hölderlins Texten machen dürfe und was nicht. Das zuzulassen, was an Risikobereitschaft nötig wäre, um mit den Texten wirklich zu arbeiten und an die Punkte zu kommen, die wir jetzt so allmählich schon herauskristallisiert haben, das bedarf häufig großer Anstrengungen innerhalb

der Institutionen, diese ein Stück weit aufzubrechen. Wie aber soll sich das an die kommende Generation noch weiter vermitteln, wenn schon innerhalb der Institutionen die Angst so groß ist, diese Texte überhaupt ernst zu nehmen.

Andrea Koschwitz: Ich würde die Institutionen nicht so sehr dafür verantwortlich machen wollen. In den letzten fünf Jahren oder zehn Jahren meiner Tätigkeit als Dramaturgin an verschiedenen Theatern traf ich auf eine große Offenheit für Experimente und performative Versuche. Und auch die Schauspieler, insbesondere die jungen Schauspieler, sind mit einer großen Begeisterung an die Sprache herangegangen und haben versucht, sie für sich zu erschließen. Es war ein Glücksmoment für die Schauspieler und für uns auch, welche Intensität sich hier entwickeln konnte. Die Zurückhaltung würde ich eher ins Regiefach packen; hier stellt sich die Frage, welche Entfernung man wahrnt, oder wie nah man sich solchen Texten ausliefert.

Dörte Lyssewski: Auch in diesem Zusammenhang erscheint mir die 'Winterreise' von Grüber bedeutsam. Ich kenne die Inszenierung zwar auch nur vom Filmmaterial her. Aber da ist ja das Spannende, dass, auch wenn es alles ausgebildete Schauspieler waren, das Unvermögen, mit dem Text umzugehen, thematisiert wurde. Also wenn man an diesen berühmten Hürdenlauf denkt: an das Außer-Atem-sein, an das Stakkatohafte, das Wort-Hervorbringen, als physischen Prozess; oder die Worte wurden nur noch auf den Leuchttafeln angezeigt. Es wurde – wie dann auch im Zusammenhang mit 'Empedokles – Hölderlin lesen' – sehr viel Zeit eingesetzt, um dem spezifischen Gewicht jedes Wortes Raum zu geben, womit Straub und Huillet dann noch viel weiter gegangen sind. All diese Arbeiten zielen aber auf die Frage: Welche Sprache hat Hölderlin, und wie kann man das Besondere daran zeigen oder zum Ausdruck kommen lassen?

Martin Vöhler: Abschließend möchte ich Sie nach der Zukunft fragen, die Sie sich für die Arbeit mit Hölderlin auf der Bühne vorstellen. Wenn wir zurückschauen auf die Rezeption von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen, so wurden diese von seinen Zeitgenossen abgelehnt. Die Übersetzungen erschienen ihnen vollkommen unverständlich, die Ableh-

nung wurde durch den Verweis auf die vielen echten und vermeintlichen Fehler bekräftigt. Erst Hellingrath und Beißner gelang es, ein Verständnis für ihre Leistung und Bedeutung zu entwickeln. So wurde erkannt, dass Hölderlin in ganz neue, bis dahin unvorstellbare Richtungen ging, wenn er beispielsweise den Sophokles-Text nicht nur übersetzt, sondern auch korrigiert und verfremdet. Hölderlin meint ja, dass Sophokles aus seiner Zeit heraus Fehler macht, die eine Übersetzung aus späterer Zeit zu verbessern vermag. Wir selbst befinden uns nun aber 200 Jahre nach Hölderlin. Meine Frage lautet: Würden Sie denken, dass Sie aus der theaterpraktischen Arbeit heraus jetzt ebenfalls in Distanz zu Hölderlin gehen müssen, dass es erforderlich ist, auch seinen Text zu verändern, um ihn verständlich zu machen? Müssen wir auf gleiche Weise mit Hölderlin verfahren, wie er mit Sophokles umgegangen ist?

Laurent Chétouane: Wir sprechen, denke ich, von verschiedenen Positionen. Wenn ein Autor den anderen Autor ändert oder an seinem Text arbeitet, dann ist das sozusagen die gleiche Linie, die arbeitet. Wir bekommen in der Theaterarbeit einen Text und können ihn ändern, aber den Text neu zu schreiben, wäre zu umgehen. Wir haben diese Frage im Zusammenhang mit 'Empedokles' erörtert. Wir haben einige Teile und Fragmente genommen, andere aber herausgenommen, ohne den Versuch zu machen, einen Plot zu erzählen oder eine Rekonstruktion zu bieten. Ich glaube für die Zukunft von Hölderlin: Es gibt Phasen. Goethe und Schiller lachten sich kaputt über ihn. Es gibt schöne Briefwechsel über diese schrecklichen Übersetzungen. Man musste fast hundert Jahre warten, und dann war Hölderlin da. Die Zukunft kann man nicht vorhersagen. Man muss es weiter probieren und sich seiner Texte annehmen. Um nochmals auf die Frage der Institution zurückzukommen: Ich glaube, dass nicht nur die Institutionen und die Regisseure an der Zurückhaltung gegenüber Hölderlins Texten schuld sind. Es bleibt aber trotzdem die Frage: Wie viel wagt das Theater? Und das ist nicht nur die Institution allein, das sind auch die Zuschauer. Das sind auch Sie, wie Sie hier sitzen. Wie wird damit umgegangen, wenn auf dem Theater ein Versuch gemacht wird und sofort die ganze Philologie schreit oder sofort die ganzen Kritiker schreien? Das kommt von allen Seiten. Man braucht Mut – und das ist das Großartige an diesem jungen Regisseur, den ich mit seiner 'Ödipus'-Inszenierung, die richtig toll ist, betreut

habe. Wie viel Gegenwind hat er bekommen, auch gerade von der Seite der Dramaturgie. Das sei nicht verständlich, was das denn solle usw. Man musste dieses Stück richtig durchboxen, bis es später auf einem Festival anerkannt wurde: ein Riesen-Aufstand für diese Inszenierung, die wunderschön ist.

Andrea Koschwitz: Ich glaube, was wir jetzt schon beschrieben haben, das Fragmentarische, das Bruchstückhafte oder die Montage, die ja an beiden Abenden zu sehen waren, werden weiter bestehen. Es wird auch in nächster Zeit immer wieder Aufführungen geben, in denen jüngere oder ältere Regisseure Teile montieren oder Sachen hinzunehmen. Die Dramaturgie ist einfach so weit, dass man an Hölderlin nicht vorbeikommt. Was auch für mich ein Problem darstellt, sind die Zuschauer. So kamen, als wir hier in Berlin die Kopplung Antigone – Hyperion angekündigt haben, die Zuschauer einfach nicht, obwohl wir auch gute Kritiken hatten. Wie war das in der Volksbühne mit dem Doppeltitel ‘Antigone/Elektra’?

Ralf Fiedler: Das war katastrophal; wir hatten teilweise zwanzig Zuschauer. Was Sie gestern an Zuschauern sahen, war nicht die Regel. Ich muss dazusagen, die Aufführung war für draußen konzipiert. Es gab ja diese Spielstätte vor dem Haus, die Agora. Und da lief das Stück wesentlich besser. Als wir es ins Haus genommen haben, wurde es vom Publikum nicht so gut aufgenommen. Das muss man ehrlicherweise dazusagen. Aber es ist, wie es ist.

Andrea Koschwitz: Es war dann eine Entscheidung von meiner Person zu sagen, wir schreiben einfach nur ‘Antigone’ drüber, und ich mache vor jeder Vorstellung eine Einführung, in der ich das Montageprinzip erkläre. Diese Einführungen fanden ein großes Interesse bei den Zuschauern, und sofort waren die Vorstellungen voll. Hier kann ich nur den Ball an Sie, die Mitglieder der Hölderlin-Gesellschaft, weitergeben, die Sie ja zum Teil auch vor künftigen Lehrern unterrichten. Man muss versuchen, auch mit Regisseuren oder Studenten der Regie ins Gespräch zu kommen. Es erscheint mir aber fraglich, wie weit die Bereitschaft in der nächsten Generation da sein wird, diesen Hölderlin zu erfahren, le-

send, spielend oder pädagogisch vermittelt. Ich glaube, dass im Moment auch junge Leute noch ein großes Interesse daran haben, aber zum Teil ist das Zuschauerinteresse wirklich sehr begrenzt.

Dörte Lyssewski: Für die Zukunft kann ich mir nur wünschen, dass man Hölderlin rezipiert, dass man ihn nicht mit ‚schwierig‘ in Verbindung setzt und vor allem nicht mit ‚anstrengend‘, sondern mit Entdeckung, mit Neugierde, mit Reichtum. Mit dem Reichtum an Sprache, an Gedanken und mit dem Reichtum unseres Kulturguts. Das ist das Einzige, was ich mir wünschen kann.

Patrick Primavera: Dem kann ich eigentlich zustimmen. Sehr hinderlich aber erscheint mir der starke Werkbegriff, wie er in der Literaturwissenschaft immer noch dominiert. Man kann die Theaterarbeit ja nicht einfach ‚werktreu‘ machen. Ein Theaterstück ist ein gesprochener und gespielter Text. Er braucht den Körper des Schauspielers wie auch dessen Biographie, die seine Art zu sprechen prägt. Ohne die Verkörperung, ohne die Artikulation, ohne die Kontextualisierung und die Inszenierung ist ja der Text kein Theaterstück. Wenn man sich einen so alten und komplexen Text anzueignen versucht, ist das Ausmaß der Fremdheit aber viel größer als erwartet. Es gibt zu wenig Regisseure, die sich der Materialität dieser Texte radikal aussetzen. Eine Inszenierung gelingt nicht mit Gewalt, sondern nur mit allergrößter Anstrengung und Geduld, von einem Wort, von einem Vers zum nächsten. Und es gibt wirklich nicht so viele Intendanten und Theater, mit denen so etwas auch durchsetzbar ist; wo das Vertrauen dazu da ist, so etwas zu machen.

Ralf Fiedler: In unserer Diskussion ist mir deutlich geworden, dass es da keinen Königsweg geben kann, auch kein Patentrezept, wie mit Hölderlin in Zukunft umzugehen wäre. Ich glaube aber, dass gerade in der Auseinandersetzung, im Diskurs über das, was versucht worden ist, viel zu erreichen ist. Ich bin mir sicher, dass Hölderlins Texte nicht von der Landschaft des Theaters verschwinden werden. Ich bin mir auch sicher, dass es immer wieder Regisseure gibt und geben wird, die daran arbeiten. Aber ich bin mir nicht so sicher, dass es dafür noch ein Forum gibt angesichts der neoliberalen, völligen Beliebigkeit.

Cesare Lievi: Die deutsche Situation ist beschrieben worden. Ich kann nur sagen, dass manchmal die italienische Übersetzung eine Hilfe für das Publikum darstellt, weil sie es leichter macht, das Wort zu verstehen. Aber ich glaube auch, dass das Thema des 'Empedokles' für das italienische Publikum leichter zu verstehen ist als in Deutschland, auch wenn es ein deutsches Stück ist. Die Natur, der Konflikt, auch die Beziehung der Mädchen mit Empedokles, all dies ist meiner Meinung nach unglaublich schön beschrieben und auch theatralisch gut beschrieben. Man sollte den 'Empedokles' auch in Deutschland wieder inszenieren.

Genauere Lektüre der zwei Anfangsseiten aus dem
'Allgemeinen Grund' zum 'Empedokles'

Von

Ulrich Gaier

Auf den Seiten MA I, 866 f. (StA IV, 150 f.) geht es um die Bestimmung des Tragischen und die Folgen für seine Darstellung im Blick auf das tragisch Erfahrene im Gemüt und in der Welt des Dichters. Zunächst wurden Äußerungen Hölderlins über das Tragische in Erinnerung gebracht: MA I, 865–867; MA II, 102, 104–107, 114, 315, 373, 913. In diesen Überlegungen geht es Hölderlin erstens um die unterschiedliche Gestalt und Wirkung des Tragischen in der Antike und in der Moderne (MA II, 913, 373); Thema der poetologischen Reflexion ist zweitens das für seine Poetik seit 1796 grundlegende Modell von ‚Empfindung‘ und ‚Sprache‘, das auch in dem gewählten Text leitend ist (866, 1)¹, und die spezifische Ausformung dieses Modells im „tragischdramatischen Gedichte“.

Zunächst wurden alle Stellen identifiziert (z.B. unterstrichen), an denen Hölderlin die Wörter „*Innigkeit*“ und „*innig*“ verwendet, denn

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 131–140.

¹ Vorbemerkung: Da die Leiter der Arbeitsgruppen C und D kurzfristig absagen mussten, wurde beschlossen, die Gruppen zusammenzulegen und ein alternatives Programm anzubieten: in der ersten Hälfte der Sitzung, von Prof. Ulrich Gaier geleitet, eine genaue Lesung der zwei ersten Seiten des 'Allgemeinen Grundes' zum 'Empedokles', in der zweiten Hälfte ein videogestützter Bericht von Alexander Weigel (37 Jahre Dramaturg am Deutschen Theater) über seine auch Hölderlin einbeziehende Arbeit mit Heiner Müller an dessen Stück 'Der Lohndrucker'.

Zitierte Ausgabe: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchener Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992–1993. Hier und im Folgenden werden bei Zitaten aus den beiden analysierten Seiten, MA I, 866 und 867 die Zeilenzahlen angeführt. Einige Zitate beziehen auch die Analyse der tragischen Ode (MA I, 865) ein. Begriffe, die sozusagen Überschriften für Klein-Kapitel der Lektüre sind, werden im Folgenden kursiviert.

der Wortgebrauch stimmt offenbar nicht vollständig mit dem ‚Gemütvollen‘, ‚Andächtigen‘, ‚Inbrünstigen‘ unseres heutigen Sprachgebrauchs von ‚Innigkeit‘ überein, der die Erscheinung oder den unmittelbaren Ausdruck einer Stimmung starker Verbundenheit andeutet. – Die häufige Opposition von Innigkeit mit Ausdruck oder Sprache zeigt zunächst an, dass Hölderlin etymologisch richtig „innig“ als „innen befindlich“ versteht, wobei mit „innigste Empfindung“ (867, 17) ein Innensein im Subjekt, mit „innige Verwandtschaft des Gleichnisses mit dem Stoffe“ (866, 34 f.) ein Innensein im Objekt gedacht ist. – Mehrere Stellen zeigen, dass Hölderlin Grade der Innigkeit unterscheidet, wobei er meist das Adjektiv „tief“ mit seinen Steigerungen verwendet (866, 1, 8 f.; 867, 20, 23); einmal erscheinen die Komparative „je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas*² die Innigkeit ist“ (866, 23 f.). In der Lyrik, der tragischen Ode, ist die Innigkeit „weniger tief“ (867, 20; 866, 2–6; vgl. 865), während für die „tiefste Innigkeit“ das „tragischdramatische Gedicht“, die Tragödie als Dichtart zu wählen ist. – Erläuternder Parallelbegriff zur Innigkeit ist zweimal das *Göttliche*: „eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches“ (866, 8 f.), „das Innige, Göttliche“ (867, 8); einmal erscheint als Parallelbegriff das *Lebendige*, „das ihm [dem Dichter] in seinem Leben gegenwärtig ist und war“ (866, 20 f.); das Lebendige ist damit die innige im Leben erfahrene Präsenz des Göttlichen. Ebenso parallel ist „der *Geist*, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand“ (867, 5 f.): Offenbar ist das Lebendige die im Leben des Subjekts, der Geist die in der objektiven Welt des Dichters innig empfundene Präsenz des göttlichen Seins.³

² *Nefas* (lat.) von *fari* ‚sprechen‘, bezeichnet ‚das nicht dem heiligen Spruch Entsprechende‘, das Unerlaubte, Ungehörige, das Sakrileg. Von Hölderlin interpretierend mit „unaussprechlicher“ in seine Poetik des Tragischen eingefügt: Unverhüllter Ausdruck des Innigen wäre Sakrileg, Verletzung der Heiligkeit des Göttlichen.

³ Hier zeichnen sich die drei neuplatonischen Hypostasen des Seins ab – Sein, Leben, Geist – die in Hölderlins Philosophie eine zentrale Rolle spielen. ‚Geist‘ ist in der dynamischen Selbstbewegung des Seins (Beharrung, Hervorgang, Rückwendung), nach der trennenden Entfaltung der ursprünglichen Einheit des Seins ins Leben, die versöhnende und vereinigende Hypostase. Zu den neuplatonischen Traditionen der ‚Vereinigungsphilosophie‘ vgl. Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung, Tübingen/Basel 1993, Register S. 444 f. s.v. „*monē*, *proodos*, *epistrophē*“ sowie „Sein“, „Leben“, „Geist“.

Die „*Empfindung*“, d.h. wohl das Berührtwerden des Dichters bis hin zum Mitgerissenwerden, variiert mit der Tiefe der subjektiv oder objektiv erfahrenen Innigkeit (867, 10). „[Die] innigste Empfindung ist der Vergänglichkeit in eben dem Grade ausgesetzt, in welchem sie die wahren zeitlichen und sinnlichen Beziehungen nicht verläugnet“ (867, 16–19): Wenn eine starke Empfindung durch historische Bedingungen veranlasst ist und sich nicht von ihnen distanzieren kann oder will, verändert sie sich mit ihnen, verliert ihre Intensität der Präsenz, ihr Leben, ihren Geist. Eine „Empfindung in ihrer Gränze vestzuhalten“ (866, 26 f.), ihrer Ausschweifung mit Strenge, ihrer Überhitzung mit Kälte zu begegnen (866, 25), ist Aufgabe des Dichters, der die ins Unendliche sich vertiefende Innigkeit in endliche Erscheinung zu bringen und das unaussprechliche *nefas* auszudrücken hat. Daraus leitet sich die gleich zu besprechende, mit der Intensität der Innigkeit sich steigernde Gegenwirkung her, die der Dichter zu leisten hat. – Noch eine Variante der Empfindung taucht auf: „*Totalempfindung*“ (867, 14, 26). Definiert ist der Begriff nirgends, gemeint ist offensichtlich die Empfindung des Göttlichen in „des Dichters eigenem Gemüth und eigener Welt“ (867, 12 f.; 866, 13, 15 f.; 867, 4, 23–25), also die Präsenz des identischen göttlichen „*Seins schlechthin*“ sowohl im Lebendigen des Subjekts als auch im Geist der objektiven Welt. Dieses als Lebendiges subjektiv und als Geist objektiv empfundene, „Gemüth und Welt“ übergreifende und ermöglichende Göttliche ist dann auch die dem „tragischdramatischen Gedichte“ (866, 2 f.; 867, 11, 28) „zum Grunde liegende *Totalempfindung*“ (867, 26) der „tiefsten Innigkeit“.⁴

[Die lebhafteste Diskussion der etwa 70 Mitglieder starken Arbeitsgruppe kam nach 50 Minuten ungefähr bis zu diesem Punkt der Textanalyse; die Beiträge konzentrierten sich hauptsächlich auf den Begriff der Innigkeit. Der Leiter fasste dann stichwortartig die Argumente Hölderlins zu Form und Stoff des „tragischdramatischen Gedichts“ zusammen, die im Folgenden ausführlicher dargestellt werden sollen.

⁴ Diese „*Totalempfindung*“ erweist sich damit als Parallelbegriff zur „*intellektuellen Anschauung*“ von „*Seyn schlechthin*“, „[w]o Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereinigt ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kan, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll zu verletzen“ (MA II, 49). Vgl. auch MA II, 102, 27 f.; 104–106.

Ähnlicher Lesesport wurde für künftige Tagungen gewünscht;⁵ mehr Zeit sollte dafür eingeplant werden.]

Mehrfach betont Hölderlin, dass „jedes Gedicht, so auch das tragische aus poetischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt, und überhaupt nichts verstanden und belebt werden kann“ (866, 11–15); von dieser Forderung ausgehend muss Hölderlin begründen, warum er mit Empedokles einen Stoff aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. und nicht einen Stoff aus seiner eigenen Welt um 1800 behandelt, denn der ist eigentlich „das Göttliche [...], das der Dichter in seiner Welt empfindet und erfährt“ (866, 18f.). Die Tragödie geht, wie zitiert, aus „Welt“ und „Seele“, aus „Wirklichkeit“ und „poetischem Leben“, „eigener Erfahrung“ und „eigenem Gemüth“, „des Dichters eigenem Gemüth und eigener Welt“ hervor (866, 12f., 15f.; 867, 4f., 12f.); die „Totalempfindung“ des Dichters bezieht sich auf „seine Person, seine Subjectivität [...], so auch das ihm gegenwärtige Object“ (867, 23f.) und das ihm darin empfindbare und erfahrbare Göttliche in tiefster Innigkeit. Zugleich ist seine Person und Welt, „Subjectivität“ und „Object“ auch der „Grundstoff“ (866, 33) seiner Dichtung.

Nun haben wir aber gesehen, dass „das Innige, Göttliche“ im „tragischdramatischen Gedichte“ in seiner gewaltigsten Steigerung als „tiefste Innigkeit“ auf die Empfindung des Dichters wirkt und dass, „je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas* die Innigkeit ist“, der Dichter im selben Grade entgegenwirken muss, „um die Empfindung in ihrer Gränze vestzuhalten“ (866, 23–27). Hier zeigt sich das immer wieder von Hölderlin besprochene Problem, vom Göttlichen entweder überströmt und überwältigt zu werden oder es beherrschen und gebrauchen zu wollen.⁶ Deshalb muss der Dichter seine Empfindung „so wohl der Form als dem Stoffe nach verläugnen“ (866, 28f.), ja, der tragische Dichter verleugnet, „weil er die tiefste Innigkeit ausdrückt, seine Person, seine Subjectivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Object“ (867, 22–24). „Die tragische Ode“, d.h. das lyrische Gedicht in tragischer Stilart, in dem die vom Dichter empfundene und in seiner

⁵ Vgl. die im Aufbau befindliche Abteilung ‘Lesesport’ und die Abteilung ‘Aufmerksamkeitsebenen. Ein Hölderlin-Lehrgang’ auf der Homepage der Hölderlin-Gesellschaft.

⁶ Z.B. Vorrede zum ‘Fragment von Hyperion’, MA I, 489, 20–26.

Welt erfahrene Innigkeit weniger tief und gewaltsam ist als in dem Fall, wo er zur Tragödie genötigt wird, ist als lyrisches immer noch „unmittelbare Sprache der Empfindung“, wenn auch „in den positivsten Unterscheidungen [...], in wirklichen Gegensätzen“ (866, 4–6; vgl. 865, 8f.). Dieser „Zwist“ ist schon eine Verhüllung der über ihre „Grenze“ geschrittenen, „das Bewußtseyn, das Nachdenken, oder die physische Sinnlichkeit nicht mäßig genug“ haltenden reinen Innigkeit (865, 3–7; 866, 7; 867, 19–22). Aber er ist immer noch unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, in dem „der Dichter und seine eigene Erfahrung [...] erscheint“ (866, 9–11), wenn auch der „Zwist“, das „höchste Feuer“ am Anfang der tragischen Ode „fingirt“ ist (865, 2–9), weil die Empfindung schon immer den ganzen Entwicklungsgang der Odenhandlung (865, 2–30) gegangen sein muss, bevor sie dargestellt und ausgedrückt werden kann. Nun ist da, wo das „tragischdramatische Gedicht“ zu wählen ist, die Innigkeit tiefer, die Gefahr der Grenzüberschreitung, des Ausufers ins Unendliche, Unaussprechliche, ins Sakrileg des *nefas* größer: Der Dichter muss, um die Empfindung in ihrer Grenze festzuhalten, die Verhüllung dichter machen bis zur Verleugnung seiner Empfindung, seiner Person und seiner Welt, so dass „von des Dichters eigenem Gemüth und eigener Welt“ (867, 12f.), wo ja die tiefste Innigkeit hervorbrochen ist, in der tragischen Dichtung nichts mehr erscheint. Damit kann sich für Hölderlin z.B. deutlich erklären, warum etwa Sophokles statt eines zeitgenössischen athenischen Stoffs trotz seiner aktiven Teilnahme am politischen Leben der Polis Athen in der ‘Antigone’ oder dem ‘Oidipus tyrannos’ einen thebanischen Mythos als Stoff wählte. Deshalb ist auch Empedokles nicht der „Grundstoff“ (866, 33), aus dem Hölderlins Tragödienfragmente „hervorgegangen“ sind (866, 13).

Vielmehr wählt er den Stoff Empedokles, um „das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff übertragen“ zu können (866, 15–17) und dadurch dem Übermaß des Göttlichen in seinem Gemüt und seiner Welt eine Grenze zu setzen, es in seiner Unmittelbarkeit (866, 27f.) zu verleugnen und doch darstellbar zu machen. Empedokles und seine Welt von Agrigent und dem Aetna des 5. Jahrhunderts sind ein „Bild“ (866, 21, 27) der Innigkeit und Empfindung (ebd.), der Stoff „ein kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel von ihr“ (866, 29f.), aber ein „dem Grundstoff um so inniger anpassendes, blos in der äußeren Gestalt heterogenes“ (866,

33 f.). „Eine andre Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere“ stellt dieses Gleichnis vor und ist deshalb ein „kühneres“ (866, 31–33) als die üblichen Gleichnisse, in denen nur vergleichbare Eigenschaften oder Funktionen von Sach- und Bildbereich benannt werden, oder als die üblichen Beispiele, die den Anwendungsfall eines allgemeinen Gesetzes beschreiben. Kühn ist das Gleichnis und Beispiel wegen der Fremdheit, die der Notwendigkeit der Verleugnung des eigenen Gemüts und der eigenen Welt geschuldet ist, ferner wegen des Umfangs von Sach- und Bildbereich, denn verglichen werden Welten. Kühn ist das Gleichnis, weil es ein „Bild der Innigkeit“ (866, 21) sein, also nicht eine Eigenschaft, eine Funktion eines Gegenstandes oder Systems von Gegenständen exemplifizieren soll, sondern die Präsenz und Wirkung des Göttlichen, des Geistes in der Welt des Dichters und die erschütternde, bestürzende Gewalt und tragische Reinigung, die es bewirkt. Um dies leisten zu können, darf das Bild nicht einfach fremd sein, sondern es ist, je kühner, bei aller Heterogenität des Äußeren, ein „dem Grundstoff um so inniger anpassendes“ (866, 33) – man erkennt hier den Grund für Hölderlins mannigfache Eingriffe in den überlieferten Empedokles-Stoff: Es sind Anpassungen an den zeitgenössischen „Grundstoff“ – so dass die „innige Verwandtschaft des Gleichnisses mit dem [Grund-] Stoffe, die charakteristische Innigkeit, die dem Bilde zum Grunde liegt, [...] sichtbar“ wird (866, 34–36). „[I]nnige Verwandtschaft“ zwischen Grundstoff und Gleichnis, Sachwelt und Bildwelt wird erst möglich, wenn die Verhältnisse, an denen die Innigkeit hervorbricht und ihr Maß überschreitet, in beiden Welten analog sind und damit eine für beide Welten „charakteristische Innigkeit [...] dem Bilde zum Grunde liegt“ (866, 35 f.). Der „Karakter der Entgegensetzung und Trennung“ ist ein Merkmal der tragischen „Form“ (866, 30 f.), welches den „sichtbaren Stoff“ der Dichtung prägt, wie schon am Anfang der tragischen Ode ein (Heroischer) Zwist fingiert wird, der durch das (Heroische) „Übermaas der [idealischen] Innigkeit“ provoziert und erhitzt wird und damit den ‚idealisch Heroischen‘ Beginn der tragischen Stilart (MA II, 109) herstellt. Der Charakter der Entgegensetzung, Trennung und „*Unterscheidung*“ (866, 4, 8, 26; 867, 9 f.) bewirkt in der Tragödie, dass durch „Rede gegen Rede, die sich gegenseitig aufhebt“ (MA II, 315) „das Zeichen [der durch Gegensätze geprägte Stoff] an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird“, „aber das Ursprüngliche ist gerade heraus“ (MA II,

114): Durch die Selbstzerstörung der verhüllenden Maske tritt am Ende triumphierend das Göttliche, die reine Innigkeit unmittelbar hervor und ergreift erschütternd den Zuschauer.

Die Innigkeit hat, wie gesehen, Grade. Je gewaltiger „der Geist, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand“, auf ihn und seine Welt wirkte, desto größer muss der „Grad des Unterscheidens“ (867, 5–10; 866, 7 f.), desto schärfer die „Entgegensetzung und Trennung“ (866, 31) innerhalb des gewählten Bildes gestaltet, desto fremder und verhüllender muss das Bild selbst gewählt werden: „aber wie dieses Bild der Innigkeit überall seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verläugnet und verläugnen muß, wie es überall mehr dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas* die Innigkeit ist [...], um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen“ (866, 21–28). „*Symbol*“ ist in der mathematisch-philosophischen Fachsprache des 18. Jahrhunderts ein abstraktes, allgemeines, für viele Einzelfälle stehendes Zeichen, wie in der seit dem 16. Jahrhundert entwickelten Buchstabenrechnung ($a^2+b^2\dots$); wenn das ‚tragischdramatische‘ Bild zum Symbol wird, hat es jede unmittelbare Beziehung zu „des Dichters eigenem Gemüth und eigener Welt“ verloren, es ist reine Mittelbarkeit geworden und sozusagen allgemeine Gleichung, die den tragischen Vollzug der „charakteristischen Innigkeit“, wie sie in Gemüt und Welt des Dichters im Einzelfall vorliegt, in allgemeiner, sozusagen algebraischer Form darstellt. Damit diese Allgemeinheit dem Rezipienten erkennbar bleibt und der gewählte Stoff ihn nicht zur Aufmerksamkeit auf diesen verleitet, schaltet Hölderlin in seinen Plan und Text Beziehungen zu anderen analogen Stoffen und möglichen Bildern ein, die dieselbe algebraische Gleichung exemplifizieren könnten.

Im Falle von Hölderlins Tragödie ist es Christus, wie an Formulierungen und Figuren (z. B. der „Jünger“ Pausanias) erkannt wurde, und wahrscheinlich der Spartanerkönig Agis IV., über den Hölderlin ein eigenes Drama geplant haben soll oder den er zum fremden Stoff statt des Empedokles wählen wollte.⁷ Damit gibt es vier Stoffe zu erkennen, die durch die algebraische Gleichung analog formuliert sind: Empedok-

⁷ Auch Kleist hat analoge Figuren „hintereinander gestellt“, vgl. die Weissagung der Geburt des Gottessohnes Herakles am Schluss des ‘Amphitryon’. In ‘Brod und Wein’ stellt Hölderlin Christus und Dionysos als „Fakelschwinger des Höchsten Sohn, der Syrier“ hintereinander (MA I, 382).

les, Agis, Christus und X, den Stoff in der Gegenwart. Er muss es sein, der das Gemüt und die Welt des Dichters erschüttert, der die Entgegensetzung, Trennung, Unterscheidung, den Zwist in der Welt um 1800 bedingt und an dem sich „der Geist, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand“ (867, 5 f.) in seiner „karakteristischen Innigkeit“ analog zu dem tragischen Vollzug des Empedokles-Stoffs vernichtend zeigen muss, wenn die algebraische Gleichung stimmt. Denn die hintereinander gestellten fremden Stoffe enden mit dem Tod des Protagonisten – auch der Sozialreformer Agis wurde im Interesse der Großgrundbesitzer Spartas von Leonidas hingerichtet, und Empedokles sollte im fünftaktigen Dramenplan, statt des freien Todes im Aetna wieder nach Agrigent heruntergelockt und zum Götzen geworden, eines schmachvollen Todes sterben wie Christus, dem der zweite Entwurf des ‘Einzigsten’ Übertretung der heiliggesetzten Grenze hin zum Menschlichen anlastet (MA I, 459, v. 10–17). Zu welchem Grundstoff aber konnte um 1800 „diese innige Verwandtschaft des Gleichnisses mit dem Stoffe, die charakteristische Innigkeit, die dem Bilde zum Grunde liegt, [...] sichtbar“ werden? Setzen wir in das X des vierten Stoffes probeweise Napoleon Bonaparte ein, die um 1800 zweifellos gemüt- und welterschütternde Persönlichkeit, so würde sich nach der „algebraischen Gleichung“ ergeben, dass er nach weltverändernder historischer Leistung sich zurückziehen müsste, um nicht zum Götzen zu werden, in dem sich scheinbar das Göttliche verkörpert. Dann aber müsste er sich doch zu dieser Götzenrolle verlocken und anbeten lassen, um endlich schmachvoll besiegt, verjagt und wie Agis und Christus hingerichtet zu werden oder wie Empedokles verzweifelt sich zu vernichten.⁸ Bonaparte zog sich nach seinen Siegen im ersten Koalitionskrieg, wo er sich wie ein Gott verehren ließ, immer wieder ins Privatleben zurück und ließ sich dann wieder als Retter der Nation holen,⁹ bis es zum Putsch im November 1799 kam (vgl. MA II, 843), in dem er sich zum Ersten Konsul wählen ließ. Danach heftete Hölderlin sein ‘Empedokles’-Projekt hinten ins Stuttgarter Foliobuch ein und wartete ab, ob und wie sich die „algebraische Gleichung“ bewähren würde. Sie bewährte sich – allerdings für Hölderlin zu spät. Eine

⁸ Vgl. die Ambivalenz in der Beurteilung des Todes im Aetna durch Hyperion (MA I, 753, 7–17).

⁹ Ulrich Gaier: Hölderlins ‘Tod des Empedokles’ – Warnung an Napoleon Bonaparte? In: Turm-Vorträge 7 (im Druck).

Bestätigung, dass das zeitgenössische X mit Bonaparte zu konkretisieren ist, gibt das 4. Entwurfblatt der Handschrift H3, wo auf S. 7 das Fragment ‘Buonaparte’, auf S. 8 der Entwurf zur Ode ‘Empedokles’ steht und damit Hölderlins Gewohnheit entspricht, Zusammengehöriges nachbarlich zu notieren¹⁰ (vgl. MA I, 185 f.): Bonaparte und Empedokles stehen benachbart, der Tod des Empedokles wird als Verschwendung der „Kräfte deines Lebens“ (‘Empedokles’, v. 8) kritisiert und bildet damit Lockung und Warnung für Bonaparte, wie er auch Lockung und Warnung für das sprechende Ich ist (v. 12–14), das aber durch die Liebe gehalten wird, wie der Geist Bonapartes in der Welt „lebt und bleibt“ (‘Buonaparte’, v. 14 f.). Mit der Gefäßmetapher erscheint noch ein weiterer Hinweis für die Beziehung zwischen Empedokles und Bonaparte:

*Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worinn des Lebens Wein, der Geist
Der Helden sich aufbewahrt,*

*Aber der Geist dieses Jünglings
Der schnelle müßt’ er es nicht zersprengen
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß (‘Buonaparte’, v. 1–6)*

Empedokles aber hat die Kräfte seines Lebens „Dem alten gährenden Becher geopfert“ (‘Empedokles’, v. 9), also auch einem Gefäß, das nun aber den Empedokles fasst, auflöst, hinwegnimmt und damit, wenn die Vermutung zutrifft, als ein dichterisches Gefäß, als „kühneres und fremderes Gleichniß und Beispiel“ für Bonaparte dienen kann. Damit sind wir wieder beim ‘Allgemeinen Grund’ des Empedokles.

Interessanterweise erscheint noch zwei Jahre nach den wohl im Zusammenhang mit dem ‘Frankfurter Plan’ des ‘Empedokles’-Projekts Mitte 1797 entstandenen Gedicht-Entwürfen zweierlei: Wie in ‘Buonaparte’ formuliert Hölderlin im ‘Allgemeinen Grund’ den Gedanken der Unfassbarkeit durch den Dichter, der seine Empfindung nicht „in ihrer Gränze vestzuhalten“ vermöchte, „je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem *nefas* die Innigkeit ist“, und deshalb ein fremdes „Gleich-

¹⁰ Auch die erste Fassung der Ode gehört zu dem Zusammenhang des Heldischen, der ‘Buonaparte’ (MA I, 185, v. 3), ‘Diotima’ (MA I, 189, v. 8) und ‘Empedokles’ (MA I, 186, v. 8–11) verbindet.

niß und Beispiel“, ja ein „Symbol“ fordert. Hölderlin bezeichnet nun zweitens diesen „dritten von des Dichters eigenem Gemüth [das als Gefäß durch den „Geist dieses Jünglings“ gesprengt würde] und eigener Welt verschiedenen fremderen Stoff den er wählte, weil er ihn analog genug fand, um seine Totalempfindung in ihn hineinzutragen“, selbst als „Gefäß“, in dem sich die Totalempfindung sicher „bewahren“ lässt (867, 12–15): Der Dichter, dem als Gefäß er 1797 noch nicht zutraut, den „Geist“ Bonapartes so zu fassen, dass er darin „leben und bleiben“ kann, leistet dies 1799 durch radikale Selbstverleugnung, durch Formen, die „um so lebendiger“ sind, „je fremder sie sind“, und einen Stoff, der trotz seiner kühnen Fremdheit den „Geist, das Göttliche, wie es der Dichter in seiner Welt empfand“ (867, 2–7), als tiefste Innigkeit ausdrückt.

Die konzentrierte poetologische Reflexion über das „tragischdramatische Gedicht“ in den analysierten Seiten ist also gegenüber ‚Bonaparte‘ zum tragischen Stoff als „Symbol“ fortgeschritten. So wird auch, gegenüber dem kritisierbaren Opfer der wertvollen „Perlen deines Lebens“ beim Empedokles der Ode, nun der Gedanke der historischen Notwendigkeit des Opfers und des Versäumnisses gefunden, es im rechten Moment zu leisten. Erst damit entwickelt Hölderlin in den Entwürfen der Tragödie und im ‚Grund zum Empedokles‘ einen absolut tragischen Stoff, der Empedokles und die hinter ihn gestellten Figuren Agis, Christus und – wie vermutet – Napoleon Bonaparte als historisch analoge Beispiele deutet und damit Symbol ist, das die tiefste, unendliche, unaussprechliche Innigkeit, das Göttliche selbst ausdrückt.

Vom Mythos zum Modell

Brechts ‚Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet‘¹

Von

Sabine Doering

I Brecht und Hölderlin – historische Koordinaten

Hölderlins Übersetzungen der Trauerspiele des Sophokles galten für lange Zeit als unspielbar; die Buchausgabe von 1804 rief bekanntlich vielfältige Kritik hervor. Diese kritische Rezeption wurde oft untersucht und beschrieben, auch die Eigenart von Hölderlins Übersetzungen, deren sprachliche und inhaltliche Qualitäten man erst im 20. Jahrhundert zu erkennen begann. Wegweisend waren hier insbesondere die Arbeiten von Friedrich Beißner,² Karl Reinhardt,³ Wolfgang Schadewaldt,⁴ Wolfgang Binder,⁵ Bernhard Böschstein⁶ und Jochen Schmidt.⁷ Neben den

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 141–169.

¹ Der Beitrag entspricht weitgehend dem einleitenden Vortrag in der Arbeitsgruppe während der Berliner Tagung der Hölderlin-Gesellschaft am 29. Mai 2010; vor allem Zitate und Verweise auf die Forschungsliteratur wurden ergänzt. Den Mitgliedern der Arbeitsgruppe bin ich für Anregungen, Kritik und Ergänzungen dankbar, die in den Text eingearbeitet wurden.

² Friedrich Beißner: Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen, Stuttgart 1961.

³ Karl Reinhardt: Hölderlin und Sophokles. In ders.: Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung, Göttingen 1960, 381–397.

⁴ Wolfgang Schadewaldt: Einleitung zur ‚Antigone‘. In: Sophokles. Antigone, übertragen und hrsg. von W.S. Mit einem Nachwort, einem Aufsatz, Wirkungsgeschichte und Literaturhinweisen, Frankfurt a.M. 1974, 81–122.

⁵ Wolfgang Binder: Hölderlin und Sophokles. In ders.: Friedrich Hölderlin. Studien, hrsg. von Elisabeth Binder und Klaus Weimar, Frankfurt a.M. 1987, 178–200.

⁶ Einführend dazu und mehrere Einzelstudien zusammenfassend: Bernhard Böschstein: Übersetzungen. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 270–289.

⁷ Jochen Schmidt: Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-

Philologen hat Hölderlins Sophokles-Deutung mit großer Verzögerung aber schließlich auch etliche Bühnenpraktiker gereizt; das bis heute anhaltende theaterpraktische Interesse an seiner 'Antigonä' setzte in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Fast gleichzeitig, nämlich in den Jahren 1948 und 1949, schufen Bertolt Brecht und Carl Orff⁸ Adaptionen von Hölderlins 'Antigonä', die die antike Tragödie jeweils auf eigene Art verstanden und höchst unterschiedlich auf die eigene Zeit bezogen – wie in Sophokles' Drama war dies ja eine Nachkriegszeit, aber das Deutschland der späten 1940er Jahre hatte anders als das mythische Theben durchaus keinen glorreichen Sieg zu feiern.

Für Brecht markiert die Inszenierung der 'Antigone' eine Schlüsselstelle in seinem dramatischen Schaffen: Die Inszenierung am kleinen Churer Stadttheater, für die er auf Hölderlins Übersetzung zurückgriff – eine Empfehlung von Caspar Neher – war seine erste Theaterarbeit nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil.⁹ Eine zentrale Rolle bei der Verabredung dieser Inszenierung spielte Brechts alter Bekannter

Deutung. In: HJb 29, 1994–1995, 64–82. Schmidts philologische Untersuchungen haben ihren Niederschlag in den akribischen Anmerkungen der von ihm herausgegebenen Edition der Übersetzungen im Deutschen Klassiker-Verlag gefunden. Zur Kritik von Schmidts mitunter recht streng anmutender Klassifizierung verschiedener Typen von tatsächlichen oder vermeintlichen Übersetzungsfehlern vgl. Monika Kasper: „Das Gesez von allen der König“. Hölderlins Anmerkungen zum 'Oedipus' und zur 'Antigonä', Würzburg 2000, 209–214.

⁸ Die Entstehungsgeschichte von Orffs 'Antigonä' schildert ausführlich Hellmut Flashar: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2009, 188–193; vgl. auch Otto Pöggeler: Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin, München 2004, 175–179.

⁹ Zur Lebens- und Arbeitssituation Brechts in der Schweiz nach seiner Rückkehr aus den USA vgl. insgesamt die ausführliche Darstellung und Dokumentation von Werner Wüthrich: Bertolt Brecht und die Schweiz. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld, Zürich 2003. Die Zusammenarbeit von Brecht und Neher wird ausführlich beschrieben und dokumentiert von Susanne de Ponte: Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, München 2006; zur 'Antigone' 80–84, 113 f. und 186–193 (mit zahlreichen Abbildungen). Umfangreiche Dokumente und Materialien zur Entstehung, Rezeption und Interpretation finden sich in dem Sammelband: Brechts 'Antigone des Sophokles', hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1988.

Hans Curjel, der früher als Dramaturg und Regisseur an der Berliner Kroll-Oper tätig gewesen war und nun das kleine Theater in Chur leitete.¹⁰ Für Helene Weigel, die die Titelrolle übernahm, wurde die Churer Inszenierung zur entscheidenden Probe, ob sie nach vierzehn Jahren der unfreiwilligen Bühnenabstinenz ihr Publikum noch zu gewinnen vermochte. Dass der Achtundvierzigjährigen diese Aufgabe überzeugend gelang, obwohl sie deutlich älter war als der 1913 geborene Hans Gaugler, der Darsteller des Kreon, bezeugen alle Kritiker und Augenzeugen¹¹ – so wenige es auch waren, die die entlegene Aufführung in Chur besucht haben. Für Brecht gewannen die intensive Probenarbeit und die Kooperation mit seinem alten Freund Caspar Neher, der in enger Abstimmung mit ihm das Bühnenbild und die Kostüme gestaltete, programmatische Züge. Der Bearbeiter wurde zum Regisseur, der seine im Exil entwickelten Ideen zur Verfremdung und zur aktuellen Wirkung älterer Stücke hier erstmals mit deutschsprachigen Schauspielern erproben konnte. Die Inszenierung wurde von Ruth Berlau begleitet, die zahlreiche Fotografien der einzelnen Szenen aufnahm. 94 dieser Aufnahmen bilden den Kern des Buches, das Brecht und Neher bereits 1949 herausgaben. Das 'Antigonemodell 1948'¹² wurde wegweisend für weitere Modell-Inszenierungen Brechts, insbesondere für seine 'Courage'. Bis heute ist das Modellbuch die zentrale Quelle für Brechts Verständnis dieses antiken Dramas. Ein ausführliches, von Brecht und Neher gemeinsam unterzeichnetes Vorwort und zahlreiche Kommentare, strukturiert in

¹⁰ Vgl. dazu Wüthrich [Anm. 9], 131–135.

¹¹ Ein Aufführungsbericht aus zweiter Hand, der erst jetzt bekannt wurde, stammt von Kristian Freitag (Bonn), der während der Diskussion in Berlin von den Erfahrungen seiner Eltern berichtete, die 1948 von Süddeutschland nach Chur gereist waren, um einer Aufführung von Brechts 'Antigone' beizuwohnen. Kristian Freitag war freundlicherweise bereit, seine Erinnerungen niederzuschreiben. Der Text findet sich im Anschluss an diesen Aufsatz.

¹² Erstausgabe: Bertolt Brecht und Caspar Neher: Antigonemodell 1948, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949. Die materialreiche Ausgabe von Werner Hecht [Anm. 9] stellt in synoptischem Druck den Dramentext Seite für Seite den sich darauf beziehenden Passagen des Modell-Buches gegenüber. Die folgenden Zitate aus dem 'Antigonemodell 1948' beziehen sich auf die kommentierte Werkausgabe Bertolt Brecht: Schriften 5. Theatermodelle. 'Katzgraben'-Notate 1953, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1994 (= Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht u.a., Bd. 25). Im folgenden zitiert als BFA mit entsprechender Band-Nummer.

Frage und Antwort, ergänzen die fotografische Dokumentation, die die beiden Autoren als Grundlage für jede weitere Inszenierung verstanden wissen wollten. Tatsächlich wurde Brechts 'Antigone' zu seinen Lebzeiten nur an einer einzigen deutschen Bühne aufgeführt, 1951 in Greiz im thüringischen Vogtland, also an einer ähnlich kleinen Bühne wie die Uraufführung in Chur. An Brechts späterer Wirkungsstätte, dem Berliner Ensemble, hat er das antike Stück nie inszeniert.¹³

Dass Brecht ausgerechnet auf Hölderlins Übersetzung zurückgriff, hat seit der Uraufführung der 'Antigone' – sie fand am 15. Februar 1948 statt, also wenige Tage nach Brechts fünfzigstem Geburtstag – vielfältige Verwunderung hervorgerufen. Zu unterschiedlich schienen die beiden Autoren zu sein: hier der pragmatische Stückeschreiber und politische Agitator, dort der Sänger-Dichter, der zur Zeit des Nationalsozialismus als Kämpfer eines heroischen Deutschland instrumentalisiert worden war. Brecht selbst rechnete Hölderlin der von ihm so bezeichneten „pontificalen Linie“ der deutschen Literatur zu, die er der „profanen Linie“ entgegensetzte, die er exemplarisch durch Heine verkörpert sah.¹⁴ Entsprechend kontrovers fielen die frühen Bewertungen der Brecht'schen 'Antigone' aus: Während die einen Kritiker davon überzeugt waren, dass Brecht Hölderlin allererst verständlich gemacht habe, warfen ihm die anderen eine unangemessene Inanspruchnahme sowohl des Dramas von Sophokles als auch der Übersetzung Hölderlins vor.¹⁵

¹³ Für Hellmut Flashar liegt der Grund dafür in der zu eindeutigen politischen Botschaft von Brechts Bearbeitung: „Der klassenkämpferische Impetus der *Antigone* Brechts dagegen ist verpufft, und er war es schon ziemlich schnell. Brecht wußte wohl, warum er das Stück nie in den Spielplan seines eigenen Ensembles aufgenommen hat, wo es auch nach seinem Tod nicht gespielt wurde.“ (Flashar [Anm. 8], 188).

¹⁴ So eine Notiz Brechts aus seinem Arbeitsjournal am 22. August 1940: „Sofort nach *Goethe* zerfällt die schöne widersprüchliche Einheit, und *Heine* nimmt die völlig profane, *Hölderlin* die völlig pontifikale Linie.“ (BFA 26, 416).

¹⁵ Exemplarisch sei das Urteil Karl Kerényis zitiert: „Welchen Wert konnte Antigones Handlung an ‚Staatsaktionen‘ gemessen haben? Höchstens jenen, dass sie zur Zeit des ‚Zerfalls der Staatsspitze‘ erfolgte und zu ihm beitrug. Hölderlins in heiligem Wahnsinn erschaffene schein griechisch-deutsche Sprache sollte diese kalte Reduktion durchwärmen und die Adabsurdumführung der Hegelschen Auffassung, dass auch Kreon ein Recht vertrete‘ [,] auf der Bühne erträglich machen. Gewissermaßen tat es immer noch auch Antigones Gestalt,

Leidenschaftsloser – und deshalb auch fruchtbarer – sind die ausführlichen Untersuchungen der Brecht'schen 'Antigone', die in den vergangenen zwanzig Jahren entstanden; besonders hilfreich für eine philologisch fundierte Diskussion vor dem Hintergrund der Theatergeschichte sind dabei – neben dem Materialienband von Werner Hecht¹⁶ – die Arbeiten von Hellmut Flashar,¹⁷ Wolfgang Rösler,¹⁸ Wilfried Barner,¹⁹ Werner Frick²⁰ und Christian Horn.²¹

Wie die genannten Untersuchungen zeigen, scheint die Zeit pauschaler Wertungsfragen heute glücklicherweise vorbei zu sein. Ergiebiger als die Einschätzung, ob Brecht Hölderlin verbessert oder ihm gar Gewalt angetan habe, ist ja doch die Frage, welche Stellung seine 'Antigone' innerhalb der fortgesetzten ‚Arbeit am Mythos‘ einnimmt. Diese Perspektive liegt den folgenden Überlegungen zugrunde, die sich auf das Verhältnis von Brechts Bearbeitung zu Hölderlins Übersetzung konzentrieren. Besonderheiten von Hölderlins Übersetzung von Sophokles' Drama sowie seine Deutung der 'Antigone' in den 'Anmerkungen' hingegen können in diesem Kontext nicht ausführlich, sondern nur im Blick auf Brechts Bearbeitung erläutert werden.

der aber keine Substantialität hier übrigblieb. Sie büßte sie ein, indem sie überhaupt nur in ihrer Beziehung zur Staatsführung, deren Verfehltheit sie bezeugte, eine Bedeutung, doch keinen eigenen Sinn mehr haben durfte.“ (Karl Kerényi: *Antigone*. In: *Antigone*. Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Anouilh, Brecht, hrsg. von Joachim Schondorff, München 1983, 9–38; hier 33 f.).

¹⁶ Brechts 'Antigone des Sophokles' [Anm. 9].

¹⁷ Insbesondere 'Inszenierung der Antike' [Anm. 8], zudem 'Aristoteles und Brecht'. In: *Poetica* 6, 1974, 17–31.

¹⁸ Wolfgang Rösler: *Zweimal Antigone*. Griechische Tragödie und episches Theater. In: *Der Deutschunterricht* 31, 1979, 42–58.

¹⁹ Wilfried Barner: „Durchrationalisierung“ des Mythos? Zu Bertolt Brechts 'Antigonemodell 1948'. In: *Zeitgenossenschaft*. Festschrift für Egon Schwarz, hrsg. von Paul Michael Lützel, Frankfurt a.M. 1987, 191–210.

²⁰ Werner Frick: 'Die mythische Methode'. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998, 481–551. Dieser ausführlichen Untersuchung verdanken die vorliegenden Überlegungen vielfältige Anregungen.

²¹ Christian Horn: *Remythisierung und Entmythisierung*. *Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2008.

II Brechts 'Antigone' – Dimensionen von Text und Inszenierung

Das Verhältnis von Brechts 'Antigone' zu Hölderlins Übersetzung soll im folgenden in viererlei Hinsicht betrachtet werden.

Als erstes ist die *Stoffebene* zu berücksichtigen: Brecht reizte die Geschichte von Antigones Widerstand gegen Kreons Gebot, die er offenbar zunächst als Parallelgeschichte zum deutschen Widerstand gegen Hitler zu verstehen versuchte. Das kurze Vorspiel, das er der Churer Inszenierung voranstellte und das im 'Antigonemodell' dokumentiert wurde, unterstützt diese frühe Lesart. Dieses Vorspiel spielt laut Szenenanweisung in „Berlin. April 1945“²² und ist – wie der erste Teil von Schillers Wallenstein-Trilogie, 'Wallensteins Lager' – in Knittelversen verfasst.²³ Es schildert die Reaktion zweier Schwestern, deren Bruder als Deserteur vor ihrer Haustür ermordet wird, während sie sich im Inneren des Hauses über seine offenkundige Rückkehr sowie die von ihm mitgebrachten Lebensmittel freuen. Die eine der Schwestern, die moderne Antigone, will für den Leichnam des gehenkten Bruder sorgen; die andere, Ismenes Nachfahrin, warnt davor, weil das ihrer beider sicheren Tod bedeuten würde. Später empfand Brecht dieses aktualisierende Vorspiel anscheinend als zu plakativ, schon bei der Greizer Inszenierung verzichtete er darauf. Im Vorwort des 'Antigonemodells' warnten Brecht und Neher denn auch davor, Antigone zu schnell mit den Akteuren des jüngsten deutschen Widerstands parallel zu setzen:

²² Bertolt Brecht: Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet, BFA 8, Frankfurt a.M. 1992, 195. Alle Zitate aus Brechts Stück folgen im weiteren dieser Ausgabe. Bei den Versen der 'Antigone' wird die Verszählung dieser Ausgabe zugrundegelegt, die – wie der Kommentar darlegt (494 f.), dem Verszähler des Erstdrucks entspricht, wobei die fehlerhafte Zählung ab Vers 705 nicht korrigiert wurde.

²³ Die strukturelle Parallele zu Schillers Knittelversen dürfte beabsichtigt sein, zumal sich Brecht in der Zeit der Churer 'Antigone'-Inszenierung nach dem Zeugnis seines Arbeitsjournals mit dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe beschäftigte. In beiden Fällen kontrastiert der unbeholfene, „volkstümliche“ Ton der Knittelverse mit den Versmaßen der folgenden Dramen – bei Schiller sind es die Blankverse der 'Piccolomini' und von 'Wallensteins Tod', bei Brecht die antikisierenden, pathosgesättigten Verse der eigentlichen Tragödie.

Was das stofflich Politische betrifft, stellten sich die Analogien zur Gegenwart, die nach der Durchrationalisierung überraschend kräftig geworden waren, freilich als eher nachteilig heraus: die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands, die uns am bedeutendsten erscheinen müssen. Ihr Gedicht konnte hier nicht geschrieben werden, und dies ist um so bedauerlicher, als heute so wenig geschieht, sie in Erinnerung, und so viel, sie in Vergessenheit zu bringen. (BFA 25, 74)

Zur Stoffebene gehören auch die zahlreichen Eingriffe Brechts in den vorgeprägten Gang der Handlung und die Figurenkonstellation. Brecht wurde dabei von der Zuversicht bestimmt, hinter dem Damentext des Sophokles eine frühe, volkstümliche Schicht des Mythos freilegen zu können, die der griechische Dramatiker ideologisch verbrämt habe:

Was das Dramaturgische angeht, eliminiert sich das „Schicksal“ sozusagen von selbst, laufend. Von den Göttern bleibt der lokale Volksheilige, der Freudengott. Nach und nach, bei der fortschreitenden Bearbeitung der Szenen, taucht aus dem ideologischen Nebel die höchst realistische Volkslegende auf. (Arbeitsjournal, Eintrag vom 16.12.1947, BFA 27, 255)

Aus historischer Sicht unterliegt diese Auffassung einem doppelten Irrtum, denn sie verkennt zunächst grundsätzlich die Bedingungen, unter denen sich die antiken Mythen gebildet und fortentwickelt haben. Ein Dekadenzmodell der ideologischen Verfälschung eines ‚reinen‘ Ursprungsmythos ist eine recht naive Verkennung der Überlieferung antiker Mythen – und begegnet gleichwohl wieder bei Christa Wolfs Polemik gegen die 'Medea' des Euripides, dem sie vorwirft, das Handlungselement des Kindermords in frauenfeindlicher Absicht erfunden und dem ‚echten‘ Ursprungsmythos verfälschend hinzugefügt zu haben. Außerdem verkennt Brechts optimistische Suche nach dem Ursprungsmythos den Umstand, dass die Geschichte um Antigone und ihren Widerstand gegen Kreons Gebot vor allem eine Erfindung des Sophokles ist, der als erster diese Nebenfigur des thebanischen Sagenkreises überhaupt zur Zentralfigur einer Tragödie erhob.²⁴

²⁴ Vgl. den Kommentar Hellmut Flashars zur ersten Aufführung der so-

Die zweite Ebene betrifft Brechts *Textgrundlage*, nämlich Hölderlins Übersetzung: Gründliche Untersuchungen haben nachgerechnet, dass er fast ein Fünftel der Verse Hölderlins unverändert, ein knappes Drittel modifiziert übernommen hat;²⁵ nach anderer Zählung haben etwa 400 der 1300 Verse von Brechts 'Antigone' eine wörtliche oder nahezu wörtliche Entsprechung bei Hölderlin.²⁶ Daneben montierte Brecht auch Teile aus Hölderlins Pindar-Übertragungen sowie aus Goethes Anmerkungen zum 'West-östlichen Divan' in seinen Dramentext und ahmte verschiedentlich Hölderlins Sprache nach, mit wechselnder Intensität. In seinem Arbeitsjournal beschrieb Brecht die Faszination, die

phokleischen 'Antigone': „Als beim Proagon mitgeteilt wurde, auf dem bevorstehenden Dionysosfest werde unter anderem eine Tragödie mit dem Titel *Antigone* aufgeführt, war dies für die Athener etwas ganz Neues. Zwar hat Sophokles die Gestalt der Antigone nicht erfunden, aber eine Tragödie mit diesem Titel hatte es bisher nicht gegeben. Wohl wußte man, daß Antigone und Ismene Töchter des Ödipus waren, aber über nähere Einzelheiten gab es wohl nur unklare Vorstellungen. Das hängt auch damit zusammen, daß Ödipus im älteren Epos überhaupt keine Kinder hatte.“ (Hellmut Flashar: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*, München 2000, 59.) Zusammenfassend hält Flashar fest: „Im ganzen ergibt sich: Sophokles hat weder die Gestalt der Antigone noch die Problematik des Bestattungsverbot es erfunden. Aber er hat das Bestattungsverbot auf Polyneikes beschränkt; das Schicksal der übrigen sechs Anführer kommt in seiner Tragödie nicht in den Blick. Sophokles hat ferner das Geschehen auf Antigone zentriert, die er wohl erstmals von einer Nebenfigur zu einer Hauptfigur gemacht hat. [...] Der Anteil an »Erfindung« der Handlung durch Sophokles ist hier relativ groß, viel größer als z.B. beim *Aias*.“ (Ebd., 61).

²⁵ Die Zahlen beruhen auf den Angaben von Rainer Pohl, der solch genauen Werten zu Recht skeptisch gegenübersteht: „Einer Zählung Hans-Joachim Bunge zufolge übernimmt der Bearbeiter 19,5 % der Verse Hölderlins wortwörtlich, 32,3 % nahezu wörtlich. Die Zahlen erscheinen bei der philologisch komplizierten Sachlage etwas zu genau. Über solche statistische Sonderung des Materials hinaus gilt es zu sehen, in welchen Eigenheiten Brechts Diktion, sei es mit sei es ohne Hölderlin-Zitat, dem Tonfall der Vorlage nahe ist.“ (Rainer Pohl, *Strukturelemente und Entwicklung von Pathosformen in der Dramensprache Bertold [!] Brechts*, Bonn 1969, 165). Pohl bezieht sich hier auf die Dissertation von Hans-Joachim Bunge: 'Antigone-Modell 1948' von Bertolt Brecht und Caspar Neher, Greifswald 1957. Diese Arbeit war mir leider nicht zugänglich.

²⁶ Vgl. BFA 8, 493.

Hölderlins Übersetzung auf ihn ausübte, offenbar auch, weil sie in ihm Erinnerungen an seine Augsburger Schulzeit²⁷ weckte:

Auf Rat von Cas [Caspar Neher, S.D.] nehme ich die *Hölderlinische* Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum. Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachbereich, was mich in das Unternehmen treibt. (16.12.47, BFA 27, 255)

Wenige Tage später notierte Brecht: „*Hölderlins* 'Antigone'-Sprache verdiente tieferes Studium, als ich ihr diesmal widmen konnte. Sie ist von erstaunlicher Radikalität.“²⁸ Ähnlich lautet auch die Begründung der Textauswahl in einem Brief an seinen Sohn Stefan, wobei er Hölderlins Übersetzung in offenerer Verkennung ihrer philologischen Besonderheiten als weitgehend zuverlässig einstufte und sie zugleich – wiederum recht oberflächlich – in die Nähe von Hegels Deutung der Tragödie rückte:

Lieber Steff, ich schicke Dir eine „Antigone“-Bearbeitung, die ich für Helli [Helene Weigel, S.D.] gemacht habe. Wir werden in Chur, zwei Stunden von Zürich, eine Art preview für Berlin machen. Benutzt ist die *Hölderlinische* (ziemlich getreue) Übertragung aus dem Griechischen; sie hat etwas Hegelisches, das Du erkennen wirst, und einen Dir wohl nicht erkennbaren schwäbischen Volksgestus (die „Volksgrammatik“ geht bis in die höchst artistischen Chöre hinein!). (BFA 29, 440)

Schließlich kam Brechts Auffassung der 'Antigone' auch entgegen, dass Hölderlin bei seiner Übersetzung auf die Nennung der antiken Göt-

²⁷ Brecht hatte während seiner gesamten Gymnasialzeit, also von der Sexta bis zur Oberprima, Lateinunterricht; als weitere Fremdsprachen kamen später Französisch und Englisch dazu. Griechisch wurde an seiner Schule, dem Königlichen Realgymnasium in Augsburg, nicht unterrichtet; Homers Epen wurden im Deutschunterricht der Untersekunda behandelt (vgl. die Angaben bei Werner Hecht: *Brecht Chronik 1898–1956*, Frankfurt a.M. 1997, 25). Das macht es wahrscheinlich, dass Brecht für seine Churer Inszenierung neben Hölderlins 'Antigone' auf andere Übersetzungen, nicht aber auf eine griechische Ausgabe zurückgriff.

²⁸ Eintrag im Arbeitsjournal am 25.12.47, BFA 27, 258.

ternamen verzichtet hatte, was Brecht selbst offenbar als notwendigen Schritt zu einer Entmythologisierung des Stoffes verstand. Nun hat Hölderlin in seinen 'Anmerkungen zur Antigonä' ja tatsächlich gefordert: „Wir müssen die Mythe nemlich überall *beweisbarer* darstellen.“ (MA II, 372, Hervorhebung original) Doch seine Ersetzungen des Namens „Zeus“ durch Umschreibungen wie „der Erde Vater“ (MA II, 319, v. 2) oder „Vater der Zeit“ (MA II, 353, v. 987) stehen gerade nicht im Dienst einer „Durchrationalisierung“ oder Profanisierung des Mythos, wie Brecht sie verkündete. Denn Hölderlin hatte ja bei seiner deutenden Übersetzung des antiken Dramas nicht etwa versucht, die mythologische Ebene ganz zu tilgen, vielmehr unternahm er den viel anspruchsvolleren Versuch, moderne, seinen Lesern zugängliche Entsprechungen für die alten Mythologeme zu finden, wie beispielsweise dort, wo er bei der Versteinigung Niobes die Vorstellung des Zur-Wüste-Werdens neu hinzufügt.²⁹ Den von Brecht so vehement bekämpften Gedanken des „Schicksals“ bzw. des „Geschicks“ wollte Hölderlin keineswegs aus seiner Geschichtsdeutung heraushalten, weder im Blick auf Individuen noch auf Kollektive.

Die dritte Ebene ist die der *Inszenierung*, wie sie ausführlich im 'Antigonemodell' dokumentiert ist. Brecht verzichtete zum einen auf etliche herkömmliche Bühnennittel, die der Illusionserzeugung dienen, wie Vorhang oder wechselnde Beleuchtung. Das sind basale Kunstgriffe der „Verfremdung“, wie man sie auch aus anderen seiner Inszenierungen kennt. Zum anderen bestand ein Spezifikum der Churer Inszenierung darin, dass sie das Fremde, vermeintlich Barbarische der Handlung hervorhob. Am eindringlichsten geschah das durch die Markierung der eigentlichen Spielfläche: Sie wurde von vier Pfählen umgrenzt, die jeweils einen skelettierten Pferdeschädel trugen. In dieser makaber-anschaulichen Ausgestaltung des Bühnenraums, der ansonsten betont nüchtern gehalten wurde, spiegelt sich Brechts Verständnis des antiken Dramas und dessen „bürgerlicher“, angeblich allein am Ästhetischen ausgerich-

²⁹ Vgl. die erhellende Darstellung zu Hölderlins Verfahren der „Mythenrevision“ am Beispiel seiner Antigone-Übersetzung bei Anke Bennholdt-Thomsen: „Wir müssen die Mythe [...] *beweisbarer* darstellen.“ Hölderlins moderne Rezeption der Antigone. In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, hrsg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin 2005, 181–199.

teten Interpretation, gegen die er mit dem bereits erwähnten Verfahren der „Durchrationalisierung“ opponierte. In seinem Arbeitsjournal notierte er mit dem ihm eigenen Selbst- und Sendungsbewusstsein:

Es kann sich ja nicht darum mehr handeln, im Griechentum Kultur aufzuzeigen, als sei's das Höchstmäß; was die Klassiker des Bürgertums machten, interessiert am Ästhetischen allein. (Selbst an der Demokratie nur ästhetisch interessiert.) Die ganze „Antigone“ gehört auf die barbarische Pferdeschädelstätte. Das Stück ist ja keineswegs durchrationalisiert; nur (18.1.48, BFA 27, 265; der Eintrag bricht hier ab)

Man hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die starke visuelle Markierung durch die Pferdeschädel die antike Tragödie in eine vorzivilisatorische Sphäre der Barbarei und Roheit transponiert, die Brecht offenbar angemessen fand, die aber keineswegs dem Kontext der sophokleischen 'Antigone' entspricht. Denn diese Tragödie erlebte ja ihre Aufführung in der hochstrukturierten und zivilisierten Welt der athenischen Polis,³⁰ einer Umgebung also, die weit entfernt war von der Sphäre archaischer Tieropfer, wie sie die von Caspar Neher entworfene Bühne suggeriert.³¹ Brechts 'Antigone'-Deutung enthält mehrere solcher produktiven Umdeutungen, die angesichts unserer Kenntnis der antiken Tragödie historisch nicht haltbar sind, aber gleichwohl wirkungsmächtig waren. Brecht hat diese ahistorischen Modifikationen nicht nur in Kauf genommen, sondern auch bewusst produziert und zugleich eine pauschale Begründung dafür gefunden. Im Vorwort des 'Antigonemodells' heißt es lakonisch:

Im übrigen handelt es sich in keiner Weise darum, etwa durch das Antigonedrama oder für dasselbe den „Geist der Antike zu beschwören“, philologische Interessen konnten nicht bedient werden. Selbst wenn man sich verpflichtet fühlte, für ein Werk wie die Antigone etwas zu tun, könnten wir das nur so tun, indem wir es etwa für uns tun lassen. (BFA 25, 75)

³⁰ Vgl. etwa Flashar [Anm. 8], 187f.

³¹ Vgl. dazu einleitend Flashar [Anm. 24], 58–79.

Diese Maxime, die in engem Zusammenhang mit Brechts Vorstellung vom Gebrauch klassischer Texte steht, verweist bereits auf die vierte strukturelle Ebene, die hier zu berücksichtigen ist.

Das ist die Ebene der *Zusatztexte Brechts*, in denen er sein Vorhaben der 'Antigone'-Inszenierung kommentiert, deutet und korrigiert. Dazu gehören vor allem die Texte aus dem Modellbuch von 1949, zu denen auch die sogenannten „Brückenverse“ zählen: eine Reihe von Hexametern, die eine Erzählung des Antigone-Mythos im Kleinen enthalten. Ursprünglich waren diese Verse als Hilfsmittel für die Schauspieler gedacht, sich während der Proben im Modus des Epischen von ihrer Rolle zu distanzieren und in ein kritisches Verhältnis dazu zu setzen; später hat Brechts Herausgeber Werner Hecht diese Verse zu einem regelrechten kleinen Versepos mit dem Titel 'Antigone-Legende' zusammengezogen.³² Zu den erläuternden Zusatztexten gehören weiterhin auch die Äußerungen Brechts in seiner Korrespondenz und in seinem Arbeitsjournal sowie die von ihm mitgestalteten Programmhefte aus Chur und Greiz. Aus der Zusammenschau dieser Texte entsteht ein vielschichtiger, nicht immer widerspruchsfreier Kommentar, der helfen kann, Brechts 'Antigone' in den Zusammenhängen ihrer Zeit zu verstehen.

III *Veränderte Handlungsführung: „Durchrationalisierung des Mythos“?*

Zu den auffälligsten Eingriffen Brechts in das antike Drama gehört die Veränderung der äußeren Handlung. Sophokles schildert Theben nach dem Sieg über die sieben Angreifer, die die Stadt über ihre sieben Tore zu erobern versucht haben. Die Zwillingsbrüder Eteokles und Polyneikes haben an demselben Tor gekämpft und sind jeweils durch die Hand des anderen gefallen. Kreon versucht als Herrscher der Stadt, die Ordnung nach dem Sieg wiederherzustellen, wobei er das fragwürdige Bestattungsgebot gegenüber Polyneikes verhängt. Als Herrscher ist ihm abgesehen von diesem entscheidenden, den Götterwillen verletzenden Verdikt allerdings wenig vorzuwerfen; darin begründet Sophokles ja auch Kreons Tragik. Am Ende des Dramas hat Kreon, der die familiären Bindungen gegenüber der Staatsraison zurückstellen wollte, seinen

³² Brechts 'Antigone des Sophokles' [Anm. 9], 166–171.

Sohn Hämon und seine Frau Eurydike verloren und muss erkennen, wie groß dieser Verlust ist und wie selbstzerstörerisch seine Missachtung des göttlichen Gebots war.³³

Ganz anders bei Brecht: Sein Kreon weist keinerlei sympathische Züge auf. Er ist ein egoistischer, zynischer Kriegstreiber, der einen Angriffskrieg gegen die Stadt Argos führt, weil er in den Besitz ihrer Bodenschätze, des begehrten Grauerz, kommen will. Zugleich hat dieser Angriffskrieg auch die Funktion, von Unruhen im Inneren abzulenken, wie Kreons Dialog mit dem Chor der Alten deutlich macht. Eteokles und Polyneikes – es sind keine Zwillinge mehr – mussten beide in den Krieg ziehen. Nachdem der ältere Eteokles gefallen ist, wollte Polyneikes desertieren, wurde aber von seinem Vater Kreon eigenhändig erschlagen:

Die Memme Polyneikes aber, ihm und mir
Verwandt und Freund des Argosvolks
Lieg unbegraben, so wie dieses liegt. (BFA 8, v. 162–164)

Seine symbolische Bestattung ist für die Schwester Antigone nun auch ein Akt des Protestes gegen Kreons Kriegspolitik. Wie sehr diese Kriegspolitik das ganze Geschehen in Theben bestimmt, enthüllen die folgenden Szenen. Mehrfach durchsetzt Brecht die Handlung dabei mit Anspielungen auf Hitlers Krieg gegen Russland: Kreon wird von dem Boten als „Führer“ angeredet (BFA 8, v. 186 und v. 223), und als sich die endgültige Niederlage gegen das wehrhafte Argos andeutet, erinnern Kreons kompromisslose Parolen an Hitlers Propaganda angesichts der Niederlage von Stalingrad:

[...] Noch eine Schlacht
Und Argos läg am Boden! Aber was da aufkam
An Mut und Äußerstem, das ging nur gegen mich.
So fällt jetzt Thebe.

³³ Hegels einflussreiche Deutung der 'Antigone' in seinen Vorlesungen über die Ästhetik (III, 3, c) beruhte bekanntlich auf der pointierten Gegenüberstellung von Staat (als Repräsentation des Staats als sittlichem Leben in seiner geistigen Allgemeinheit) und Familie (als Verkörperung der natürlichen Sittlichkeit). Einen Überblick über Hegels anhaltende Auseinandersetzung mit der 'Antigone' des Sophokles gibt Pöggeler [Anm. 8], 25–77.

Und fallen soll es, soll's mit mir, und es soll aus sein
Und für die Geier da. So will ich's dann. (BFA 8, v. 1283–1288)

Tiresias – Brecht übernimmt hier die von Hölderlin gewählte Namensform – verfügt über keine übersinnliche Sehergabe mehr, sondern wird zum wachen und unbequemen Beobachter, der Kreon und dem Chor die unmissverständlichen Zeichen des fortdauernden Krieges, der anhaltenden Aufrüstung und der bevorstehenden Niederlage beschreibt. Die Liebe zwischen Hämon und Antigone spielt eine recht geringe Rolle bei Brecht; Eurydike erscheint sogar überhaupt nicht mehr. Statt dessen verändert Brecht den bekannten Handlungsverlauf in einem weiteren zentralen Aspekt. Kreons erstgeborener Sohn Megareus, der bei Sophokles nicht in Erscheinung tritt, fällt, wie ein Botenbericht übermittelt, während der Bühnenhandlung vor Argos – weshalb Kreon dann auch unvermittelt seinen Sohn Hämon begnadigen will, damit dieser an Stelle des Bruders das Kriegsgeschäft zu Ende führen kann. Nicht Einsicht in die Unangemessenheit seines Urteils veranlasst Kreon also zum Gesinnungswandel, sondern das Festhalten an seinem Kriegsziel. Ähnlich wie Brechts Mutter Courage versteht er den sukzessiven Tod seiner Kinder dabei offenkundig als notwendigen Preis, um von den Kriegshandlungen profitieren zu können.

Diese Eingriffe in den bekannten Handlungsverlauf haben weitreichende Auswirkungen auf die Position und Funktion Antigones, deren Handeln – die symbolische Bestattung des Polyneikes – bei Sophokles und auch bei Hölderlin ja den Anstoß für das tragische Geschehen gibt. Bei Brecht entwickelt sich die katastrophale Niederlage des Angriffskrieges gegen Argos hingegen unabhängig von Antigone; der wirtschaftliche und militärische Niedergang Thebens ist, wie es Tiresias darlegt, unausweichlich. Die veränderte Konstellation führt zu der bis heute kontrovers diskutierten Frage, ob Antigones Handeln für den katastrophalen Ausgang des Geschehens also letztlich entbehrlich ist. Diese Annahme, für die die von Brecht veränderte Handlungsführung spricht, führt zu der paradoxen Konsequenz, dass die Titelheldin von Brechts Drama am Ende als im Grunde kontingente Figur erscheinen muss; denn ihr Tod illustriert zwar die Unmenschlichkeit und Ausweglosigkeit

von Kreons Kriegspolitik, hat aber für die Katastrophe, den bevorstehenden Untergang Thebens, keine Notwendigkeit.³⁴

Dieses Paradox spiegelt sich in der widersprüchlichen Zeichnung Antigones in Brechts Inszenierung. Denn einerseits zeichnete Brecht seine Protagonistin durchaus als positive Identifikationsfigur und stilisierte sie zur Märtyrerin, der bei den Verhören durch Kreon als Zeichen ihrer Qual ein großes Brett auf den Rücken geschnallt wird, ein Attribut, das die Zuschauer an die Ikonographie des Gekreuzigten erinnern kann. Zum anderen wollte Brecht zugleich keine Anreize zur Einfühlung mit seiner Protagonistin geben. So betont der Chor ausdrücklich, dass Antigone der Herrscherkaste angehört und über lange Zeit Kreons Politik gebilligt hat, weil sie von ihr profitierte:

Aber auch die hat einst
Gegessen vom Brot, das in dunklem Fels
Gebacken war. In der Unglück bergenden
Türme Schatten, saß die gemacht, bis
Was von des Labdakus Häusern tödlich ausging
Tödlich zurückkam [...]. (BFA 8, v. 865–870)

Die Widersprüche in der Anlage seiner Antigone – die an die Rezeption von Brechts Figur der Courage erinnern, die bei Zuschauern und Kritikern des Dramas ebenfalls vielfältige Sympathien hervorrief, obwohl Brecht sie als abschreckendes Beispiel für die zerstörerische Profitgier der Kriegsgewinnler verstanden wissen wollte – stehen in engem Zusammenhang mit Brechts Absicht, eine „Durchrationalisierung“ des bekannten Mythos zu vollziehen, was für ihn, wie bereits erwähnt, insbesondere bedeutete, alle Verweise auf das Schicksalshafte zu entfernen. Der programmatische Begriff der „Durchrationalisierung“ erfuhr in der wechsellvollen Beschäftigung mit Brechts Sophokles-Bearbeitung höchst unterschiedliche Auslegungen. Brechts frühe Kritiker nahmen diesen Begriff geradezu begeistert auf, offenbar in der Erwartung, hier einer scheinbar objektiven Methode zu begegnen, die ein sicheres Ver-

³⁴ Pointiert konstatiert Werner Frick [Anm. 20], 546: „Denn anders als bei Sophokles sind in Brechts durchrationalisierter Fassung Antigones Ungehorsam und der Niedergang der Kreon-Tyrannis nicht mehr notwendig zwei Seiten derselben Medaille“.

fahren zur politisch angemessenen Interpretation literarischer Werke bereitstellt. So konstatierte Paul Rilla 1950 bewundernd und in offenkundiger Ablehnung von 'Antigone'-Bearbeitungen wie derjenigen von Jean Anouilh, die 1942 erschienen war:

Für die Bühne bearbeitet: das bleibt eine viel zu schwache Bezeichnung, sie trifft nicht die geniale Wortmacht einer Um- und Neudichtung, die von Hölderlin kaum eine Verszeile unverändert übernimmt, aber mit vielen Brechtschen Zusätzen, die zugleich Verkürzungen sind, den dramatischen Bewegungsvorgang zu einer lapidaren Sinnfälligkeit zusammenzieht. Was das stofflich Politische angeht, heißt es im Vorwort, so seien nach der „Durchrationalisierung“ die Analogien zur Gegenwart überraschend kräftig geworden. In der Tat hat Brecht die Antigone des Sophokles durchrationalisiert, um aus der mystischen und mythologischen Lesart die gesellschaftliche Fabel herauszubuchstabieren. [...] Das Unternehmen hat nichts zu tun mit jenen Aktualisierungsversuchen, wie sie sich an klassische Dichtungen heranschmarotzen, um als ein plumpes Mißverständnis zurückzubleiben, ein Mißverständnis sowohl der historischen Form wie ihrer gesellschaftlichen Funktion.³⁵

Ebenso überzeugt zeigte sich noch vierzehn Jahre später Peter Witzmann von der neuen Methode zur Klassiker-Aneignung: „Man kann [...] sagen: Durchrationalisierung heißt materielle, soziale, politische Motive setzen statt der antiken mythologischen Verhüllung der Motive.“³⁶

Solch marxistisch fundierter Methoden- und Geschichtsoptimismus mündet in die Konsequenz, die prinzipielle Mehrdeutigkeit des poetischen Textes und der mythologischen Überlieferung auf leicht fassbare Merksätze zu reduzieren, die sich unmittelbar auf die gesellschaftliche Wirklichkeit anwenden lassen;³⁷ poetische Ambivalenzen müssen bei

³⁵ Paul Rilla: Bühnenstück und Bühnenmodell, Erstveröffentlichung am 7. März 1950 in der 'Berliner Zeitung'. Hier zitiert nach 'Brechts Antigone des Sophokles' [Anm. 9], 234.

³⁶ Peter Witzmann: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts, Berlin 1964, 84.

³⁷ So argumentiert auch Dieter Baldo, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, insbesondere die durch das 'Antigonemodell' vorgegebene Spielweise zu untersuchen: „Brecht, bemüht, Mythisches nicht neu zu mythisieren, schließt seine Figur der Antigone nicht in eine archaische Formation ein, sondern gestattet ihr, in einer neu festgelegten Disposition der Spielbarkeit dem geheimnisvollen My-

diesem Verfahren ebenso ausgeschlossen werden wie unklare, gar widersprüchliche Handlungsmotivationen. Brechts Begriff der „Durchrationalisierung“ fand denn auch bald Kritiker, die einerseits grundsätzliche Bedenken gegenüber einem solchen vereindeutigenden Verfahren der Mythenadaption erhoben, andererseits darauf hinwiesen, dass seine 'Antigone' durchaus nicht vollständig „durchrationalisiert“ sei, gerade das Bühnenbild betone ja eine mystisch-dunkle Sphäre der Handlung, die sich einer vollständigen Auflösung der Konflikte ins Politisch-Soziale entziehe.³⁸ Folgerichtig ersetzte Hellmuth Flashar den Begriff der Durchrationalisierung durch den der Provokation.³⁹ Diese Perspektivierung betont zugleich den historischen Zeitpunkt von Brechts Modell-Arbeit, richtete sich ihr provozierendes Potential 1948 doch gerade auch gegen die Theatererfahrung der vergangenen Jahrzehnte, insbesondere gegen die „»glänzende« Technik der Göringtheater“, von der Brecht und Neher sich in ihrem Vorwort zum Antigonemodell abgrenzten (BFA 25, 73). Aus veränderter historischer Perspektive und nach den intensiven Erfahrungen des Regietheaters der vergangenen Jahrzehnte muss das Provokations- und Konfliktpotential von Brechts und Nehers Inszenierung heute zweifellos anders wahrgenommen werden, als dies 1948 der Fall war.

thos zu enttrinnen. In spielerischer Manier entwöhnt Brecht die Zuschauer vom antiken Schicksalsdenken und führt sie ein in das Denken der Neuzeit: aus dem »Terror« wird das Spiel der »Poesie«. Durch die historisch-ästhetische Sicht in Verbindung mit der großen »schauspielerischen Methode« stellt sich bei Brecht das Gezeigte als veränderbar heraus.“ (Dieter Baldo: Bertolt Brechts 'Antigonemodell 1948'. Theaterarbeit nach dem Faschismus, Köln 1987, 17f.).

³⁸ Vgl. dazu insgesamt die Studie von Wilfried Barner [Anm. 19].

³⁹ Hellmuth Flashar: Durchrationalisieren oder provozieren? Brechts 'Antigone', Hölderlin und Sophokles. In: Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift für Karl Maurer, hrsg. von Ilse Nolting-Hauff und Joachim Schulze, Amsterdam 1988, 394–410. Weniger kritisch wird der Begriff der „Durchrationalisierung“ hingegen von Christian Horn verstanden, der ihn seiner ausführlichen Interpretation zugrundelegt [Anm. 21, 326f.] und insgesamt in Brechts 'Antigone' weniger innere Widersprüche wahrnimmt als beispielsweise Werner Frick oder Hellmuth Flashar.

IV „Volksgrammatik“ und „Radikalität“: Hölderlins Sprache in Brechts Verwendung

Wie ausführliche Stiluntersuchungen nachgewiesen haben, liegt Brechts Umgang mit Hölderlins Sprache keine einheitliche Tendenz zugrunde.⁴⁰ Denn weder lassen sich alle Übernahmen und Veränderungen allein einer dramatischen Funktion zuordnen (wie etwa die der Verfremdung der Handlung oder der „Entmythologisierung“ bzw. „Durchrationalisierung“), noch verfährt Brecht dort einheitlich, wo er von Hölderlins Sprache abweicht: Teils vereinfacht und verdeutlicht er den Hölderlin'schen Duktus, teils verstärkt er die Fremdheit seines Ausdrucks noch.⁴¹ Ein Beispiel ist Antigones Bezugnahme auf ihren Bruder Polyneikes im Dialog mit Kreon: Formuliert Antigone bei Hölderlin recht klar, die geschwisterlichen Bande betonend, „meiner Mutter Todten“ (MA II, v. 483), verändert Brecht den Wortlaut komplizierter zu „meiner Mutter / Totes Andres“ (BFA 8, v. 365 f). Es ist schwer zu entscheiden, ob Brecht mit dieser Formulierung tatsächlich jener „Volksgrammatik“ und sprachlichen „Radikalität“ nahezukommen

⁴⁰ Vgl. beispielsweise das Fazit Weissteins, das er aus seinen akribischen Textvergleichen zieht: „Thus the analyst of *Antigone* as a *Sprachkunstwerk* will find it extremely difficult – if not altogether impossible – to discern a method where there may have been only creative „madness“. For consistency – a *sine qua non* for the serious translator – was not one of his greatest virtues.“ (Ulrich Weisstein: *Imitation, Stylization and Adaptation. The Language of Brecht's 'Antigone' and its Relations to Hölderlin's Version of Sophocles*. In: *German Quarterly* 46, 1973, 581–604; hier 588).

⁴¹ Zu pauschal bleiben deshalb Einschätzungen, die in Brechts Bearbeitung einen durchgängigen Sprachduktus zu erkennen glauben. Solche Urteile finden sich nicht allein unter Theater- und Literaturwissenschaftlern, wie das knappe Urteil des Altphilologen Joachim Latacz zeigt, der Brechts ‚Antigone‘ als „kalte Abrechnung mit der Diktatur“ charakterisiert und anschließend ebenso lakonisch wie irreführend feststellt: „hervorragende Umsetzung der Hölderlin'schen Übersetzung in klares und doch poetisches Gegenwartsdeutsch“ (Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, 203). Schon der erste Dialog zwischen Antigone und Ismene enthält zahlreiche Wendungen, die kaum als „Gegenwartsdeutsch“ bezeichnet werden können; vgl. allein die Substantive „Zwillingsreis“ (v. 1.), „Gäulehuf“ (v. 9), „Fährlichkeit“ (v. 46) oder die an die Lutherbibel angelehnte Konjunktivform „Ob du mir hülffest“ (v. 45).

glaubte, die ihn nach dem Zeugnis seiner privaten Aufzeichnungen und Mitteilungen an Hölderlins Sprache so fasziniert hatten.

Uneinheitlich verfährt Brecht auch mit den markanten Umdeutungen, die Hölderlin in seiner Übersetzung gegenüber dem griechischen Original vorgenommen hat. Einige dieser Umdeutungen übernimmt Brecht wörtlich, etwa bei Antigones Aufforderung an Ismene: „Den Kreon, liebe den“ (MA II, v. 571) – eine im Kontext des Konfliktes plausible Aufforderung, die den ursprünglichen Wortlaut deutlich zuspitzt. Denn eine wortgetreue Übersetzung müsste lauten: „Den Kreon, frage den“.⁴² Die Veränderung beruht ganz offenbar auf einem Vokabelfehler, denn Hölderlin verwechselte die im Griechischen ähnlich klingenden Verben für „fragen“ und „lieben“. Brecht hat das nicht korrigiert, auch bei ihm fordert Antigone Ismene lapidar auf: „Den Kreon, liebe den.“ (BFA 8, v. 518).

An anderer Stelle nahm Brecht hingegen weitreichende Korrekturen vor.⁴³ Eine für das Verständnis der Tragödie wichtige Passage ist diejenige, wo Hölderlin Antigone in klarer Abweichung vom Original ihre Tat gegenüber Kreon mit den Worten rechtfertigen lässt: „*Mein Zevs* berichtete mirs nicht“ (MA II, v. 467; Hervorhebung schon bei Hölderlin). Brecht konnte in seiner säkular-politischen Deutung des Mythos den Verweis auf einen je individuellen Zeus ebensowenig verwenden wie die von Sophokles formulierte gemeinsame Berufung auf den einen, für alle verbindlichen gesetzgebenden Gott. So ist es nur konsequent, dass Antigone bei Brecht ausschließlich von der Satzung des Kreon spricht, der sie sich nicht beugt:

KREON: Du wagtest meine Satzung so zu brechen?

ANTIGONE: Weil's deine war, von einem Sterblichen.
So mag's ein Sterblicher brechen und ich bin
Nur wenig sterblicher als du bist. Und wenn aber
Ich sterbe vor der Zeit, ich denk, ich tu's
Sag ich, daß das sogar Gewinn ist. Wer wie ich
Viel lebt mit Übeln, der bekommt doch wohl

⁴² Vgl. Sabine Doering: „Aber was ist diß?“ Formen und Funktionen der Frage in Hölderlins dichterischem Werk, Göttingen 1992, 311–320; hier 317.

⁴³ Beispiele nennt Hellmut Flashar in seinem ausführlichen Textvergleich [Anm. 39], *passim*.

Im Tod ein wenig Vorteil? Ferner, wenn ich meiner Mutter
Totes Andres hätt grablos liegen lassen
Das würde mich betrüben. Aber das
Betrübt mich gar nicht. [...] (BFA 8, v. 358–368)

Die Passage verdeutlicht zunächst Brechts Bestreben, die Auseinandersetzung zwischen Kreon und Antigone ausschließlich politisch zu motivieren: Kreons Bestattungsverbot kann für Antigone keine absolute Autorität beanspruchen, da es das Gebot eines „Sterblichen“ ist. Die wiederholte Betonung der Sterblichkeit in den ersten Zeilen von Antigones Replik betont ja gerade die Notwendigkeit, ein säkulares Handlungsethos zu entwickeln, das sich nicht auf transzendente Gesetzgebungen oder gar göttliches Recht beruft. Für sich genommen, ist diese Begründung plausibel und in sich stimmig; allerdings schlägt Antigone im unmittelbaren Fortgang ihrer Replik eine andere Argumentationslinie ein, indem sie nun – die Anlehnung an Hölderlins Text ist evident – sich schließlich doch noch auf die Autorität der „Himmlischen“ beruft:

[...] Scheint's dir aber töricht
Daß ich die Himmlischen fürcht, die ungedeckt
Nicht erblicken wollen von oben den Zerteilten
Und so dich nicht fürcht, mag ein Tor
Über mich richten jetzt. (BFA 8, v. 368–372)

Dieses Beispiel, das die entmythologisierte, profane Lesart und die traditionelle Berufung auf die Macht der Himmlischen verschränkt, demonstriert anschaulich, wie schwer Brechts Vorsatz umzusetzen war, die Ebene des Transzendenten ganz aus dem Handlungsverlauf herauszulösen. Seinem Sohn hatte er im Dezember 1947 seinen Plan der Säkularisierung des Mythos mit folgenden Worten beschrieben:

Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische „moira“ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; das heißt ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen. Du kannst den Versuch am besten beurteilen, wenn Du nachsiehst, was mit den Chören gemacht ist. (BFA 29, 440)

Ist die Bildlichkeit des geschilderten Verfahrens an sich schon erstaunlich (das „Herausschneiden“ des Schicksalhaften soll nicht etwa durch das Streichen anstößiger Partien, sondern durch die Hinzufügung neuer Passagen geschehen),⁴⁴ zeigt das erläuterte Beispiel um so mehr, dass die Sphäre des Übermenschlich-Transzendenten im Drama des Sophokles eine so gewichtige Funktion innehat und so eng mit der Rede und dem Handeln der Figuren verwoben ist, dass schwerlich alle entsprechenden Verweise herausgelöst oder neutralisiert werden können. Dieses Problem zeigt sich noch stärker als in der Figurenrede bei der Gestaltung der Chorlieder, deren Wortlaut Brecht stark umgeändert hat.

V Was bleibt nach dem Ende der Götter?

Das Auftreten und das Sprechen des Chors stellte für Brecht, wie schon der Brief an seinen Sohn zeigt, bei seiner Bearbeitung offenkundig eine besondere Herausforderung dar. Zum einen musste er die Existenz eines die Handlung kommentierenden Chors als Form der von ihm so nachdrücklich propagierten Verfremdung begrüßen, unterbrechen die wiederkehrenden Chorpartien doch regelmäßig die Fiktion der Bühnenhandlung.⁴⁵ Zum anderen widersprach die Berufung auf die Götter als

⁴⁴ Zutreffend kommentiert Barner [Anm. 19], 197 diese Passage: „Eliminierung der Moira heißt also gerade *nicht* mechanisches ‚Herausschneiden‘ (Brechts eigene Wortwahl hat hier auch manche spätere Deutung irreführt), sondern Widerlegung durch die gezeigte Immanenz der Macht- und Gewalt-Prozeduren.“

⁴⁵ Ausführlich hebt dies George Steiner hervor: „Bertolt Brecht war ein zu bedeutender Dichter, als daß er das [die Funktion des Chors für die lyrische Sprache und das Tempo des Dramas, S.D.] nicht gesehen hätte. Außerdem hatte er das Gefühl, daß Soziologie und Poetik eines Chors ein ideales Mittel zum didaktischen Gebrauch klassischer Mythen darstellten. Durch seinen kollektiven und, ganz allgemein betrachtet, ‚populistischen‘ Charakter konnte der Chor dem modernen, aller Wahrscheinlichkeit nach ungebildeten Publikum direkten Zugang zu einer sonst entlegenen, ‚elitären‘ Verwicklung verschaffen. Andererseits würden die eigene Distanz des Chors und seine Selbstdistanzierungen von der königlichen Schreckensherrschaft, die sich vor seinen Augen abspielt, dazu beitragen, genau die Verfremdungseffekte zu erzielen und die kritische Leidenschaftslosigkeit zu befördern, die Brecht anstrebte.“ (George Steiner: Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos, aus dem Englischen von Martin Pfeiffer, München 1988, 213f.). Grundsätzliche Ähn-

eine den Menschen übergeordnete Instanz, die deren Geschick bestimmt und sie zur Rechenschaft verpflichtet, entschieden Brechts historisch-materialistischem Weltbild. Entsprechend umfangreich und vielfältig sind Brechts Eingriffe in die Chorpartien und in die Interaktion zwischen den Dramenfiguren und dem Chor.

Auf der Handlungsebene stellt Brecht den Chor zunächst als regierungstreue Clique alter Männer dar, die Kreons Kriegspolitik unterstützt, um den inneren Frieden im Land zu bewahren und den eigenen Wohlstand nicht zu gefährden. So setzt Kreon die Bacchusfeiern als politisches Instrument ein, das von den Problemen seines scheiternden Angriffskrieges gegen Argos ablenken soll. Brecht findet in seiner Inszenierung mit dem Tanz der Alten und Kreons anschauliche Bilder für die alte Marx'sche Überzeugung, Religion fungiere als „Opium des Volkes“. Entsprechend definieren Brecht und Neher im Vorwort zu ihrem Modell, was sie als „das Sehenswerte dieses Antigonestücks“ verstehen: „nämlich die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze“ (BFA 25, 74).

Die weitreichenden konzeptionellen Veränderungen spiegeln sich in der Sprache der Chorlieder und in den Wechselreden zwischen Chor und Figuren. Das zeigt sich bereits sehr deutlich beim ersten Stasimon, das Brecht weitgehend wörtlich übernommen hat; insbesondere den bekannten Beginn dieses Chorliedes („Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer, als der Mensch.“, MA II, 331, v. 349 f.) lässt er unverändert. Im Fortgang finden sich zunächst nur punktuelle Veränderungen der Stilhöhe (aus Hölderlins „Rossegeschlecht“ wird bei Brecht das „Gäulegeschlecht“⁴⁶); im letzten Drittel des Chorliedes fügt Brecht aber

lichkeiten zwischen den dramatischen Konzeptionen von Sophokles und Brecht hebt Walter Jens auf spielerische Weise in seinem fiktionalen „Dialog“ hervor, der eine Fernseh-Talkshow beschreibt, in der, vermittelt durch einen Moderator, Brecht und Sophokles leibhaftig in einem Streitgespräch aufeinandertreffen (Walter Jens: Sophokles und Brecht. Dialog. In ders.: Zur Antike, München 1978, 413–433). Zum Verhältnis von Brechts Theaterkonzeptionen zur antiken Dramenpoetik vgl. auch die Studien von Gustav Adolf Seeck (Aristotelische Poetik und Brechtsche Theatertheorie. In: Gymnasium 83, 1976, 389–404) und Hellmut Flashar (Aristoteles und Brecht [Anm. 17], 17–31).

⁴⁶ Wie Rainer Pohl mit Berufung auf Hans Joachim Bunge darlegt, erprobte Brecht während der Proben mehrere Varianten dieses Verses, bis er zu der zitierten Formulierung fand (Strukturelemente [Anm. 25], 167).

eine Passage ein, für die es weder ein Vorbild bei Sophokles noch bei Hölderlin gibt und die einmal mehr sein politisches Weltbild illustriert, dass nämlich in der bürgerlichen Klassengesellschaft der Mensch den Menschen ausbeutet und unterdrückt:

[...] Allbewandert
 Unbewandert. Zu nichts kommt er.
 Überall weiß er Rat
 Ratlos trifft ihn nichts.
 Dies alles ist grenzlos ihm, ist
 Aber ein Maß gesetzt.
 Der nämlich keinen findet, zum eigenen
 Feind wirft er sich auf. Wie dem Stier
 Beugt er dem Mitmensch den Nacken, aber der Mitmensch
 Reißt das Gekröse ihm aus. Tritt er hervor
 Hart auf seinesgleichen tritt er. Nicht den Magen
 Kann er sich füllen allein, aber die Mauer
 Setzt er ums Eigene und die Mauer
 Niedergerissen muß sie sein! Das Dach
 Geöffnet dem Regen! Menschliches
 Achtet er gar für nichts. So, ungeheuer
 Wird er sich selbst.

(BFA 8, v. 294–310)

Der Übergang zwischen den einzelnen Partien markiert Brechts Annäherung an Hölderlins Sprachgestus, entsprechen die ersten Verse der zitierten Passage doch seiner Übersetzung. Mit der Erwähnung des „Maßes“ in Vers 299 löst sich Brecht bereits von dem Wortlaut seiner Vorlage, bleibt aber zunächst noch in der Begriffs- und Vorstellungswelt Hölderlins, in dessen Lyrik ja die Vorstellung des rechten Maßes eine gewichtige Rolle spielt.⁴⁷ Ab Vers 302 fügt Brecht nun den ihm eigenen Gedanken der menschlichen Unterdrückung ein; der erneute Wechsel der Stilebene („Gekröse“) betont den unzivilisierten Charakter der geschilderten menschlichen Brutalität. Mit den letzten Versen des Stasimons schlägt Brecht den Bogen zurück zu seinem Anfang, wobei

⁴⁷ Vgl. Elena Polledri: „... immer besteht ein Maas“. Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk, Würzburg 2002.

das Adjektiv „ungeheuer“ nun gegenüber seiner ersten Verwendung am Beginn des Chorliedes vereindeutigt wird: Nicht mehr das Staunen über die vielfältigen Möglichkeiten der menschlichen Fertigkeiten und Künste wird hier artikuliert, sondern der Abscheu vor dem inhumanen Verhalten, das nach Ausweis des von Brecht modifizierten Chorliedes menschliches Zusammenleben charakterisiert.⁴⁸

Weitreichende Veränderungen gegenüber seiner Vorlage nahm Brecht insbesondere beim vierten Chorlied vor, das sich an den Gott Eros richtet.⁴⁹ Hölderlin hatte den griechischen Wortlaut bereits deutlich „hesperisiert“,⁵⁰ indem er den Eigennamen „Eros“ durch die Umschreibung „Geist der Liebe“ ersetzte und ihn gleich darauf als „Friedensgeist“ bezeichnete (MA II, v. 811 f.). Brecht behält die Technik der Ersetzung des göttlichen Eigennamens bei und versucht zugleich im Kontrast zu Hölderlin eine drastische, von christlichen Konnotationen freie Umschreibung für das Wirken des Eros zu finden, der als „Geist der Lüste im Fleisch“ (v. 732) angerufen wird. Kreon ordnet den Reigentanz des Chores an, um die Alten von dem Begräbnis Antigones abzulenken, und demonstriert damit aufs Neue seine manipulatorische Macht über seine Untertanen.⁵¹ Der so beschworene „Geist“ gehört keiner transzendenten Sphäre mehr an:

Die Alten holen sich Bacchusstäbe.

Geist der Lüste im Fleisch, dennoch
Sieger immer im Streit! Die blutsverwandt selbst
Wirft er untereinander, der mächtig Bittende.
Nie zuschanden wird der, es ist
Wer's an sich hat, nicht bei sich. Ergriffen, rast er. Und
Regt sich unter dem Joch und macht dem
Frische Nacken, fürchtend nicht
Den Odem der Salzgrub, noch das dünn-
wandige Schiff auf den schwarzen Gewässern. Andere Häute
Mischt er und wirft
Alle zusammen, aber verwüstet

⁴⁸ Zur Analyse dieses Chorliedes vgl. auch Flashar [Anm. 39], 400.

⁴⁹ Vgl. dazu wiederum ebd., 403 f.

⁵⁰ Böschstein [Anm. 6], 285.

⁵¹ Dazu ausführlich Barner [Anm. 19], 199.

Nicht das Erdreich mit der Gewalt der Hände, sondern
Friedlich ist er vom Anbeginne dem Werden großer
Verständigungen gesellet. Unkriegerisch nämlich
Spielt da die göttliche Schönheit mit.

(BFA 8, v. 732–746)

Ein anderer Unterschied zu Hölderlin bei der Gestaltung dieses Chorliedes besteht darin, dass Brecht hier – trotz der vorherrschenden Profanisierung – eine Verbindung zwischen dem gepriesenen „Geist der Lüste im Fleisch“ und Bacchus herstellt. Das wird nicht allein im dramatischen Nebentext offenbar, demzufolge die Alten sich zu den zitierten Versen tanzend, mit Bacchusstäben in der Hand, bewegen sollen, sondern auch aus den unmittelbar vorangehenden Versen. Dort nämlich preisen die Alten direkt den Weingott, in dessen Namen „Orgien“ Vergessen und Ablenkung versprechen:

Groß nämlich ist Sieg und unwiderstehlich ist Bacchus
Wenn er der Sorgenden naht und reicht ihr den Trank des Vergessens.
Fort, an dem sie genäht, das Trauergewand für die Söhne
Wirft sie und hastet zur Orgie des Bacchus, suchend Erschöpfung.

(BFA 8, v. 728–731)

Dieses Verständnis von Bacchus als orgiastischem Gott entspricht weitgehend dem von Nietzsche geschilderten Bild des Dionysischen im Kontrast zum Apollinischen und steht damit in deutlichem Kontrast zu Hölderlins Verständnis des kulturstiftenden Gottes Dionysos, das Brecht offenbar fremd wahr – was allerdings wenig überrascht, da Brecht sich ja nur wenig mit dem Welt- und Geschichtsbild von Hölderlins Lyrik beschäftigen konnte. Einmal mehr demonstriert das vierte Chorlied jedoch, wie inkonsequent Brecht sein ursprüngliches Vorhaben einer „Durchrationalisierung“ des Mythos und der Tilgung des Transzendenten umgesetzt hat.

Markante Umdeutungen finden sich auch in dem von Brecht ergänzten Abschnitt des Zwiegesprächs zwischen den Alten und Antigone, bevor Antigone in ihr Verlies abgeführt wird. Sie weist hier nachdrücklich den Chor zurecht. Dieser hatte zuvor am Beispiel der Phineiden fatalistisch die Macht des „Geschicks“ genannt, das stärker als Reichtum

und selbst der „Schlachtgeist“ sei. Es liegt in der Konsequenz des von Brecht vertretenen Weltbildes, dass Antigone, die Einsicht in Kreons Schuld an dem Krieg und dem Tod ihrer Brüder gewonnen hat, dieser Auffassung des Chores strikt widerspricht und die Berufung auf ein übermenschliches Schicksal ablehnt. Dass sie zugleich indirekt dazu auffordert, Kreon den Prozess zu machen, ihn „aufzuknüpfen“, gehört zu der Gruppe von anschaulichen Wortspielen, die Brecht Hölderlins Text verschiedentlich hinzugefügt hat.

Nicht, ich bitt euch, sprecht vom Geschick.
 Das weiß ich. Von dem spricht
 Der mich hinmacht, schuldlos; dem
 Knüpft ein Geschick! Denkt nämlich nicht
 Ihr seid verschont, ihr Unglückseligen.
 Andere Körper, zerstückte
 Werden euch liegen, unbestattet, zu Hauf um den
 Unbestatteten. Ihr, die dem Kreon den Krieg
 Über unheimische Marken schlepptet, so viele
 Schlachten auch dem glücken, die letzte
 Will euch verschlingen. Ihr, die Beute rief, nicht
 Volle Wagen werdet ihr kommen sehen, sondern
 Leere. Euch beweine ich, Lebende
 Was ihr sehen werdet
 Wenn mein Auge schon voll des Staubs ist! [...]

(BFA 8, v. 837–851)

Ein letztes Beispiel für Brechts kreative Umdeutung der Chorpartien kann schließlich demonstrieren, was er mit dem Verfahren gemeint haben könnte, das „Schicksalhafte“ durch das Hinzufügen neuer Partien „herauszuschneiden“ oder zumindest doch abzumildern. Denn Brecht übernimmt aus den Texten von Sophokles und Hölderlin nicht allein eine Reihe von Namen der mythologischen Überlieferung, auf die der Chor und Antigone als Parallelen zu ihren eigenen Erlebnissen verweisen, an einer Stelle erfindet er sogar einen eigenen Mythos. In seinem Zentrum stehen die „Lachmyschen Brüder“, auf die der Chor ebenso selbstverständlich Bezug nimmt wie auf Niobe oder Danae, deren Schicksal vielfältig tradiert ist. Für die „Lachmyschen Brüder“ gilt dies nicht, die Brecht als Beispiel für den menschlichen Ausbruch aus

inhumaner Knechtung anführt. Da es bis heute nicht gelungen ist, eine Quelle für diese kleine Geschichte zu finden, müssen wir annehmen, dass Brecht sich hier – nicht ohne Humor⁵² – selbst als Mythenfinder erprobt hat:

Duldend saßen im feuerzerfressenen Haus die Lachmyschen Brüder
 Modrig, mit Flechten genährt; immer die Winter
 Schütteten Eis auf sie; und die Weiber, die ihren
 Wohnten zur Nacht nicht da und saßen am Tage
 Heimlich in Windeln purpurn. Und allzeit
 Neigte zu Häupten ihnen das dräuende Kliff sich.
 Doch nicht bevor Peleas
 Zwischentrat, mit dem Stab sie teilend, wiewohl nur
 Leicht sie berührend, standen sie auf und
 Erschlugen die Peiniger alle.
 Dies war diesen das ärgste, doch oft wird des Elends
 Summe durchs Kleinste gerundet. Der blicklose
 Schlaf im Jammer, als lägen in
 Alterloser Zeit die Erschöpften, ist endlich.

(BFA 8, v. 547–560)

Mit dem lakonischen Pathos wählt Brecht hier einen Sprachton, wie er ihn auch in seinen Lehrstücken verwendet. Die gnomische Sentenz am Ende dieser Passage, die die Notwendigkeit von Rebellion nach anhaltender drückender Knechtung beschreibt – „Der blicklose Schlaf ist endlich“ – entspricht in ihrer Kürze und Allgemeingültigkeit durchaus manchen Gnomen in Hölderlins Lyrik; ihre gesellschaftlich-politische Aussage jedoch stimmt mit dem materialistischen Weltbild überein, das für Brecht auch bei seiner ‘Antigone’-Inszenierung grundlegend war.

⁵² Auf den Humor Brechts, der möglicherweise auch die Namensgebung bestimmt hat – immerhin sind es die „Lachmyschen Brüder“, hat während der Berliner Diskussion ausdrücklich Gerhard Kurz hingewiesen.

VI Ausblick – zur Geschichtlichkeit von Inszenierungen

Brechts 'Antigone' hat im Lauf der vergangenen sechzig Jahre höchst unterschiedliche Bewertungen erfahren. Dass gerade die frühe Diskussion des 'Antigonemodells' überwiegend apologetischen Charakter hatte und dass die Urteile der Kritiker recht vorhersehbar mit ihrem Bekenntnis zum marxistischen Geschichtsbild oder seiner Ablehnung übereinstimmten, ist wenig überraschend. Differenzierter fallen diejenigen Untersuchungen aus, die Brechts 'Antigone' sowohl im Kontext der umfangreichen Kette der 'Antigone'-Bearbeitungen untersuchen als auch vor dem Hintergrund der Entwicklung von Brechts Theaterkonzepten.

Die doppelte Historisierung des von Brecht entwickelten 'Antigonemodells' sollte – so mein Plädoyer – dazu führen, dieses Modell selbst in eine historische Perspektive zu stellen. Das bedeutet, Brechts 'Antigone' als ein Zeugnis seiner engagierten Theaterarbeit bei seiner Rückkehr aus dem Krieg zu betrachten, das die beschränkten Produktionsmöglichkeiten in Chur so zu nutzen wusste, dass eine beeindruckende Adaption von Hölderlins 'Antigone'-Übersetzung entstand, die als eigenständige Bearbeitung des alten Stoffes und nicht allein als eine Bühneneinrichtung von Hölderlins Übersetzung verstanden werden sollte.⁵³ Wer aber geneigt ist, in Brechts sprachlicher und szenischer Gestaltung des alten Stoffes eine überzeitliche Wahrheit erkennen zu wollen, die eine angemessenere Schicht der Antigone-Überlieferung aufdeckt oder zutage fördert als es Sophokles oder Hölderlin vermocht haben, der verkennt den transitorischen Charakter jeder Theater-Inszenierung und ihre unausweichliche Eingebundenheit in die Zeit. Brecht unternahm mit seinen Modellinszenierungen und seinen Klassiker-Bearbeitungen den paradoxen Versuch, sich selbst zum Klassiker zu stilisieren, ganz offensichtlich von der Zuversicht getragen, er könne seine Modell-Inszenierungen vor dem Veralten bzw. Historisch-Werden bewahren.

⁵³ So argumentieren auch die meisten der jüngeren Interpretationen, insbesondere die genannten von Wilfried Barner [Anm. 19], Hellmut Flashar [Anm. 8, 24, 39] und Werner Frick [Anm. 20].

Womöglich ist dieser Optimismus Brechts das größte Hindernis, seine Dramen und Bearbeitungen dem heutigen Theaterpublikum lebendig zu vermitteln, ohne den Eindruck zu erwecken, einer musealen Veranstaltung beizuwohnen.⁵⁴

⁵⁴ Vgl. dazu die Überlegungen von Theresia Birkenhauer: Die Zeit des Textes im Theater. In: Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, hrsg. von Stefan Tigges, Bielefeld 2008, 247–261; z.B. 254: „Das Regietheater beruht in doppelter Weise auf dem Modell der Autorschaft: zum einen wird Texten immer schon eine Aussage unterstellt, die dann wiederum durch die Inszenierung – das Regiekonzept – korrigiert, affirmativ unterlaufen oder subversiv ironisiert wird / werden soll. Eben dies meint: Texte verwalten.“ Im weiteren Verlauf ihres Vortrags legt Birkenhauer dar, wie stark sich Heiner Müllers Praxis der wechselnden Inszenierungen von Brechts Konzept der Modell-Inszenierungen unterscheidet.

Bericht über die 'Antigone'-Aufführung in Chur 1948

Von

Kristian Freitag

Bei meiner Vorbereitung auf die von Sabine Doering angekündigte Arbeitsgruppe – *Brechts 'Antigone' und Hölderlins Sophokles-Übersetzung: produktive Anverwandlung oder kritischer Widerruf?* – mit Hilfe der von ihr empfohlenen Materialien¹ wurde eine versunkene Kindheitserinnerung geweckt und durch die Diskussion in der Arbeitsgruppe dann in einen ungeahnten Kontext gestellt: Meine Eltern dürften zu den wenigen Besuchern der Brecht'schen Inszenierung in Chur im Februar 1948 gehört haben.

Ich wurde Ende 1935 in Berlin geboren. Während des Zweiten Weltkriegs wichen zahlreiche politisch dissidente Berliner Familien in die Künstlerkolonien am Bodensee aus, insbesondere auf die Halbinsel Höri und nach Überlingen.² In unserer Nachbarschaft auf dem sogenannten „Überlinger Hügel“ gab es – selbst für uns Kinder – eine vollkommen offene politische Information; „Nachrichten“, die von unseren Eltern als solche ernst genommen wurden, waren nur die vom Schweizer Radiosender Beromünster.

Das Ende des Krieges 1945 war für uns vor allem das ersehnte Ende des Naziregimes. Noch im Jahre 1945 wurde in Überlingen die erste große Ausstellung verfemter Kunst in Deutschland organisiert.³ Auch konnte mein Vater nun regelmäßig die wissenschaftliche Bibliothek der ETH Zürich benutzen. Offensichtlich hatte er dort auch zu Künstlerkreisen Kontakt, möglicherweise durch seinen Freund Theodor Beye, der in den zwanziger Jahren Mitarbeiter Max Reinhardts am Deutschen

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 170–171.

¹ Brechts 'Antigone des Sophokles', hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1988.

² Dorothee Kuczay: Künstlerkolonie am Bodensee. In: Überlingen. Bild einer Stadt, Weissenhorn 1970, 107–119.

³ Rückkehr der Moderne, 1945, Überlingen 1995; Die erste Nachkriegsausstellung verfemter Deutscher Kunst, Katalog, Überlingen 1995.

Theater in Berlin gewesen war und nun in Wallhausen am Bodensee lebte.

Irgendwann überredete wohl mein Vater meine Mutter, den Umstand auf sich zu nehmen, mit allerlei Schiffen und Zügen nach Chur zu fahren, um eine Theateraufführung von Brecht zu besuchen. Ich nehme an, es war 1948; als Zwölfjähriger hatte ich wenig Ahnung und Interesse; ich kannte nur die 'Dreigroschenoper'; vereinzelt aus dem Krieg zurückgekommene verunsicherte Deutschlehrer beschränkten sich im Unterricht auf Goethe und Schiller. Die Eltern mussten außer Haus übernachten, fuhren freudig aufgeregt weg und diskutierten nach der Rückkehr mit Freunden. Ohne damals selbst an dieser Diskussion beteiligt gewesen zu sein, bin ich heute ganz sicher, dass meine Eltern die Radikalität der Brecht'schen „Umfunktionierung“ der 'Antigone' politisch zeitgemäß fanden und billigten: Kreon ein Hitler, Polyneikes ein Deserteur, das Schicksal des Menschen der Mensch selber. In den Nachkriegsjahren gab es gewiss viele Menschen, die mit den tiefgreifenden Korrekturen und Änderungen der Stoffe im Brecht'schen Sinne einverstanden waren und literaturwissenschaftlichen Bedenken dabei keine Priorität gaben.

Hölderlin in Heiner Müllers Theater

Von

Marco Castellari, Christian Hippe und Elaine Schmidt

„Mit Hölderlin gegen die Welt.“¹

Die Berliner Arbeitsgruppe bei der Jahresversammlung 2010 widmete sich der Präsenz der Texte Friedrich Hölderlins in Heiner Müllers Drama und Theater und stellte somit auch eine Kontinuität zu dem Arbeitsgespräch anlässlich der Bamberger Jahresversammlung 2008 her, in dem Methodenprobleme bei der Erörterung der produktiven Hölderlin-Rezeption anhand eines kurzen Auszugs aus Heiner Müllers 'Ödipus'-Bearbeitung diskutiert worden waren.

Erste Spuren einer Auseinandersetzung mit Hölderlin sind spätestens ab den 1960er Jahren in Heiner Müllers dramaturgischer Arbeit aufzufinden. So hat Theresia Birkenhauer Hölderlinspuren, vor allem in Bezug auf den 'Tod des Empedokles', bereits in den Notizen zur Sophokles-Transformation 'Philoktet' nachgewiesen;² 1966/67 verfasste Müller die eben erwähnte Sophokles-Hölderlin-Bearbeitung 'Ödipus, Tyrann' für die Inszenierung in Benno Bessons Regie am Deutschen Theater (Uraufführung am 31. Januar 1967, dazu im Folgenden) – dies sollte die eingehendste Auseinandersetzung bleiben.³ Hölderlins Texte

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 172–197.

¹ So schließt Heiner Müllers spätes Prosafragment aus dem Nachlass 'Je länger man lebt desto mehr wird Schreiben ein Gespräch mit den Toten'. Vgl. Heiner Müller. Werke, 12 Bde., hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt a.M. 1998–2008, Bd. 8, 622. Im Folgenden abgekürzt: HMW.

² Theresia Birkenhauer: „Zerstreute Glieder“. 'Empedokles' in Texten und Inszenierungen Heiner Müllers. In dies.: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache, hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster, Berlin 2008, 136–161; 137–143.

³ Sophokles / ÖDIPUS, TYRANN / Nach Hölderlin von Heiner Müller, Berlin 1967 (Bühnenmanuskript im Henschelverlag). Dann: Heiner Müller: Sophokles. Ödipus Tyrann. Nach Hölderlin. Mit einem Vorwort von Karl-Heinz Müller, Textvarianten zur Aufführung und einer Diskussion über das Stück im

bildeten in der Folgezeit immerhin einen wichtigen Bezugspunkt in Müllers (post)dramatischem Schreiben (etwa 'Traktor' und 'Germania 3'),⁴ in seiner Regiepraxis (z.B. in der 'Lohndrucker'-Inszenierung 1988)⁵ wie auch in theaterästhetischen Arbeiten (etwa im 'Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET' am Dramatischen Theater Sofia' vom 27. März 1983).⁶

Nach einem einführenden Wort des Leiters Marco Castellari behandelte der erste Teil der Arbeitsgruppe 'Sophokles. Ödipus, Tyrann. Nach Hölderlin' in Beiträgen von Christian Hippe und Marco Castellari mit lebhafter Plenumsdiskussion. Dem folgten Elaine Schmidts Beitrag zu theaterästhetischen Fragen und eine anschließende Diskussion mit den Teilnehmern der Arbeitsgruppe. Sowohl in den Kurzvorträgen als auch in der Diskussion wurde auf die außerordentliche Bedeutung von Hölderlins Theaterentwürfen für die Dramen und die Theaterästhetik der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart hingewiesen.

Der vorliegende Bericht besteht aus drei Teilen, für die jeder der Autoren eigenverantwortlich zeichnet.

1. Christian Hippe: Die Kunst der Fehlübersetzung. Heiner Müllers Bearbeitung von Hölderlins 'Oedipus der Tyrann'

1.1. Bearbeitungsspuren

Heiner Müllers Bühnenfassung 'Ödipus, Tyrann' entstand 1966/67 für eine geplante Inszenierung des Sophokles-Dramas durch Benno Besson

Pankower Klubhaus „Erich Weinert“, Berlin, Weimar 1969. Jetzt in HMW 6, 7–54.

⁴ Birkenhauer [Anm. 2], 143–149 und 155–161.

⁵ Vgl. zu den Bezügen auf Hölderlin und auf dessen Rezeption ebd., 149–155; zur Inszenierung Stefan Schnabel: Szenische Mythographie. Die 'Lohndrucker'-Inszenierung von Heiner Müller am Deutschen Theater. In: TheaterZeitschrift 30, 1989, 109–132.

⁶ Dazu vgl. insbesondere Michael Ostheimer: „Mythologische Genauigkeit“. Heiner Müllers Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie [Diss. Berlin FU 2001], Würzburg 2002, 15–65. Einführend zu Müllers Hölderlinrezeption mit weiterführender Bibliographie Patrick Primavesi: Friedrich Hölderlin. In: Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Hans-Thies Lehmann und P. P. unter Mitarbeit von Olaf Schmitt, Stuttgart/Weimar 2003, 131–134 sowie ders.: Ödipus Tyrann, ebd., 260–264.

am Deutschen Theater Berlin/Ost. Es handelt sich um eine Auftragsarbeit, zugleich aber um weit mehr: um die große Entdeckung Friedrich Hölderlins durch Heiner Müller, dessen Sophokles-Übertragung er, so die These, im Laufe der Arbeit geradezu verfällt und der ihn vor einem ästhetischen Fehlgriff bewahrt. Im Rückblick auf das Inszenierungsprojekt äußert Müller schelmenhaft:

Besson hatte das Angebot, 'Ödipus' zu inszenieren. Und konnte mit dem Stück nicht viel anfangen. Fand das sehr irrational und war sehr irritiert und fragte mich dann, was man da machen kann. Und mir fiel ein, daß es da eine Übersetzung von Hölderlin gibt, so daß man also mit relativ wenig Arbeit einen guten Text herstellen kann. Und da hab' ich einfach den Hölderlin abgeschrieben und manchmal geändert.⁷

Wichtiger als Müllers Selbstinszenierung zum genialischen Plagiator, als der er fraglos Geltung beanspruchen kann, ist zunächst einmal die Tatsache, dass er selbst es war, der die Übertragung des Stücks durch Hölderlin ins Spiel brachte und diese als Arbeitsgrundlage definierte. Statt also, wie sein offizieller Auftrag lautete, eine Übersetzung, oder sagen wir besser: deutsche Bühnenfassung, des Sophokles-Dramas zu erstellen, legte Müller etwas ganz anderes vor, nämlich eine Bearbeitung der Übertragung Hölderlins. Seine Leistung definiert sich folglich weniger im Verhältnis zum Ausgangstext des Sophokles als vielmehr in der Differenz zu Hölderlin. Eine kurze Passage aus der Chorpartie gegen Ende des Stücks gibt einen treffenden Einblick in seine Arbeit. Dort heißt es, in der Fassung Hölderlins:

*Ihr im Lande Thebe Bürger, sehet diesen Oedipus,
Der berühmte Räthsel löste, der vor allen war ein Mann.
Der nicht auf der Bürger Eifer, nicht gesehen auf das Glück,
Wie ins Wetter eines großen Schiksaals er gekommen ist,
Darum schauet hin auf jenen, der zuletzt erscheint, den Tag,
Wer da sterblich ist, und preiset glücklich keinen, eh denn er
An des Lebens Ziel gedrungen, Elend nicht erfahren hat.*

(MA II, 308, v. 1564–1570)

⁷ Heiner Müller: Gespräch mit Bernhard Umbrecht, HMW 10, 99–119, 111.

Müller ändert die Verse wie folgt:

Ihr im Lande Thebe Bürger, sehet diesen Ödipus
Der berühmte Rätsel löste, der vor allen mächtig war.
Der nicht auf der Bürger Eifer, nicht gesehen auf das Glück
Wie ins Wetter eines großen Schicksals er gegangen ist.
Darum schau hin auf jenen, der zuletzt erscheint, den Tag
Wer da mächtig ist. Wir preisen herrlich keinen eh denn er
An des Lebens Ziel gedrungen alles nicht erfahren hat.⁸

Die gravierendste Änderung, die Müller vornimmt, betrifft die Schicksalskonzeption. Wo der Chor bei Hölderlin dazu auffordert, an der Figur des Ödipus nachzuvollziehen, „Wie ins Wetter eines großen Schiksaals er gekommen ist“, heißt es bei Müller: „Wie ins Wetter eines großen Schicksals er gegangen ist.“ Das aber heißt, dass die Figur des Ödipus bei Müller als aktiv, als sich seines Weges voll und ganz bewusst verstanden wird. Statt als Opfer des Schicksals, erscheint Ödipus in den das ganze Stück rückblickend kommentierenden Worten des Schlusschors folglich als jemand, der sein „großes Schicksal“ selbstbestimmt sucht. Dazu passt, dass Müller die Vokabel „Schicksal“ insgesamt in seiner Stückfassung auffällig meidet. Fragt Ödipus bei Hölderlin am Anfang des Dramas etwa: „Und welchem Mann bedeutet er diß Schiksaal?“ (MA II, 254, v. 101), heißt es bei Müller schlicht: „Und welchem Mann bedeutet er das Letzte?“⁹ Sich nach dem Mord an Lajos erkundigend, äußert Ödipus in der Übersetzung Hölderlins „Wo ist der Ort, da sich diß Schiksaal zutrug?“ (MA II, 278, v. 752). Bei Müller heißt es dagegen profan: „Wie heißt der Ort, wo jenem das geschah?“¹⁰ Ganz und gar ohne „Schicksal“ aber ist das 'Ödipus'-Drama kaum mehr das, als welches wir es kennen. Das Unbehagen vor einer grundsätzlichen Umdeutung des gesamten Stücks durch den als Übersetzer engagierten Müller teilte auch das Inszenierungsteam am Deutschen Theater. Das geht hervor aus einem Schreiben des Dramaturgen Karl-Heinz Müller an den als Kenner hinzugezogenen Altphilologen Peter Witzmann, in dem es heißt:

⁸ Müller: Ödipus 1969 [Anm. 3], 89.

⁹ Ebd., 24.

¹⁰ Ebd., 51.

Heiner Müller hat anfänglich versucht, den Text zu deuten in dem Sinn, daß Ödipus von Anfang an ahnt und sehr früh weiß, was mit ihm los ist. Diese Lesart hat sich nicht als haltbar erwiesen, und diese Elemente der Übersetzung werden auf jeden Fall beseitigt.¹¹

Angesichts der eben diskutierten Textpassagen kann von der in Aussicht gestellten Tilgung der ursprünglichen Übersetzungsentention, nach der Ödipus schon früh über sich Bescheid weiß, nicht gesprochen werden. Das unterlegt auch der Vergleich der früheren Textfassung, die dem Schreiben an Peter Witzmann beigelegt war,¹² mit Heiner Müllers späterer Dramenfassung: Obwohl Müller noch vielfältige Änderungen vornahm, gibt es keinen Beleg für eine Umarbeitung in dem vom Regieteam eingeforderten Sinn. Folgt man jedoch dem Gedankenspiel, „daß Ödipus von Anfang an ahnt und sehr früh weiß, was mit ihm los ist“, verwandelt sich der von ihm geführte Untersuchungsprozess schlagartig in eine einzigartige Farce. Müller arbeitet sozusagen die Kleist'sche Pointe des 'Zerbrochenen Kruges' aus dem Ödipus-Stoff heraus. Die vermeintlichen Bemühungen, das Geschehen aufzuklären, lesen sich plötzlich als eine reine Machtdemonstration, bei der die Frage im Vordergrund steht, ob sich denn jemand trauen wird, den Alleinherrscher zu stürzen. Die anfängliche Verdächtigung Kreons, einen Staatsstreich initiiert zu haben, mutiert nach dieser Lesart gar zum kaltblütigen Versuch, einen Unschuldigen als Täter zu opfern. Zwar muss Ödipus den entsprechenden Verdacht gegen Kreon schließlich fallen lassen. Der Chor aber zeigt sich als derart eingeschüchtert, dass er bereit ist, den Vorwurf des Sehers Tiresias glatt zu „vergessen“, wie es bei Müller heißt.¹³ Zum Vergleich: Bei Hölderlin ist lediglich die Rede davon, ihm nicht weiter nachzugehen (Vgl. MA II, 276, v. 705).

Gerade die Problematik des Machtmissbrauchs und die Ignoranz der Macht ist – neben der Eliminierung der Schicksalskonzeption – die zweite große Fluchtlinie, die Müllers Eingriffe in die Vorlage Hölderlins

¹¹ Karl-Heinz Müller: An Peter Witzmann, 11.02.1966. Zur Verfügung gestellt von Peter Witzmann, inzwischen weitergeleitet an das Heiner-Müller Archiv [nachfolgend HMA], Akademie der Künste, Berlin.

¹² Die frühe Fassung, auf die sich die Anmerkungen Peter Witzmanns beziehen, hat sich im Nachlass Heiner Müllers erhalten. Vgl. Heiner Müller: [Vorarbeiten zu 'Ödipus, Tyrann'], HMA 3232–3250.

¹³ Müller: Ödipus 1969 [Anm. 3], 49.

kennzeichnet. Auch dies verdeutlicht die eingangs zitierte Passage des Schlusschors. Müller ändert hier die Wendungen „der vor allen war ein Mann“ in „der vor allem mächtig war“ und in ähnlicher Weise die Anrede „Wer da sterblich ist“ in „Wer da mächtig ist“. Das Pathos des Allgemeinmenschlichen wird aufgegeben zugunsten einer Tragödie der Macht und Herrschaft. Hervorzuheben ist auch die abschließende Selbstermahnung des Chors, keinen „herrlich“ zu preisen, „eh denn er / An des Lebens Ziel gedrungen alles nicht erfahren hat“. Durch die Änderung von „Elend“ in „alles“ kommuniziert dieser Vers mit den Worten des Ödipus während seiner Selbstblendung. In dieser dramaturgisch herausragenden Szene der Selbstblendung, auf die kurz eingegangen werden soll, hat Müller ebenfalls eine charakteristische Veränderung vorgenommen. Bei Hölderlin heißt es hier:

[...] *Denn süß ist es,
Wo der Gedanke wohnt, entfernt von Übeln.* (MA II, 303, v. 1415f.)

Müller ändert die Worte in:

[...] *Denn süß ist wohnen
wo der Gedanke wohnt, entfernt von allem.*¹⁴

In dieser Zuspitzung Müllers dominiert motivisch die Flucht in die Welt des „reinen Gedankens“, der Abstraktion, der puren Ideologie oder auch der blanken Illusion. Die vertraute Lesart, die Selbstblendung des Ödipus als eine Läuterung, also letzten Endes als ein Öffnen der Augen, zu verstehen, ist damit zunichte gemacht. Die Selbstjustiz des Ödipus erscheint höchstens selbstgerecht: Als Vollendung blinder Gewalt oder besser: blinder Macht. Und selbst wenn dieser Ausgang interpretatorisch offen gehalten wird, ist es doch eben diese Perspektive eines Diskurses um Macht und Herrschaft, auf die hin Müller den Ödipus-Stoff in seiner Hölderlin-Bearbeitung öffnet.

1.2. Zwischen Wörtlichkeit und Aussage

Ganz in dem bisher skizzierten Sinne, aber noch weit mehr als eine explizit politische Botschaft, lässt sich auch folgende Passage der Fassung

¹⁴ Ebd., 82.

Heiner Müllers in ihrer Differenz zu Hölderlin verstehen. Sie entstammt der Chorpartie im zweiten Akt. Bei Hölderlin heißt es:

*Wer ists, von welchem prophezeiend
Gesprochen hat der delphische Fels,
Als hab' Unsäglichstes
Vollendet er mit blutigen Händen?
Es kommet die Stunde, da kräftiger er,
Denn sturmgleich wandelnde Rosse, muß
Zu der Flucht die Füße bewegen.
Denn gewaffnet auf ihn stürzt
Mit Feuer und Wetterstral
Zeus Sohn, und gewaltig kommen zugleich
Die unerbittlichen Parzen.* (MA II, 267, v. 469–479)

Müller ändert die Passage in seiner Arbeitsfassung wie folgt:

Wer ists, von dem wahr sagend
Redet der delphische Stein
Daß er Unsagbares
Getan mit blutigen Händen?
Bald ist die Stunde, da kräftig der
Wie sturmgleich laufende Gäule muß
bei der Flucht die Füße bewegen
Wenn bewaffnet auf ihn kommt
Mit Feuer und Wetter
Zeus Sohn und furchtbar zugleich
Die unerbittlichen Toten.¹⁵

Statt um „Unsäglichstes“ geht es in Müllers Arbeitsfassung um „Unsagbares“, also unter Tabu gestellte Taten des Ödipus. Zu fürchten hat dieser nicht die „Parzen“, sondern – hier klingt schon ganz der spätere Heiner Müller an – die „Toten“, also die Opfer seiner Gewaltherrschaft. Es liegt mehr als nahe, diese Eingriffe als eine gezielte Anspielung auf die stalinistische Terrorherrschaft zu verstehen. Das Erstaunliche nun ist, dass Heiner Müller bei nochmaliger Durchsicht seines Typoskripts sämtliche Änderungen dieser Passage zurücknimmt und in der letzten

¹⁵ Müller: Vorarbeiten [Anm. 12].

Fassung seines ‘Ödipus, Tyrann’ der Liedstrophe Hölderlins eins zu eins folgt. Wie ist diese Selbstkorrektur zu verstehen? Zum einen kann die Rücknahme als unfreiwillige Selbstzensur der vielleicht durchschaubarsten, leichter Hand auf den stalinistischen Terror zu beziehenden und somit im Rahmen der repressiven DDR-Kulturpolitik heikelsten Passage der gesamten Bearbeitung Müllers betrachtet werden. Wäre dem so, bleibt es indes erklärungsbedürftig, wieso Müller in dieser Passage auch auf gänzlich unscheinbare Eingriffe verzichtete bzw. diese wieder rückgängig machte und warum er nicht in gleicher Weise auch andere, gleichfalls brisante Passagen seiner ‘Ödipus’-Fassung auf vergleichbar markante Weise nachträglich entschärfte. Doch es gibt noch eine andere Erklärung dafür, warum Müller letztendlich Hölderlin eins zu eins folgt, und diese Erklärung soll im folgenden profiliert werden, selbst wenn sie hinsichtlich der betrachteten Passage spekulativ bleiben muss: nämlich dass Müller einzig und alleine aus Respekt vor der sprachlichen Übersetzungsleistung Hölderlins und aus Sorge vor der eigenen Reduktion des Dramas auf eine allzu einfältige politische Allegorie die eigenen Bearbeitungsspuren nachträglich wieder tilgte.

Als Zeugnis von Müllers Anerkennung der überragenden Größe Hölderlins ist nicht nur die prinzipielle Entscheidung zu sehen, dessen Übertragung als Arbeitsgrundlage zu wählen. Wie hoch Müller dessen ‘Ödipus’-Übersetzung schätzt, zeigt sich vielmehr dort, wo er diese Fassung den vermeintlich genaueren, richtigeren Übersetzungen, die ihm vom Inszenierungsteam des Deutschen Theaters nahegelegt wurden, vorzieht. Außer mit Peter Witzmann nahm das Regieteam mit dem Dramaturgen und Altphilologen Gerhard Piens Kontakt auf, um Fragen zu klären, die für die Aufführung von Belang waren, sich aber aufgrund der Textfassung Müllers nicht klären ließen.¹⁶ Sowohl Witzmann als auch Piens bekamen eine Liste mit Fragen, die weit über 50 Textstellen des griechischen Originals betrafen. Diesen philologischen Prüfungsvorgang dürfte Heiner Müller als äußerst peinlich empfunden haben. Dafür jedenfalls spricht die Tatsache, dass er später überhaupt nur diejenigen Anmerkungen zur Kenntnis nahm, die Peter Witzmann, der Experte seines Vertrauens, zu seiner Textfassung notiert hatte. Doch selbst dessen

¹⁶ Vgl. die Anmerkungen von Gerhard Piens zu Heiner Müllers ‘Ödipus, Tyrann’, HMA 3247.

Einwände berücksichtigte er nur in Ausnahmefällen.¹⁷ Für Müller war die Übertragung durch Hölderlin stets weit verpflichtender als die philologisch korrekte Übersetzung des Textes, so etwa der von Witzmann bereitgestellten Rohübersetzungen sämtlicher Chorpartien des Dramas. Darüber hinaus hatte Peter Witzmann bei seiner Durchsicht der Bearbeitung Müllers festgestellt, dass dieser die beiden Anfangsverse des zweiten Aktes ausgespart oder aber schlichtweg vergessen hatte. Auf Nachfrage des Dramaturgen Karl-Heinz Müller legte Witzmann daraufhin eine Rohübersetzung der beiden Verse vor. Auffällig ist, dass Heiner Müller daraufhin die fehlenden Verse in seiner Fassung ergänzte. Seine Vorlage bildete aber nicht etwa die ihm vorliegende Rohübersetzung Witzmanns, sondern allein Hölderlin, dessen Fassung der beiden Verse Müller nur marginal stilistisch überarbeitete. In einem vergleichbaren Fall, wo Müller ebenfalls zwei Verse, sagen wir ‚übersprungen‘ hatte und ihm dieselben in der Übersetzung Witzmanns nachgereicht wurden, ging Müller sogar noch einen Schritt weiter: Er ignorierte abermals die Neuübersetzung und ergänzte statt dessen die zwei übersehenen Verse wortidentisch nach Hölderlin.

Vor dem Hintergrund dieser erstaunlichen, mitunter wörtlichen Texttreue gegenüber Hölderlin sind die einzelnen Eingriffe Müllers neu zu werten. So wichtig Müllers Bearbeitungsspuren und die derart erreichte Akzentuierung eines letztlich machttheoretischen, mitunter deutlich stalinismuskritischen Diskurses auch ist, so bedeutend ist auf der anderen Seite die dominante Zitatstruktur, also die größtenteils wörtliche Übernahme des Textes von Hölderlin oder gar die nachträgliche Rückkehr zu dessen Ausgangsfassung. Vieles spricht dafür, dass Müller die für ihre „Dunkelheit“ bekannte Übertragung Hölderlins durch Walter Benjamin schätzen gelernt hatte, der Hölderlins Übertragungen der sophokleischen Tragödien in seinem Aufsatz ‘Die Aufgabe des Übersetzers’ bekanntlich als „Urbilder ihrer Form“ wertschätzte.¹⁸ Diese würden, so Benjamin, sich in ihrer strengen „Wörtlichkeit“ nicht

¹⁷ Vgl. hier und nachfolgend Peter Witzmann: An Karl-Heinz Müller, o.D. Zur Verfügung gestellt von Peter Witzmann, inzwischen weitergeleitet an das Heiner-Müller Archiv.

¹⁸ Vgl. Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4/1, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1980, 9–21.

der Forderung nach „Erhaltung des Sinnes“ unterwerfen und entsprechen daher der Grundannahme Benjamins, dass das Wesentliche der Dichtung nicht „Mitteilung“ oder „Aussage“ ist.¹⁹ Ihre „Wörtlichkeit“ verbürge vielmehr, „daß die große Sehnsucht nach Sprachergänzung aus dem Werke spreche“.²⁰ Spätere Äußerungen Müllers belegen dessen Interesse an der mitteilungslosen Wörtlichkeit Hölderlins. Dass dies aber auch schon für die frühe Arbeit an ‘Ödipus Tyrann’ Mitte der 60er Jahre gilt, dies belegt nur der Text selbst: Und zwar, insofern sich Müller dem produktiven Moment wörtlicher Übersetzung dadurch verschreibt, dass er die „Wörtlichkeit“ der Übertragung Hölderlins seinerseits vielfach wörtlich zitiert und dadurch letztlich potenziert. Das wörtliche Zitat der gerühmten Wörtlichkeit Hölderlins wirkt dabei geradezu als ein Gegengift gegen eine Gefahr, die Müllers Bearbeitung der Hölderlin-Fassung, wie die oben diskutierte Passage zeigt, durchaus inhärent ist, nämlich die Reduktion des Stoffes auf eine bloße „Mitteilung“ oder „Aussage“, also die thesenhafte Verengung des Mythos auf eine politische Geheimbotschaft – die Müller von seinen Lesern nur allzu oft abverlangt wurde. Dass die Gefahr einer unwiderruflichen Reduktion des freigelegten gewalt- und machttheoretischen Problemgehalts der Hölderlin-Bearbeitung auf Tagespolitik in der Tat akut war, zeigt ein Aktualisierungsversuch, der im Kontext der Inszenierung aufkam. So führt Müller in seiner Autobiographie ‘Krieg ohne Schlacht’ aus, dass ‘Ödipus, Tyrann’ im Zuge der Arbeit geradezu als ein Stück über Chruschtschow verstanden wurde, der zwar nicht über eine Pest, wohl aber über eine Missernte gestolpert sei.²¹ Dieser aktuell-politische Horizont, der für die konkrete Inszenierung von Reiz gewesen sein mag, hätte Müllers Bearbeitung des Stücks nur allzu leicht zur ästhetischen Grenze werden können.

1.3. Fehlübersetzung

Heiner Müllers Wertschätzung der Übertragung Hölderlins umfasst auch jene Passagen, die nicht nur unklar, sondern geradezu entstellend gegenüber dem Ausgangstext sind. Das betrifft im Besonderen, und

¹⁹ Ebd., 9; 18.

²⁰ Ebd., 18.

²¹ HMW 9, 159.

Müller hat mehrfach darauf hingewiesen, die Schlusspassage des Stücks. Zitat Müller:

Es gibt eine Stelle in der Hölderlin-Übersetzung, wo er formuliert, daß Ödipus sich frohlockend die Augen aussticht. Das ist ein schlichter Übersetzungsfehler, das steht nicht drin bei Sophokles. Ich weiß jetzt nicht mehr, was da steht, aber es ist auf jeden Fall das Gegenteil. Da hat er eine Vokabel falsch übersetzt, aber damit kann man natürlich ungeheuer viel anfangen. Das ist ein ganzes Konzept, das ist ein philosophisches Konzept, und diese Fehler waren mir das Interessanteste bei Hölderlin.²²

Allgemein ist es üblich geworden, überhaupt nicht mehr von Übersetzungsfehlern zu sprechen, da dies die Annahme eines „richtigen“ Übersetzens impliziert und somit einen normativen Übersetzungsbegriff voraussetzt. Dennoch lässt sich, ohne damit eine Wertung zu verbinden, von Übersetzungsfehlern dann sprechen, wenn damit eine übersetzerische Abweichung bezeichnet wird, deren Unabsichtlichkeit vorausgesetzt werden kann. Eben dies beobachtete Müller im vorliegenden Fall: die schlichte Verwechslung einer Vokabel, durch die sich die Gegenwart Hölderlins in den Text eingeschrieben habe. Die Fehlübersetzung, Ödipus habe sich „frohlockend“ die Augen ausgestochen, liest Müller derart als eine unbewusste historische Chiffre, nämlich der Zeitgenossenschaft Hölderlins zum deutschen Idealismus, des Prozesses einer Entsinnlichung des Denkens und einer, wie es im Programmheft heißt, Trennung von Theorie und Praxis²³ – vor dem Hintergrund der verpassten revolutionären Chancen der Zeit Hölderlins. Weil diese Fehlübersetzung eine ganz neue Lesart des Stoffes, eine historische Spur seiner Aneignung andeutet, übernimmt Müller den markanten Übersetzungsfehler. Strukturell entspricht diese Form der kleinen Abweichung, die punktuell ganz neue Konflikt-Dimensionen aufscheinen lässt, dem eigenen Umgang des Bearbeiters Müller mit der Hölderlin-Fassung. Indem er Hölderlins Fehlübersetzungen affirmiert, legitimiert Müller zugleich

²² Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren, HMW 10, 346–363; 352.

²³ Vgl. Heiner Müller: Nicht Kriminalstück. In: Programmheft zur Aufführung 'Ödipus, Tyrann' am Deutschen Theater, Berlin 1967.

sein eigenes Verfahren. Denn gerade dadurch zeichnet sich Müllers Bearbeitung aus: weniger durch die Implementierung einer aufdringlichen Interpretationsvorgabe als vielmehr durch einzelne, punktuelle Veränderungen, die irrluchtartig ungewohnte Deutungsdimensionen des Stoffes aufscheinen lassen. Das impliziert im Besonderen die Stimulierung einer Befragung des Stücks vor dem Hintergrund von Macht- und Herrschaftsdiskursen, aber ohne dass Müller den Stoff zu einer bloßen Parabel auf den Stalinismus oder die Chruschtschow-Zeit zurechtstutzt. Für den Umgang mit Hölderlin bedeutet dies zudem: Selbst da, wo Müller Hölderlins Text nicht wortgetreu folgt, ist sein minimalistisches Bearbeitungsmodell treu zu dem bei Hölderlin vorgefundenen ästhetischen Konzept der kleinen Abweichung, durch die sich die eigene Zeit in den überlieferten Text einschreibt. Das, was bei Hölderlin ungewollt als Übersetzungsfehler bilanziert werden kann, wird bei Heiner Müller zum artistischen Prinzip. Zugespielt formuliert: So wie das künstliche Fragment eine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist, erfindet Müller eine Form der künstlichen, die historisch-politischen Spuren ihrer Zeit transportierenden Fehlübersetzung. Das Motiv des Übertragungsfehlers legte Müller noch einem späten Gedicht aus den 90er Jahren zugrunde:

DRUCKFEHLER MISSPRINT
(nach Goethe)

Es fürchten die Götter
Das Menschengeschlecht²⁴

Zwar ist hier von einem „Druckfehler“ und nicht von einem Übersetzungsfehler die Rede. Doch die zweisprachige Überschrift macht kenntlich, woher das Modell des plötzlichen Umschlagens von Bedeutungen durch bloß minimale Eingriffe herrührt. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Heiner Müllers 'Ödipus Tyrann' bildet eine einzigartige Hommage an Hölderlin. Dessen Übertragung wird für Müller zum ästhetischen Modell, den Problemgehalt eines für die Jetztzeit einzu-richtenden Stückes auf gegenwärtige Konflikte hin durchlässig zu halten und den einzelnen historischen Schichten einer Auseinandersetzung mit dem Stoff Rechnung zu tragen, ohne den Ausgangstext zu lichten und

²⁴ Heiner Müller: Druckfehler Missprint, HMW 1, 303.

derart zu simplifizieren. In Form einer ins Artistische gewendeten, von Hölderlin inspirierten, höchst artifiziellen Fehlübersetzung integriert Müller zusätzliche, vor allem machttheoretische Diskursfelder, die den Stoff, statt ihn als Aussage zu missbrauchen, neu befragbar machen.

2. Marco Castellari: Zur Brecht-Filiation in Heiner Müllers 'Ödipus, Tyrann'

Der von Christian Hippe erörterte Begriff der „künstlichen Fehlübersetzung“, den man *mutatis mutandis* auch bereits für Hölderlins Übersetzungsmethode geltend machen könnte, beschreibt sehr gut eine der Transformationsebenen, die den polyphonen Text 'Sophokles. Ödipus, Tyrann. Nach Hölderlin' kennzeichnen. In Müllers Transformation sind nämlich verschiedene intertextuelle Praktiken aufzufinden: Zitat, Variation (darunter neben der schlichten Änderung auch Formen der Korrektur) und Imitation.

Was das Zitieren angeht, handelt es sich in diesem Falle jedoch meistens um eine intertextuelle ‚Schwundstufe‘ – die Bearbeitung ist in solchem Maße behutsam, die Eingriffe des Bearbeiters sind derart auf (teilweise entscheidende) Einzelheiten beschränkt, dass das Festhalten am ursprünglichen Sophokleischen Wortlaut in Hölderlins Übersetzung nicht als Zitat, sondern schlicht als Nicht-Bearbeitung zu betrachten ist.²⁵ Wie Christian Hippe zeigen konnte, kann jedoch selbst die Grundform intertextuellen Arbeitens als produktive Form reaktiviert werden, wenn etwa Müller wider ‚besseres‘ Wissen in einer zweiten Arbeitsphase auf Hölderlins angeblich fehlerhafte Version zurückgreift.

Variation und Imitation kennzeichnen dann durchgängig Müllers Arbeit an Sophokles/Hölderlin, die als Fall von produktiver Rezeption m.E. primär als (kritische) Brecht-Filiation zu lesen ist: Viel stärker als in bisherigen Untersuchungen hervorgehoben, erscheinen die Modi der aktualisierenden Transformation der antiken Tragödie bei Müller als

²⁵ Anders Helen Fehervary (Hölderlin and the Left. The Search for a Dialectic of Art and Life, Heidelberg 1977, 166), bei der gerade das Zitieren im Vordergrund steht: „His [Heiner Müllers, M. C.] method of adaptation is much closer to Hanns Eisler's concept of Zitieren, of extracting the essential components of the original work, cancelling all metaphysical elements, and intensifying the concrete materialistic character of the original.“

kritische Fortführung der Brecht'schen 'Antigone'-Bearbeitung 1948 und des damit verbundenen Modellbuchs.²⁶

Wenn, so Theo Buck, das Verhältnis Müllers zu Brecht durch die Stichworte Anlehnung, Übernahme und Bedürfnis nach Abgrenzung zu beschreiben ist,²⁷ so könnte man Müllers relativ frühe Sophokles-Hölderlin-Transformation als ein Experimentierfeld für die Auseinandersetzung mit Brecht betrachten, bei der der Umgang mit der Antike und insbesondere die Bemühungen um Form und Möglichkeiten einer modernen Tragödie durch die Vermittlung Hölderlins im Mittelpunkt stünden.

Die Unterschiede zwischen Brechts und Müllers Praxis der Bearbeitung betreffen vornehmlich Makroelemente und sind somit zugebenermaßen sehr auffällig. Brecht ändert strukturelle Elemente und dichtet ganze Passagen neu (jedoch meist auf imitierende Weise), Müller hingegen nicht. Brecht schickt dem Tragödientext ein aktualisierendes Vorspiel voraus und macht aus Kreon eine Hitlerfigur, die gegen Argos einen Angriffskrieg führt und somit Theben dem Untergang weihet. Antigone wird zwar nicht zur Widerstandsfigur, der Bezug auf die jüngste

²⁶ Bertolt Brecht, Caspar Neher: Antigonemodell 1948, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949. Zu Brechts 'Antigone'-Bearbeitung vgl. Marco Castellari: La presenza di Hölderlin nell' 'Antigone' di Brecht. In: *Studia theodisca* 11, 2004, 143–182. Am ausführlichsten wurden bisher die Brecht-Bezüge der 'Ödipus'-Bearbeitung Heiner Müllers erörtert in: Eva C. Huller: Griechisches Theater in Deutschland. Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß [Diss. Regensburg 2005], Köln 2007, 103–142. Hier wie anderswo werden aber solche Brecht'schen Elemente für die Interpretation der Hölderlintransformation m.E. nicht genügend berücksichtigt, nicht zuletzt wegen Müllers (eher späterer) Distanzierungsgesten von Brechts Theater. Müller verstand sich aber gerade in seiner ständigen kritischen Infragestellung des als unverbindlich betrachteten Modells als der ‚eigentliche‘ Brecht-Schüler: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“ ('Fater=Keuner' 1980, jetzt in HMW 8, 223–231; 231). Zu Brechts entsprechend experimentellem und offenem Modellbegriff vgl. Marco Castellari: Theaterarbeit als Experiment: Bertolt Brecht. In: „Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert, hrsg. von Raul Calzoni und Massimo Salgaro, Göttingen 2009, 145–158; bes. 153–157.

²⁷ Theo Buck: Zum Hölderlin-Ton bei Brecht und Heiner Müller. In: Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenu en Sorbonne (15–19 novembre 1988), publ. par Jean-Marie Valentin en collaboration avec Theo Buck, Bern 1990, 217–241; 233.

deutsche Geschichte war jedoch 1948 und später nicht zu übersehen. Darüber hinaus ist die Hölderlin-Bearbeitung Brechts Teil eines Stücks Theaterarbeit, die im 'Antigonemodell' dokumentiert wird und vor allem bühnengeschichtlich als Vorbild dienen sollte. Das didaktische Moment ist auf allen Ebenen der Bearbeitung und der Inszenierung deutlich zu erkennen. Müller hingegen beschränkt sich auf die Textadaption, an die er übrigens Jahre später ausdrücklich als Auftragsarbeit erinnert. Aktualisierungsangebote sind nicht plakativ, sondern eher versteckt erarbeitet, eine einheitliche, alle Dimensionen der theatralischen Kommunikation einbeziehende Konzeption ist aus der Zusammenarbeit mit dem Inszenierungsteam kaum erfolgt.²⁸ „Brechts aufklärerische Pose gegenüber dem Mythos“ sollte Müller gerade im Rückblick auf die Tragödienbearbeitungen in einem Zug mit der vorsätzlichen „Blindheit für die dunklen Seiten der Aufklärung, ihre Schamteile“ erwähnen.²⁹

Angesichts solcher Makrounterschiede gerieten oft diejenigen Aspekte aus dem Blick, die Müllers und Brechts Bearbeitungspraxis gemeinsam sind. Dabei handelt es sich um intertextuell-typologische, um sprachlich-stilistische wie auch um inhaltliche Elemente, die zwar einzeln in manchem gewürdigt wurden, hier aber in ihrer Fülle stichwortartig präsentiert werden können. Dadurch soll gezeigt werden, wie für Müller gerade die Hölderlintransformation zum Ort einer partiellen Aneignung und zugleich Überbietung des Brecht'schen Modells wird.

Zuerst die breite Palette an Transformationsmodi: Bereits Brechts Bearbeitung kombiniert die intertextuellen Praktiken Zitat, Variation/Korrektur, Imitation und weist aufgrund der Präsenz eines Vermittlungstexts, auch in diesem Fall einer Sophokles-Übersetzung Hölderlins, eine dreifache intertextuelle Schichtung auf, die genauso wie bei Müller die Tragödientransformation zu einer Form, so Werner Frick, von *littérature au troisième degré* macht.³⁰ Darüber hinaus wird bei Brecht

²⁸ Zur Uraufführung und zum Verhältnis zwischen Bessons Inszenierung und Müllers Bearbeitung vgl. Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991, 229–231.

²⁹ Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln 1992, ²1994, jetzt in *HMW* 9, 161.

³⁰ Werner Frick: „Die mythische Methode“. *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen 1998, 502. Gérard Genettes Begriff der *littérature au second degré* weiterspinnend könnte man den Prätextbezug um einiges vervielfachen, da

wie bei Müller gelegentlich auf den griechischen Text mittels anderer Übersetzungen bzw. fremder Hilfe zurückgegriffen, jedoch explizit *nicht* im Zeichen einer akribischen Suche nach der ‚richtigen‘ Übersetzung, was umgekehrt die Beibehaltung offenkundiger Übersetzungsfehler bezeugt. Vielmehr wird die Bearbeitung des Hölderlin'schen Textes von ausgesprochen praktischen Kriterien, wie Wirksamkeit, Gestik und Kohärenz mit der eigenen Aktualisierung des Mythos, geleitet. Das Ergebnis einer solchen konkreten Textanfertiigung ist bei beiden Autoren die oft erstaunte Einsicht in die Modernität und Bühnentauglichkeit von Hölderlins Sprache.

Offenkundig wird eine solche schöpferische Rückbindung an Hölderlin in den imitativen Passagen, sowohl in den Tragödientexten, als auch in Paratexten verschiedener Art. Ein „Hölderlin-Ton“³¹ ist sowohl bei Brecht als auch bei Müller erkennbar; bei Brecht vor allem kontextuell in den neugedichteten Passagen der 'Antigone'-Bearbeitung selbst, bei Müller über den 'Ödipus' hinaus weiter produktiv in der Entwicklung der eigenen (post)dramatischen (Vers-)Sprache. Hölderlins Sprache gegenüber ist sowohl bei Brecht wie bei Müller zunächst Skepsis oder Unterschätzung zu verzeichnen. In beiden Fällen setzt die Faszination erst mit der Arbeit ein, eine Faszination, die vor allem den gestischen Eigenschaften von Hölderlins Sprache und somit deren starken Theatralität gilt.³² Hölderlins anticlassizistisches Antiketheater wird somit für

Brechts Bearbeitung weitere Quellen einbezieht, dazu vgl. Castellari, *Presenza* [Anm. 26], 168–174. Ähnliches geschieht bei Müller, wo u.a. Brecht als weiterer Prätext hinzukommt.

³¹ Buck [Anm. 27].

³² Weitere gemeinsame Elemente in Brechts und Müllers verspäteter Wertschätzung der Hölderlin'schen Sophokles-Übersetzungen wären unter den Stichworten ‚Volkssprache‘ und ‚Verfremdung‘ zu erörtern, worauf hier aus Platzgründen verzichtet werden muss. Einen breiten Raum findet in der einschlägigen Forschung die Diskussion über das mehr oder weniger unterschiedliche Verständnis des Tragischen, des Mythischen, des Schicksals, oft in Verbindung mit Müllers Variation der Brecht'schen Formeln „Eliminierung der Moira“ und „Durchrationalisierung“. Dazu vgl. grundlegend Hans-Thies Lehmann: *Ödipus Tyrann*. In: Heiner Müller, hrsg. von Genia Schulz, Stuttgart 1980, 87–92 und Wolfgang Emmerich: *Der vernünftige, der schreckliche Mythos*. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie. In: Heiner Müller *Material. Texte und Kommentare*, hrsg. von Frank Hörnigk, Leipzig 1989, 138–156, ergänzt in ders.: *Griechische Antike*. In: Heiner Müller *Handbuch* [Anm. 6], 171–178.

die Bühne der Nachkriegszeit reaktiviert, seinem Wesen adäquat, nicht sakral oder gipsern wiederaufgenommen sondern als lebendige Herausforderung zum schöpferischen, aktualisierenden Fortschreiben einer Tragödie für moderne Inszenierungen. Die Weichen sind damit gestellt für eine Bühnenrezeption Hölderlins im Regietheater, die nicht auf die Sophokles-Übersetzungen beschränkt ist und bis heute andauert, wie u.a. anlässlich der Berliner Hölderlin-Tagung beim Podiumsgespräch mit Theaterfachleuten und in den Aufführungen und szenischen Lesungen klar zum Ausdruck gekommen ist.

Zusammenfassend kann man die „Brechung dieses antiken Stoffes durch Hölderlin“, die bei Müller explizit im Vordergrund steht,³³ als ein Experiment tragischen Fortschreibens bezeichnen, bei dem Brechts ‘Antigone’ als weitere, beinahe zeitgenössische „Brechung“ einer antik-modernen, Sophokleisch-Hölderlin’schen Tragödie die Rolle eines kritisch zu variierenden Modells spielt. In Müllers polyphoner ‘Ödipus’-Bearbeitung steht daher Brecht mit vollem Recht neben Sophokles und Hölderlin.

In der Arbeitsgruppe wurden die hier skizzierten Überlegungen zur kritischen Brecht-Filiation bei Heiner Müller anschließend auf dessen ‘Ödipuskommentar’ bezogen, um anhand eines konzisen Textes die komplexe Schichtung von Müllers Arbeit am Mythos und deren dreifache Genealogie darzulegen.

Lajos war König in Theben. Ihm sagte der Gott aus dem Mund der
Priester, sein Sohn werde gehen über ihn. Lajos, unwillig
Zu bezahlen den Preis der Geburt, die kostet das Leben
Riß von den Brüsten der Mutter das Neue, durchbohrte die Zehen ihm
Sorgsam, daß es nicht über ihn geh, und vernähte die dreifach
Gab es, daß der auf dem Tisch der Gebirge den Vögeln es ausleg
Einem Diener, DIESES MEIN FLEISCH WIRD MICH NICHT ÜBERWACHSEN
Und verbreitete so den Fuß, der ihn austrat, durch Vorsicht:
Dem geflügelten Hunger das Kind nicht gönnte der Diener

³³ Dies wird gerade im Hinblick auf die „Fehler“ verlautbart, die Müller „das Interessanteste bei Hölderlin“ gewesen seien, da „man [sie] dann wieder- verwenden“ kann, „um den Stoff anders anzusehen“ – der Gedankengang fährt kurz darauf bedeutungsvoll mit Brecht fort: „Es gibt diesen schönen Satz von Brecht: »In der Nähe der Fehler liegen die Wirkungen.« Das ist schon interessant.“ (Müller [Anm. 22], 352 f.).

Gab in andere Hände zu retten in anderes Land es
Dort das hoch Geborene wuchs auf geschwollenen Füßen
KEINER HAT MEINEN GANG, sein Makel sein Name, auf seinen
Füßen und andern seinen Gang ging das Schicksal, aufhaltsam
Jeder Schritt, unaufhaltsam der nächste, ein Schritt ging den andern.
Seht das Gedicht von Ödipus, Lajos Sohn aus Jokaste
Unbekannt mit sich selber, in Theben Tyrann durch Verdienst: er
Löste, weil Flucht vom verkrüppelten Fuß ihm versagt war, das Rätsel
Aufgestellt von der dreimal geborenen Sphinx über Theben
Gab dem Stein zu essen das Menschen essende Dreitier
Und der Mensch war die Lösung. Jahrlang in glücklicher Stadt drauf
Pflügte das Bett, in dem er gepflanzt war, der Glückbringer glücklich
Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück: im zehnten
Jahr aus Ungekanntem die Pest fiel über die Stadt her
Solang glücklich. Leiber zerbrach sie und andere Ordnung.
Und im Ring der Beherrschten, das neue Rätsel geschultert
Auf zu großem Fuß stand, umschrien vom Sterben der Stadt, der
Rätsellöser, warf seine Fragen ins Dunkel wie Netze:
Lügt der Bote, sein Ohr, zu den Priestern geschickt, Mund der Götter?
Sagt der Blinde die Wahrheit, der mit zehn Fingern auf ihn weist?
Aus dem Dunkel die Netze schnellen zurück, in den Maschen
Auf der eigenen Spur vom eigenen Schritt überholt: er.
Und sein Grund ist sein Gipfel: er hat die Zeit übrundet
In den Zirkel genommen, ICH UND KEIN ENDE, sich selber.
In den Augenhöhlen begräbt er die Welt. Stand ein Baum hier?
Lebt Fleisch außer ihm? Keines, es gibt keine Bäume, mit Stimmen
Redet sein Ohr auf ihn ein, der Boden ist sein Gedanke
Schlamm oder Stein, den sein Fuß denkt, aus den Händen ihm manchmal
Wächst eine Wand, DIE WELT EINE WARZE, oder es pflanzt sein
Finger ihn fort im Verkehr mit der Luft, bis er auslöscht das Abbild
Mit der Hand. So lebt er, sein Grab, und kaut seine Toten.
Seht sein Beispiel, der aus blutigen Startlöchern aufbricht
In der Freiheit des Menschen zwischen den Zähnen des Menschen
Auf zu wenigen Füßen, mit Händen zu wenig den Raum greift. ³⁴

³⁴ HMW 1, 157 f. Der ‘Ödipuskommentar’ wurde in Bessons Inszenierung nicht einbezogen, tritt aber in den Stück-Drucken 1967 und 1969 auf und seit der Uraufführung wiederholt in Programmheften der verschiedenen Insze-

Der ursprünglich als Prolog zur 'Ödipus'-Aufführung gedachte Text aus 43 Hexametern wurde exemplarisch in seiner gattungsmäßigen Hybridität mit der Fabel der Sophokleischen Tragödie, mit Hölderlins 'Anmerkungen zum Oedipus' und mit Brechts 'Antigonelegende', weiteren Paratexten der 'Antigone'-Bearbeitung 1948 sowie Mythenkorrekturen zu Ödipus ('Zweifel am Mythos' / 'Berichtigungen alter Mythen') in Verbindung gebracht. Der Text wurde somit als Pendant zur ganzen 'Ödipus'-Bearbeitung interpretiert und in seiner anspruchsvollen Mehrstimmigkeit aufgewertet. Die Sophokles-Hölderlin-Linie wird auch hier durch Brecht ergänzt: Das antike Material wird variierend fortgeschrieben und zugleich erläutert, indem dabei sowohl Hölderlin als auch Brecht als zu überbietende Vorbilder reaktiviert werden. *In nuce* bildet mithin das Hexametergedicht eine aktualisierend-berichtigende Transformation des Ödipus-Mythos, die gleichzeitig auch dessen Kommentar ist.

3. Elaine Schmidt: Hölderlins Versuche einer Tragödienekstase und ihre Reflektion im Theater Heiner Müllers

Der folgende Beitrag möchte aufzeigen, dass Hölderlin in seinem 'Empedokles'-Projekt und seinen Sophokles-Übersetzungen ein ekstatisches Erlebnis zu generieren versucht, das auf eine Gemeinschaftsstiftung ausgerichtet ist. Darauf basierend soll ein Vergleich zwischen Hölderlin und Müller in Bezug auf den Umgang mit der kathartischen ggf. ekstatischen Erfahrung angestellt werden, die durch das Theatererlebnis vom im Theater anwesenden Körper mitgeteilt wird. Es ist ein Versuch, Müllers Interesse an Hölderlin jenseits des Typus des gescheiterten Intellektuellen zu erklären.

Einige theoretische Betrachtungen Hölderlins lassen sich als Suche nach einer unhintergehbaren Existenz lesen, die dem Menschen Seinsgewissheit ermöglicht. Hölderlin begegnet Fichtes Überlegungen mit dem Verweis auf die Unmöglichkeit eines absoluten und gleichzeitig selbstbewussten Subjekts: „Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtseyn?“³⁵

nierungen, nachdem er bereits zusammenhanglos in Kursbuch 7, 1966, 52f. veröffentlicht worden war.

³⁵ Friedrich Hölderlin: Seyn, Urtheil, Modalität, MA II, 49f.

Das Selbstbewusstsein generiert sich ihm zufolge also in einer Relationierung, in der das Ich als betrachtendes Subjekt sich selbst zum Objekt, zum Gegenstand einer Reflexion macht. Die Basis der Seinsgewissheit muss demnach außerhalb des ‚Ich-Bewusstseins‘ liegen, d.h. diesem als Ermöglichungsstruktur vorgelagert sein:

[...] ich suche zu zeigen, daß die unnachlässliche Forderung, die an jedes System gemacht werden muß, die Vereinigung des Subjects und Objects in einem absoluten [gemäß der idealistischen Theorie, E.S.] – Ich oder wie man es nennen will – zwar ästhetisch, in der intellectualen Anschauung, theoretisch aber nur durch eine unendliche Annäherung möglich ist [...]. (An Schiller, 4.9.1795, MA II, 595)

Durch diese ‚Stellenzuweisung‘ Hölderlins ist eine Seinsgewissheit nur als präreflexive, vorthoretische und geradezu mystische Erfahrung möglich, jedoch nicht als erklärendes Wissen. Der Begriff der ‚intellektuellen Anschauung‘ meint also die subjektive Erfahrung des ‚Seins schlechthin‘, ein unter bestimmten Bedingungen einsetzendes und auch wieder endendes Totalitätserlebnis, das die Persönlichkeitsentwicklung entscheidend voran trägt. Da dieses ‚Sein‘, die Ureinheit, von Hölderlin als allen Urteilen *ex negativo* inhärent angenommen wird,³⁶ generiert die tägliche Praxis, die Empfindung der subjektiven Unzureichendheit, die nur als solche möglich ist, wenn die Ahnung von Totalität vorhanden ist, den idealischen Ganzheitsanspruch. Die Hölderlin'sche Totalitätsvorstellung bleibt jedoch nicht auf den Bereich des Subjektiven begrenzt, vielmehr soll die dialektische Lösung zur Synthese des Subjektiven und Objektiven für die Allgemeinheit führen. Allein die vom geübten Dichter in der ‚Verfahrensweise des poetischen Geistes‘ geschaffenen Tragödien leisten in Hölderlins Verständnis die objektivierte Übertragung der ‚intellektuellen Anschauung‘ auf die Rezipienten.

Die normale Erscheinung des Ursprünglichen in Konkretionen bedeutet – Hölderlin folgend – seine schwächende Negation.³⁷ Diese Schwäche ist (An-)Zeichen und Impuls für die Ahnung der Einheit. Demnach erscheint diese Ahnung am deutlichsten, wo sie sich in höchst-

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. 'Die Bedeutung der Tragödien ...', MA II, 114.

ter Entgegensetzung und Differenzierung in der Tragödie vermittelt.³⁸ Die *Unmittelbarkeit* der Seinsgewissheit soll aber in der Tragödie erfahren werden. Dazu muss diese Vermittlung aufgehoben werden. Die Nullsetzung der Zeichen auf einer zweiten Stufe, die für Hölderlin nur von den Tragödien geleistet wird, ist das Novum, das Unmittelbarkeit herstellen soll, denn „[u]m die ursprüngliche Macht aber als solche ganz präsentieren zu können, muß gezeigt werden, daß das Machtminimum eines ist, also *nicht* die ursprüngliche Stärke ist; – d.h. es muß aufgehoben werden, es muß, »an sich selbst als unbedeutend = Null gesetzt« werden.“³⁹ Das Absolute erscheint dann in dem leeren Transport: „in dieser universellen Aufhebung der Bedeutungen werden die Zeichen sprachlos. Eben in dieser Sprachlosigkeit der Zeichen ist das Ursprüngliche ‚gerade heraus‘.“⁴⁰ Formal begreift Hölderlin die Rede-Gegenrede-Struktur als eine solche Negation der besonderen Sprachzeichen. Für die Suspendierung der konventionellen Gültigkeit, z.B. der Lexeme, sorgen zusätzlich Neologismen, die in sich semantisch nur schwer kompatibel sind, wie z.B. ‚zornig-mitleidig‘, und hyperbolische Extremisierungen. Die inhaltliche Nivellierung wird wie folgt realisiert:

Jener Aufhebung würde dann nämlich *der Tod als doppelte Negation* entsprechen, insofern er die Erscheinung des Ganzen in endlicher Entgegensetzung auf ihre Nichtigkeit hin transparent macht oder konkreter: den Widerstreit durch Ver-Nichtung entscheidet. *Darin aber, daß die im Tod sich entscheidende Katastrophe das affirmative Fazit der Tragödie sein soll, liegt ihre Paradoxie.* Sie erklärt sich daraus, daß der Tod als Negation der Negation eine Herstellung der Unmittelbarkeit des Absoluten, seine Affirmation, nur *ideell* ist, während er *faktisch* die Vernichtung des Lebens bedeutet.⁴¹

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Peter Reisinger: Hölderlin zwischen Fichte und Spinoza. Der Weg zu Hegel. In: Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins, hrsg. von Helmut Bachmaier und Thomas Rentsch, Stuttgart 1987, 62.

⁴⁰ Gerhard Kurz: Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie bei Hölderlin. In: Text und Kontext 5.2, 1977, 15–36, 21 f.

⁴¹ Jürgen Söring: Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedoklesprojekt, Frankfurt a.M. 1973, 70.

Kommt dem Tod tatsächlich diese Bedeutung zu, dann kommt für Hölderlin die Möglichkeit einer (für den Protagonisten) abschließend positiv endenden Tragödie nicht in Betracht.

In den Tragödien wird in Hölderlins Vorstellung die ‚intellektuelle Anschauung‘ durch den ‚leeren tragischen Transport‘ zu einer Kollektiv-Mit-Teilung des Totalitätserlebnisses als ‚ästhetische Anschauung‘ im theatralen Vollzug. Durch das gemeinschaftliche Tragödienerlebnis und den ihm folgenden kathartischen Effekt kann dann eine ‚idealische Erinnerung‘ und Ordnung chaotisch scheinender Einzelerfahrungen der menschlichen Existenz einsetzen. Für Hölderlin bedeutet das, dass danach gemeinschaftlich der Weg hin zur ‚vaterländischen Gemeinschaft‘ beschritten werden kann. Das ‚Empedokles‘-Projekt kann als Ringen um die praktische Verifikation der philosophisch-poetologischen Überlegungen gelesen werden.

Um genau eine solche gesellschaftliche Neuorientierung aus chaotischen Umständen heraus und um die Bildung einer (sozialistischen) Sozietät geht es auch – zumindest in bestimmten Phasen seines Schaffens – Heiner Müller.⁴² So heißt es bei Müller u.a.:

Dadurch wird das Zeitkontinuum der Alltagserfahrung aufgebrochen, ein Phantasieraum für Wirklichkeit befreit und Vergangenheit und mögliche Zukunft in den Augenblick gerissen. Das muss kollektiv kommunikativ produziert werden, ist nicht im Sinne einer stofflichen Repräsentation denkbar [...].⁴³

Schon das Vokabular erinnert stark an Hölderlins Ausführungen zur ‚idealischen Erinnerung‘. Müller sieht sich mit der Problemstellung „Neues mit alten Menschen“ konfrontiert und begreift sein Theater als Instrument sozialer Phantasie mit gesellschaftlich gestalterischem Potenzial, als Transitionsraum.⁴⁴

Die Hölderlin'sche Empedoklesfigur weist zumindest im ersten Entwurf noch gewisse Ansätze auf, eine Neustiftung eines nicht depravierten Gemeinwesens zu leisten und ist unter diesem Blickwinkel für Müller

⁴² Heiner Müller [Anm. 29], 183.

⁴³ Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche, Frankfurt a.M. 1990, 63 f.

⁴⁴ Birkenhauer [Anm. 2], 138.

interessant. Ihre von Hölderlin geplante Ich-Aufgabe für das Kollektiv ist für Müller immer wieder verhandelter Komplex. Beachtenswert ist die dem tragischen Geschehen bei Hölderlin vorgelagerte, ekstatische Erfahrung Empedokles', die in der Vorstellung des Autors durch ihre Ich-Überhöhung Empedokles' *nefas* darstellt.⁴⁵ Diese ‚positive höchste Innigkeit‘ müsste im Konzept Hölderlins im tragischen Ätnatod zur ästhetischen Anschauung zernichtet und so für die agrigentinsche wie für die Spektatoren-Gemeinschaft urbar gemacht werden. Die Rezipienten würden so nämlich erschüttert erleben, dass sich das Gesetz zunächst strafend äußert. Empedokles' selbstsicherer, affirmativ-positiver, freier Entschluss zum Opfer aber macht dieses Aufgehen unmöglich.

An dieser Stelle zeichnet sich eine grundlegende Differenz des Theater- bzw. Tragödienverständnisses der beiden Autoren ab. Hölderlin knüpft, wie zuvor dargelegt, die Totalitätserfahrung und die auf ihr fußende Bewusstseinsveränderung oder -evolution notwendig an die literarische Gattung der Tragödie und ihre Spezifika. Müller hingegen koppelt die Möglichkeit zur Transition und Transformation im kathartischen Erleben von dieser Gattungsfestlegung ab.

Dies kann ein kurzer Blick auf ‚Philoktet‘ verdeutlichen. Notizen zu der Produktion⁴⁶ sowie der Gedanke der Aufopferung für die griechische Gemeinschaft rücken das Stück konzeptuell-inhaltlich in die Nähe der ‚Empedokles‘-Entwürfe Hölderlins. Sogar die von Philoktet gewünschte Bestattung in Lava ist mit dem projektierten Tod des Empedokles identisch. Philoktet gerät, als er den Betrug durch Neoptolemos erkennt, ebenfalls in eine Ichekstase: „ich und ich und ich“⁴⁷ und ähnelt damit in seiner Asozialität Empedokles.⁴⁸ Bei beiden Protagonisten

⁴⁵ Empedokles selbst benennt seine Allmachtsphantasien während der Flow-Ekstase im vierten Auftritt des ersten Aktes der ersten Fassung *ex posteriori* als Profanierung und damit als Grund seiner vorübergehenden, aber selbstüberwundenen Krise.

⁴⁶ Ebd., 139.

⁴⁷ Heiner Müller: Philoktet, HMW 2, 289–327, 313.

⁴⁸ Empedokles gibt zwar in der ersten Fassung eine Art Vermächtnis; nach den etlichen äußerst negativen Äußerungen über die Qualitäten der Agrigentinschen Gesellschaft und deren Lernfähigkeit bzw. Aufgeklärtheitsgrad kann diese letzte Botschaft nicht als triftig eingeschätzt werden. Vielmehr scheint sie zum weiteren möglichst schnellen Rückzug von der Außenwelt zu dienen, die Empedokles nur belästigt. Etliche Textbefunde lassen den Schluss zu, dass sich

scheitert die Chance zu einem Produktiv-Werden ihres Außer-sich-Seins daran, dass in diesem Transgressionszustand der – in Empedokles' Fall selbst gewählte – Ausschluss der eigenen Person aus der Sozietät nicht vergeben oder rückgängig gemacht werden kann. Während Hölderlins Versuche einer Empedokles-Tragödie scheitern, erreicht Müller allerdings – durch die Verwertung des toten Philoktet – den Umschlag der Tragödie in die Farce – eine erschütternde Entwicklung im Bewusstsein und Verhalten Odysseus'.

In einer ganz ähnlichen Konstellation wie der des Philoktet, nämlich innerhalb seiner ‚Lohndrucker‘-Inszenierung von 1988, zitiert Müller wiederum, diesmal ganz konkret, ‚Empedokles‘.

Der Arbeiter Balke wächst bei der Reparatur eines Ringofens im laufenden Betrieb über sich hinaus. Ob diese übermenschliche Leistung des großen Einzelnen allerdings nur zugunsten des Gemeinwesens erfolgt oder nicht doch etwa egoistisch motiviert ist, wird von der Inszenierung massiv in Frage gestellt, umso mehr, als diese den eigentlichen Textschluss unterschlägt und mit der versteinerten ichbezogenen Haltung Balkes, durch Wiederholung in ihrer Zyklizität verstärkt, endet.⁴⁹ Nach der Pause der Inszenierung (ab jetzt befindet sich Balke im Ofen), wird eine, die Handlung unterbrechende, Filmmontage gezeigt, in der eingeblendete Textauszüge aus dem 3. Entwurf des ‚Empedokles‘ nach dem Bringer des lebendigen Geistes fragen⁵⁰ und auf Balke bezogen werden können. Die Unterbrechungen durch den eingeblendeten Ätnausbruch und einstürzende Bauten sowie das in Flammen Aufgehen der betreffenden Textzeilen verhindern aber einen affirmativen Charakter ebenso wie der eingelesene Fluch aus Hölderlins erster Fassung.⁵¹ Gerade aber

das Seelendrama des Protagonisten unter Ausschluss aller objektiven Gegebenheiten und in völligem Desinteresse abspielt.

⁴⁹ In der Inszenierung wird die Absage Balkes an die Hilfe eines Arbeiters mehrfach wiederholt. Diese Absage ist durch persönliche Konflikte mit dem potentiellen Helfer motiviert und ignoriert so die Chance des dem Kollektiv dienenden Wiederaufbaus.

⁵⁰ Bezeichnenderweise trägt das zitierte Chorlied den Titel ‚Neue Welt‘ und wird damit konkret in dem Prozess der (gesellschaftlichen) Neugestaltung, die das Stück thematisiert, verortet. Vgl. ‚Empedokles‘, MA I, 901.

⁵¹ Vgl. MA I, 792 f. Die ‚Namenlosen‘, das ‚Volk‘, in Kontrast zum fluchenden großen Einzelnen, Empedokles, werfen genau das Spannungsfeld auf, das Müller immer wieder thematisiert: die Stellung des Individuums zum Kollektiv

durch das im Theater ausgetragene Scheitern Philoktets/Balkes umgeht Müller die von Hölderlin theoretisch abgelehnte aber praktisch nicht entsprechend vermiedene Positivität der „Offenbarung“⁵² und kommt damit Hölderlins poetologischem Distichon ‘Sophokles’ sehr nahe, das da heißt: „Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.“⁵³ In dieser Hinsicht ist Müllers Ansatz des Lernens durch Schrecken in Erdbebengebieten in etlichen seiner Theatertexte Hölderlin tief verwandt.⁵⁴ Es soll also keineswegs behauptet werden, Müller versuche über ein Flow-Erlebnis zu operieren, um über die Wirkung beim Publikum gesellschaftliche Veränderungen zu provozieren. Ebenso wenig ist Müller auf eine ontologisch-befriedende Totalitätserfahrung der Spieler und Zuschauer aus. Dennoch besitzen z.B. auch die Kommentartexte Müllers immens positiv-kathartisches Potential und sein Verweis darauf, dass diese nicht von neutralen Sprechern im Zuge der Inszenierung vorgelesen werden sollten,⁵⁵ ist Beleg für die spezielle Funktion des verkörperten Worts innerhalb einer Aufführung. Das Resonieren der im Theater anwesenden Körper schafft ein Medium der Mitteilung, das die reine Sprachlichkeit transzendiert und einen theaterpraktischen Berührungspunkt zwischen Müller und Hölderlin darstellt. „[...] Kunst kommt aus dem Körper und nicht aus einem vom Körper getrennten Kopf.“⁵⁶ Die vor allem den Kommentartexten innewohnende Rhythmik, die nicht zuletzt ihre Vertonungen angeregt haben dürfte, macht ihre physisch-mechanische Funktionalität und Wirkungschance deutlich. Hölderlins leerer tragischer Transport der Tragödie sorgt (bei Müller allerdings ohne die Gattungsfestlegung) auf der Zeichenebene für ein „Erdbeben“ und wird von Müller explizit als zum Theater gehörig thematisiert: „Genauso muss das Theater immer wieder seinen Nullpunkt finden. Und der Nullpunkt liegt in einem vorsprachlichen Territorium.“⁵⁷

und das stets neu auszulotende Verhältnis der gegenseitigen Ansprüche aneinander.

⁵² Friedrich Hölderlin an Sinclair, 24. 12. 1798, MA II, 723.

⁵³ MA I, 271.

⁵⁴ Heiner Müller Material [Anm. 32], 40.

⁵⁵ Heiner Müller: Anmerkung, HMW 2, 466 f., 466.

⁵⁶ Müller: Irrtümer 2 [Anm. 43], 129.

⁵⁷ Ebd., 44.

Der von Müller weiterentwickelte Hölderlin’sche Sprachextremismus – man denke an die ‘Ödipus’-Bearbeitung unter Rückgriff auf Hölderlins Übersetzung oder an ‘civil wars’ – ermöglicht eine plötzlich physisch ergreifende Sprachekstase des dann potenziell tatsächlich ‚tödllichfaktischen‘ Wortes. Das Wort „das Mord wird“ – von den Körpern der Anwesenden ausgetragen – offenbart Sprache als Mittel von Terror.⁵⁸ „Die Frage nach der sinnlichen (Information überschreitenden) Qualität von Sprache ist politisch.“⁵⁹

Die „Zäsur“ in der Sprache kann damit als Aussetzen aller Bedeutungen einschließlich der Suspendierung von Zeit und Ich als uchronischer Raum der kathartischen Erfahrung verstanden werden. *Ex negativo* findet sich eben jene Seinsveränderung hin zu neuen Systemen, die Lernen aus der Geschichte möglich machen,⁶⁰ im Motiv der Versteinerung als Antiekstase, man denke an ‘Prometheus’ oder auch die ‘Hamletmaschine’, in der es mit Hölderlin heißt: „Wildharrend / in der furchtbaren Rüstung / Jahrtausende“. Müllers Theatertexte können als Textmaschinen angesehen werden, die durch ihre kathartisch-ekstatische Dimension im Spielvollzug andere Menschen für eine Sozietät jenseits der Dialektik hervorbringen sollen. Sie sprengen damit in gewisser Weise das Hölderlin’sche Diskursuniversum. Seine Rückgriffe auf Hölderlin aber reflektieren deutlich Müllers Bewusstsein von der Absicht Hölderlins, durch kathartisches Erleben im Theater gesellschaftliche Umwälzungen zu ermöglichen und einen Beitrag zur produktiven Zukunftsgestaltung zu leisten.

⁵⁸ Heiner Müller Material [Anm. 32], 62.

⁵⁹ Heiner Müller: Prometheus ist eine Gelegenheitsarbeit ..., HMW 2, 45.

⁶⁰ Heiner Müller Material [Anm. 32], 61.

Hölderlin und Held der Arbeit

Heiner Müllers Inszenierung 'Der Lohndrucker' (1988).

Ein Versuch zur Tragödie

Von

Alexander Weigel

I

1986 wollte das Deutsche Theater in Berlin anlässlich der diesseits und jenseits der Mauer in politischer Konkurrenz geplanten 750-Jahr-Feiern der Stadt, als Teil eines Lessing-Projekts neben 'Nathan der Weise' und 'Philotas' Heiner Müllers 'Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei' aufführen.

Das sollte auch eine erkennbare Korrektur, ein Neuanfang der langen, komplizierten Geschichte zwischen dem Theater und Müller sein, die 1957 mit dem ersten Stück 'Der Lohndrucker' begann, zu dessen Uraufführung sich der damalige Intendant Wolfgang Langhoff und sein Chef dramaturg Heinar Kipphardt aus ästhetischen Vorbehalten und politischer Vorsicht nicht entschließen konnten. Nach dem Mauerbau 1961 setzte sie sich weiter unglücklich fort mit der von der Kulturabteilung des ZK der SED verhinderten Uraufführung der Komödie 'Die Umsiedlerin', die, nach einer vom Deutschen Theater erlaubten „Voraufführung“ durch die Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie Berlin-Karlshorst, als „konterrevolutionär“ verdammt wurde. Dabei spielte auch das Theater eine unrühmliche Rolle, indem es sich von Müller und dem Stück distanzierte. 1965 verhinderte das 11. Plenum des ZK der SED die vorgesehene Uraufführung von Müllers 'Der Bau', ursprünglich eine Auftragsarbeit des Theaters als Dramatisierung des parteigenehmen Romans 'Spur der Steine' von Erik Neutsch, von dem Müller sich allerdings bald weit entfernt hatte, „Es wurde immer meta-

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [H]b] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 198–210.

phorischer, [...] von Neutschs Titel auf den Kafkatitel zu.“¹ Solidarität mit dem nach Hinauswurf aus dem Schriftstellerverband der DDR mit einem unausgesprochenen Berufsverbot geschlagenen und mittellosen Müller war es, dass er auf Initiative des Regisseurs Benno Besson mit der Bearbeitung von Hölderlins Übersetzung des 'Oedipus' beauftragt werden konnte, als 'Ödipus, Tyrann' aufgeführt 1967.

„Nach dem Verbot von BAU haben sie Besson den ÖDIPUS als Ersatz angeboten. Besson kam zu mir und fragte: »Interessiert dich das zu übersetzen?« Es hat mich sehr interessiert, weil es die Hölderlin-Fassung gab. Ich habe gedacht, das kann man einfach in die Schreibmaschine nehmen, ein paar Kommata anders setzen, und fertig. Dann hat es mich aber wirklich interessiert.“² Als höchst aktuelles Herrschaftsproblem erkannte er unter anderem „das Problem der Hybris von Ödipus, der noch seine Blindheit zur Philosophie macht. Bei Hölderlin ist das so formuliert: »Denn süß ist wohnen, wo der Gedanke wohnt / entfernt von Übeln«. Ich habe das gefälscht, das Moralische herausgenommen. Bei mir steht: »entfernt von allem«. Das Auslöschen der konkreten Wahrnehmung zugunsten einer Idee, in der man sich jetzt ansiedeln will“.³ Eine spätere Äußerung Müllers dokumentiert das für ihn Produktive an dieser Arbeit und verrät Hölderlin gegenüber fast Demut: „Ich habe dann einfach die Übersetzung von Hölderlin abgeschrieben und manchmal verändert, wo es mir nötig schien oder wo mir was einfiel, aber eigentlich mit dem Vorsatz, möglichst wenig zu verändern, weil es einfach ein großer Text ist, den man so verwenden muß, wie er geschrieben ist, auch mit den Fehlern, die drin sind. Es gibt Übersetzungsfehler bei Hölderlin, die aber natürlich bei ihm sofort zu einer Konzeption werden, und die ist dann interessant. Die Brechung dieses antiken Stoffs durch Hölderlin. Die Fehler kann man dann wiederverwenden, um den Stoff anders anzusehen.“⁴ Die Auseinandersetzung mit Hölderlins 'Ödipus der Tyrann' und Hölderlins Verssprache hatte auf

¹ Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1994, 196.

² Ebd., 203.

³ Ebd., 203f.

⁴ Die Form entsteht aus dem Maskieren. Gespräch mit Olivier Ortolani (1985). In: Heiner Müller. Werke [HMW], 12 Bde., hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt a.M. 1998–2008; Bd. 10: Gespräche 1 (1965–1987), 352.

Müllers Verständnis des Tragischen und seine Verssprache einen starken Einfluss. Die in zeitlicher Nähe entstandenen Stücke 'Philoktet' (1964), 'Der Horatier' (1968), aber auch 'Mauser' (1970) zeugen davon.

1986, im Gespräch mit dem Intendanten über das Lessing-Projekt, äußerte Müller, dass die Idee mit 'Leben Gundlings ...' gut sei, das Stück, das dem tragischen Zeitgefühl mehr entspreche, sei jedoch sein erstes, 'Der Lohndrucker', uraufgeführt 1958. Er wisse wohl, dass das von einem als „Aktivistendramatik“ bekannten und nicht mehr gespielten Stück kaum zu glauben sei und kein Regisseur es mehr anfassen werde. Der Intendant bot ihm daraufhin an, es selbst zu inszenieren. Damit begann für Müller und das Deutsche Theater die Zusammenarbeit in einer Zeit, die von der zunehmenden Krise der DDR bis an ihr sich abzeichnendes Ende reichte, realisiert in drei Inszenierungen, von denen Müller 1991 sagte, sie seien „Versuche zum Tragischen“ auf dem Theater gewesen: 'Der Lohndrucker' (Premiere 29.1.1988); 'Hamlet/Maschine' (Shakespeares 'Hamlet' mit Müllers 'Hamletmaschine', Premiere 24.3.1990) und 'Mauser' (Texte: 'Herakles 2 oder die Hydra', 'Mauser', 'Quartett', 'Wolokolamsker Chaussee 5'. 'Der Findling', Premiere 14.9.1991).

II

'Der Lohndrucker' schrieb Müller 1956/57 im Wesentlichen nach dem kleinen Buch 'Hans Garbe erzählt', der Geschichte des Ofenmaurers und ersten „Helden der Arbeit“ in Berlin, Hans Garbe im VEB Elektrokohle Lichtenberg, aufgeschrieben von Käthe Rülcke, einer Assistentin Bertolt Brechts und ursprünglich als Material für Brecht selbst, der jedoch über erste Entwürfe nicht hinausgekommen war.

Müllers Stück war, nach wenigen harmlosen Inszenierungen Ende der 50er Jahre, u.a. in Leipzig (1958, Uraufführung) und am Maxim Gorki Theater Berlin (1958), als anscheinend kurzes Stück stets zusammen mit anderen gespielt, bald wieder aus den Spielplänen der DDR-Theater verschwunden. Die Führung der SED hatte das von Brecht inspirierte sogenannte „didaktische Theater“ als linksradikal verurteilt und Siegfried Wagner, Leiter der Abteilung Kultur des ZK, auch im 'Lohndrucker' noch „eine bestimmte abstrakte weltanschauliche Haltung“ ausgemacht, die

Müller daran gehindert habe, „vollgültige Gestalten zu schaffen“ und „unsere Wirklichkeit [...] in ihrem wirklichen Zusammenhang und in ihrer Entwicklung zu erkennen“.⁵

Im Herbst 1987, zum Beginn der Proben im Deutschen Theater, stellte Müller, konträr zum traditionellen Verständnis, klar, dass 'Der Lohndrucker' immer ein langes Stück für einen langen Theaterabend gewesen sei. Dem nur scheinbar widersprechend wurden zunächst alle Regieanweisungen gestrichen und „vergessen“, als Relikte des realistischen „Produktionsstücks“ der fünfziger Jahre und einer gewissen Verbindlichkeit dem damaligen Theater gegenüber. Dadurch erschien der Text befreit von Zeitgebundenheiten und fast wie neu: klar, scharfkantig, kalt, oft von rhythmischer Struktur, ohne jede naturalistische „Wärme“ von Geste und Requisit.

Das Fragmentarische trat noch deutlicher hervor, und mit ihm die Pausen, die Leerstellen, das Schweigen und das Verschwiegene; aber auch, so Müller, „eine Abwesenheit [...]. Etwas, worauf gewartet wird oder was befürchtet wird, ist abwesend. ›Utopie‹ kann man auch nicht mehr in den Mund nehmen, aber irgendwas ... Das andere. Das andere ist abwesend.“⁶ Und vorsichtig im Hinblick auf das Publikum: „Das andere vermitteln, das geht vielleicht auch über Langeweile. ›Langeweile ist auf die Zeit verteilter Schmerz‹, Baudelaire.“⁷

Im 'Lohndrucker' wirke eine „linke Energie“ nach, die von Hitler für den Blitzkrieg kanalisiert worden sei, eine „Disziplinierung der Arbeiterklasse“, die „gebraucht werden kann für den Aufbau des Sozialismus“.⁸

Müller entdeckte das Stück damit als „die Diagnose eines Krankheitsbildes“, als „eine Erbkrankheit vielleicht“, die ihm beim Schreiben nicht bewusst war: „Der Text wußte mehr als der Autor.“⁹

⁵ Siegfried Wagner: Künstler und Publikum auf dem Weg zu einem sozialistischen Nationaltheater, in: Theater der Zeit 8, 1959, Beilage Studien 13 [Rede auf der Parteivortragung der Theaterschaffenden am 28. und 29.5.1959].

⁶ Etwas für das Programmheft. [Gespräch zwischen Heiner Müller und Alexander Weigel im Programmheft zu 'Der Lohndrucker', Deutsches Theater Berlin 1988] In: HMW, Bd. 11: Gespräche 2 (1987–1991), 224–235; hier 234.

⁷ Ebd., 235.

⁸ Ebd., 225 f.

⁹ Heiner Müller [Anm. 1], 352.¹

Diese unheilvolle Kontinuität verkörpert in 'Der Lohndrucker' der im Kapitalismus und im Krieg disziplinierte Arbeiter Balke, der unter den „neuen“ Verhältnissen wieder der Disziplinierteste ist, zum Aktivist und Helden der Arbeit gemacht wird, obwohl er im Krieg einen Arbeiter wie er als „Saboteur“ denunziert hatte – und nachdem er, halb gezwungen, erneut einen „Saboteur“ denunziert hat. Der zweifelhafte Mann wird gebraucht, um einen neuen, nur ideologisch gewendeten Arbeits-, Macht- und Heldenmythos für den „sozialistischen Aufbau“ zu installieren.

Dagegen erschien nun, aus der Perspektive von 1988, der andere ehemalige sozialistisch-kommunistische Arbeiter und nunmehrige SED-Parteisekretär Schorn als die eigentliche tragische Figur in der Inszenierung. Gegen den Krieg arbeitend, dafür verraten, beinahe „unters Beil“ geraten, ins KZ gebracht, nach dem Krieg zum Funktionär gemacht und schließlich immer weiter „Oben“ und von seiner Herkunft entfernt landend.

III

Die Inszenierung war nach dreißig Jahren die Überschreibung oder Übermalung des ursprünglichen Stücks, an dessen Text jedoch, bis auf das Weglassen der letzten, zu versöhnlichen Szene, nichts geändert worden war.

Der Raum des Bühnenbildners Erich Wonder war ein Zwischenreich zwischen Krieg und Frieden, Vergangenheit und Zukunft, grauem Alltag und farbigem Traum. Ein die klassische Harmonie des Zuschauerraums durchbrechender Koloss von einem stählernen Kasten, verkantet in prekärer Balance über einem schmalen Himmelsstreifen, die neue Stadt in blauer Ferne. Und im Zentrum der „Ofen“, wartend auf die Aktivistentat, wie eine vergrabene Krake mit glühenden Augen, aber auch an einen Panzer, einen Bunker erinnernd, die „Zukunftsmaschine“, Ort des Durchgangs durch das Feuer, der Hoffnung auf Verwandlung und Läuterung, aus der aber die Arbeiter, statt im Paradies anzukommen, nur immer ausgelaugter herauskriechen werden in das Grau des Alltags.

Die Entdeckung des Feuers als mythologischer Hintergrund des Stücks machte es auch zur zentralen Metapher der Inszenierung. Neben dem uralten Motiv als Reinigungs- und Durchgangselement zum Neuen,

Besseren, zum Glück (wie im 'Nibelungenlied', in Mozarts 'Zauberflöte' und auch in der Empedokles-Legende) haben die beiden gegensätzlichen Gestalten des Feuers, die ungebändigte, „verheerende“ und die gezähmte, „nützliche“ symbolische Bedeutung erhalten durch Schillers 'Das Lied von der Glocke': „Wohltätig ist des Feuers Macht / Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht“ (v. 155 f.), dagegen: „Wo rohe Kräfte sinnlos walten, / Da kann sich kein Gebild gestalten; / Wenn sich die Völker selbst befreien, / Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn“ (v. 350–353). Müller dazu: „eins der schwachsinnigsten Gedichte der deutschen Literatur, aber auch eines der angestrengtesten [...]“.¹⁰

Auch im 'Lohndrucker' wird ja ein anarchisch-revolutionäres Element in seinem ersten Wiedererwachen bezähmt durch Arbeit und bewacht durch Funktionäre. Das Rot des Feuers, das Rot des Blutes, das Rot der Fahnen – das ergab ein weitgespanntes Assoziationsnetz, mit den verschiedensten Mitteln in der immer vielschichtiger werdenden Inszenierung ausgespannt: Balke war rothaarig, ein Außenseiter; die Hände der Arbeiter waren rot (von der harten Arbeit, oder noch vom blutigen Krieg?); die zweiflügelige Tür im Hintergrund, durch die die Funktionäre auf die Bühne traten, glomm von erloschenem Rot, manchmal sah man in ihr das wohlbekannte Gesicht Stalins. Drohend rot glühten die Augen des Ofens, ehe sie am Ende erloschen; schwungvoll verschwand der rote Parteaufnahmeantrag in der Jacke des Karrieristen Stettiner (Müller im Gespräch für das Programmheft: „eine Küchenschabe [...] aber der Küchenschabe gehört die Zukunft“).¹¹ Andere Mittel erweiterten diese Zeichenwelt. Der Entschluss der Arbeiter, die Reparatur zu wagen und „bei Feuer“ in den Ofen zu gehen, ließ die Bühne pathetisch rot aufleuchten. Der Film 'Atlantik' am Anfang, der Film 'Empedokles' nach der Pause vor dem zweiten Teil, das Stück 'Der Horatier' als Prolog für zwei Schauspieler und 'Kentauren' aus 'Wolokolamsker Chaussee' als Toneinspielung am Ende waren Teil des Versuchs, die in den anscheinend nur alltäglichen Vorgängen verborgenen tragischen Aspekte hervorzuheben, ebenso das Schlussbild der Inszenierung, ein „Denkmal“ aus Schorn und Balke, Partei und Arbeiter, in verzweifelter Umklammerung, halb Umarmung, halb Erwürgung.

¹⁰ Etwas für das Programmheft. In: HMW, Bd. 11, 232.

¹¹ Ebd., 233.

[Im Vortrag zur Arbeitsgruppe folgte die Vorführung einer Aufzeichnung aus der Inszenierung 'Der Lohndrucker': zunächst die Szene 'Hilfsarbeiter', dann der nach der Pause den zweiten Teil einleitende Film 'Aetna', danach noch ein Ausschnitt aus der Schlusszene 'Arbeitermacht'.]

Der von dem Dokumentarfilmregisseur Peter Voigt für die Inszenierung hergestellte Film 'Empedokles' verwendete als Grundlage schwarz-weiße Dokumentaraufnahmen von einem Ausbruch des Vulkans auf Sizilien [Insert: Etna (3150 m): Overture d'un nouveau cratère (300 m de diamètre)], wahrscheinlich aus den 20er Jahren.

Die filmische Bearbeitung war mit sich abwechselnden langsamen und schnelleren Lavaströmen, Gesteinsruptionen und Feuergarben, vom Berg in panischer Flucht stolpernden Männern, immer schnelleren Lavamassen und einem vor ihnen zusammenbrechenden Gebäude, außerordentlich eindrucksvoll.

In der ersten Sequenz erklang dazu der Chor „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ aus Brahms' 'Deutschem Requiem'; es folgte, gesprochen von einem Jungen, Empedokles' Rede an die Agrigenter: „So! – und möchtet ihr an mich / Die Hände legen? [...] Ihr findet mich / In einer Stunde nimmer“ (Erste Fassung, 1. Akt, 5. Auftritt, v. 726–762).

In der zweiten Sequenz fraß sich Feuer in ein maschinenbeschriebenes Blatt Papier mit Hölderlins Entwurf zum Schlusschor des 1. Akts der 3. Fassung („Neue Welt // und es hängt, ein ehern Gewölbe, / der Himmel über uns [...] den lebendigen Geist“); brennende, zu Asche zerfallende Schrift, eindringlich mehrmals wiederholt, dazwischen erneut Lavaströme, darüber der Chor aus dem Requiem.

In der dritten Sequenz hörte man die Stimme Heiner Müllers, der über weiteren Gesteins- und Lava-Eruptionen im Film, die abschließenden siebenundzwanzig Zeilen seines Stücks 'Der Horatier' las, beginnend mit: „Und von den Römern einer fragte die andern: / Wie soll der Horatier genannt werden der Nachwelt? / Und das Volk antwortete mit einer Stimme: / Er soll genannt werden der Sieger über Alba / Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester / Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld.“ Damit nahm der Film die Frage des Prologs nach dem Charakter des „Helden“, die das Stück in der Gestalt des Aktivisten Balke stellte, ebenfalls auf. Am Ende verbrannte Papier mit Hölderlins Zeile „O wann wann“, brach noch einmal das Haus zusammen und sagte die Jungenstimme Empedokles' „Vergeßt es kühn“ (1. Fassung, v. 1540).

IV

Eingeleitet hatte die 'Lohndrucker'-Aufführung der Film 'Atlantik', ebenfalls von Peter Voigt. Er war die filmische Übersetzung einer der 'Pinturas negras' von Francisco Goya, 'Duelo a garrotazos' ('Duell auf Knüppel'; duelo auch: Trauer (!)), in dem zwei als Arbeiter erkennbare junge Männer, bis über die Knie im flachen Wasser und vor unendlichem Horizont, auf einen dritten einschlagen, verzweifelt endlos, in zahllosen, unterschiedlich nahen und immer wiederholten Einstellungen, auch in Slow- und Fast-Motion. Der Film bezog sich auf eine Szene in 'Der Lohndrucker', in der der vorbildliche Arbeiter Balke von zwei anderen Arbeitern verprügelt wird, weil er ihnen den Lohn „drückt“: eine Metapher zerstörter Solidarität durch erneute Heldenproduktion. Ebenso war der Film 'Aetna' der Versuch, die Vorgänge des Stücks in einen epochalen Zusammenhang zu stellen, indem er das Motiv des Feuers aufnahm als Metapher, hier der unbezähmbaren Gewalt, höchster Gefahr, mythologisch aber auch des läuternden Durchgangs.

In einem Gespräch nach der Premiere sagte Müller: „Ich entdeckte plötzlich in dem Stück auch durchaus tragische Aspekte. Die hatte es sicher damals schon. Das hat nur niemand gesehen und inszeniert. Ich meine zum Beispiel das Verhältnis des Parteisekretärs Schorn zum Aktivisten Balke. Es ist dadurch bestimmt, daß Balke auch eine Vergangenheit hat [als „Gütekontrolleur“ in der Rüstungsindustrie der Nazis und Denunziant des kommunistischen Saboteurs Schorn], während damals in unserer Literatur eher auffällig war, daß die Figuren keine Vergangenheit hatten. Das Leben begann 1945, und die Biographien reichten selten weiter zurück.“¹² In dem „Mißtrauen von Kommunisten, auch von Funktionären, gegen eine Bevölkerung, die eben doch in ihrer Mehrheit den Faschismus unterstützt hat“¹³, sah Müller ein konstitutives Problem der DDR-Geschichte. Dieser im Stück enthaltene „tragische Aspekt“ war eine der Entdeckungen, die 1988 gemacht werden konnten, als er sich in der DDR-Realität krisenhaft zuspitzte in der zunehmenden Opposition gegen die allgegenwärtige Staatssicherheit und die allumschließende Mauer. Als die tragische

¹² Gespräch mit Heiner Müller (zu 'Der Lohndrucker'). Berliner Rundfunk (Dieter Kranz). In: HMW, Bd. 11, 290.

¹³ Ebd.

Gestalt erschien in der 'Lohndrucker'-Aufführung, vor der Titelfigur, der Parteisekretär Schorn, der vom tapferen Antifaschisten zum taktierenden Parteifunktionär mutierte.

Insofern war die Inszenierung ein „Versuch zum Tragischen“ auf dem Theater wie danach 'Hamlet/Maschine' und 'Mauser'. 1987 hatte Müller zur Buchausgabe von 'Wolokolamsker Chaussee II-V' angemerkt: „WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE ist nach GERMANIA [Germania Tod in Berlin, a.w.] und ZEMENT der dritte Versuch in der Proletarischen Tragödie im Zeitalter der Konterrevolution [...]“¹⁴ Wie in dem Gedicht 'Mommens Block' von 1992 beschrieben, waren ihm in dieser Zeit weitere solche Versuche allein vor der Schreibmaschine nicht mehr möglich, wohl aber in der kollektiven Arbeit im Theater.

Mit 'Proletarische Tragödie' meinte Müller Theaterstücke, die die tragischen Widersprüche im Versuch der ehemals ausgebeuteten Klasse, des „Proletariats“, zum Aufbau einer gerechteren Gesellschaft in der Sowjetunion und der DDR darzustellen versuchten, das Schicksal der Ideale von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und des Kommunismus im 20. Jahrhundert. Müllers „Zeitalter der Konterrevolution“ schloss dabei den bis in die DDR fortgesetzten Stalinismus ein. „Natürlich ist die Geschichte des Sozialismus in diesem Jahrhundert die Tragödie des Jahrhunderts.“¹⁵

V

Die lebenslange, erneuerte Beschäftigung mit Hölderlin, insbesondere mit seiner Verssprache im 'Tod des Empedokles' und den beiden Sophokles-Übertragungen sowie den 'Anmerkungen' hat zweifellos zu den begrifflich zwar nicht festgeschriebenen, aber doch in mehreren Texten und Gesprächen angedeuteten Auffassungen Heiner Müllers vom Tragischen und der Tragödie beigetragen. Als einem dem Theater nahen Autor galt sein Interesse dabei weniger dem historischen oder literarischen Begriff,

¹⁴ Anmerkung zu Wolokolamsker Chaussee II-V. In: Heiner Müller: Shakespeare Factory 2, Berlin 1989, 259.

¹⁵ Dem Terrorismus die Utopie entreißen. Alternative DDR. Gespräch mit Frank M. Raddatz, 1990. In: HMW, Bd. 11, 520-535; hier 532.

sondern, zunehmend unzufrieden mit dem zeitgenössischen Theater, immer mehr der Darstellung und dem Darsteller des Tragischen.

1977 meinte er noch, im Zusammenhang mit seiner 'Ödipus'-Bearbeitung, für die Öffentlichkeit der DDR „historisierend“: „All diese Vorgänge, diese Konflikte, die in der antiken Dramatik, also in der griechischen, abgehandelt werden, haben ja zu tun mit dem Übergang zur Klassengesellschaft, also der Entstehung der Klassengesellschaft. Und jetzt geht es, jedenfalls vom Programm her, um die Aufhebung der Klassengesellschaft. Und da gibt es vielleicht eine neue Optik, eine neue Sehweise jetzt auf diese alten Geschichten.“¹⁶

Demgegenüber erklärte er schon 1982 in dem Gespräch mit Sylvère Lotringer mit dem bezeichnenden Titel 'Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts': „Ein Kritiker hat in meinen letzten Stücken einen Angriff auf die Geschichte gesehen, auf das lineare Konzept von Geschichte. Er las in ihnen die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen, von der Idee der Geschichte, auf menschliche Körper. Das ist in der Tat mein Punkt im Theater: Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solange es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.“ [Lotringer: „Ideen produzieren tote Körper. Solange es Geschichte gibt ...“] „... gibt es Opfer.“ Und später: „Es gibt eine Bemerkung von Hölderlin [...] über die Funktion des Dramas zur Zeit des Sophokles. Das Wort hat eine andere Wirkung. Hölderlin schreibt: Wort ist Mord. Ein Text hat zwei Übermittlungsebenen: Einer ist Information, der andere ist Ausdruck. Die Ausdrucksebene ist hier [in der DDR] viel stärker, und Worte sind hier viel wirkungsvoller als im Westen, weil Information unterdrückt wird. Hier sind Worte nicht nur Informationsträger; man entnimmt auch dem Ausdruck Information. Das ist für das Drama eine bessere Situation.“¹⁷

1983 erkannte Müller in der Inszenierung von 'Philoktet' durch Dimitter Gotscheff am Dramatischen Theater Sofia ein grundlegendes Element aktueller tragischer Darstellung; es entstand sein wesentlichster Text zu diesem Thema. Darin hieß es: „Die Inszenierung von Hans

¹⁶ Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: HMW, Bd. 10, 99-119; 111.

¹⁷ Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. In: HMW, Bd. 10, 175-223; hier 211.

Lietzau am Münchner Residenztheater [1968, Uraufführung] gab den Blick auf einen Zirkus frei, in dem drei (blutige) Clowns sich und einander ihre Weltanschauung um die Ohren schlagen. Da der Widerstand der Körper gegen den Text nicht organisiert war, konnte der Darsteller des Odysseus die Tragödie der Figur nicht lesbar machen. Aus fiel das utopische Moment, das in der (Vers-)Sprache aufgehoben ist wie das Insekt im Bernstein.¹⁸

Die vollkommene Form und Radikalität dieser Tragödie gingen aber selbst einer großen Schauspielerin des damals avanciertesten Theaters zu weit, wahrscheinlich auch deren erbarmungslose politische Aktualität. „Helene Weigel hielt PHILOKTET, wie Brechts MASSNAHME, für unspielbar. Ihr fehlte das Zufällige, Nichtnotwendige, der »Kies«. Sie sah nicht, konnte als Brechtschauspielerin vielleicht nicht sehn, daß bei Stücken dieser Machart (bedingt durch ihr Material, Menschheit des Übergangs in der Verwerfung der Epochen) nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung, Substitut für andre Körper, die dem Massaker der Ideen ausgesetzt sind, dem tödlich-faktischen Wort, das Hölderlin aus der Sophokleischen Tragödie grub, damit er sich die Stirn daran zerschlagen konnte, weil es seine Gegenwart nicht mehr begriff, dem Wort als Tatsache, dem Mord aus Worten, dem Terror, der einsetzt, wenn Praxis theoretisch wird, wie die Jagd des Ödipus nach der Wahrheit des Orakels.“¹⁹

In Gotscheffs 'Philoktet'-Aufführung hatte Müller „die Übersetzung von Text in Theater gesehen, die Transformation der Fabel vom Stellplatz der Widersprüche zur Zerreißprobe für die Beteiligten, den Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen, das WORT DAS MORD WIRD.“²⁰

In den folgenden Jahren dachte Müller über das Tragische der Geschichte nach als Zentrum eines zeitgemäßen Theaters, vor allem aber

¹⁸ Aus: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von 'Philoktet' am dramatischen Theater Sofia (27.3.1983). In: Heiner Müller: Herzstück, Berlin 1983, 102–110; hier 102f. Auch in: HMW, Bd. 8: Schriften, 259–269; hier 259f.

¹⁹ Ebd., 103 bzw. 260.

²⁰ Ebd.

über die Mittel seiner Darstellung in vielen Zusammenhängen, wobei er diesen Begriff nicht immer gebrauchte. Die Inszenierung von 'Der Lohndrucker' 1988 am Deutschen Theater war eine der Möglichkeiten, solche Mittel in der Praxis zu erproben.

In vielen seiner zahlreichen Gespräche zur Arbeit des Dramatikers, zum Theater und zur Darstellung erwähnte Müller, nicht ganz zitat- und sinngenaue, doch immer pointiert, Hölderlin auch in überraschenden Zusammenhängen: „Am Gebäude der Deutschen Bank in München, Maximilianstraße, steht: ‚Aus Ideen werden Märkte‘. Jetzt ist der Ideenhimmel verbraucht. Deutschland ist zu einem Markt unter vielen geworden, der weder Hintergründe noch metaphysische Reserven mehr besitzt. Deutschland ist ortlos. Es ist, was Hölderlin in den Anmerkungen zu 'Ödipus' und 'Antigone' „einen leeren Transport“ nennt. „Der tragische Transport ist recht eigentlich leer.“ Es gibt nur noch Märkte, und dadurch entsteht eine ungeheure Leere. Die Frage ist, ob der Mensch das aushält. In Nietzsches Nachlaß findet sich der Satzsplitter: ‚Die Menschheit braucht ein neues Wozu‘.“²¹ Am aktuellen deutschen Theater war Müller als Dramatiker zwar interessiert, über seine Beliebtheit aber unglücklich: „Du kennst die Anmerkungen von Hölderlin zu ›Antigone‹, diesen merkwürdigen Satz vom tödlich faktischen Satz: ›Das Wort wird Mord.‹²² Einmal geht er davon aus, daß das Theater in der Antike die Greuel nie gezeigt hat, die fanden hinter der Bühne statt oder besser, in der Phantasie, und vorn sah man nur die Resultate. Das ist ein wichtiger Punkt – Theater darf nicht alles zeigen. Das hat auch mit dem Benjamin-Satz zu tun, das Geheimnis muß unangetastet bleiben. Wenn du einem Text sein Geheimnis nimmst, ist er tot, und jeder Text, wenn er gut ist, hat ein Geheimnis, das der Autor nicht kennen muß. Der Regisseur sollte versuchen es zu finden, aber er sollte es dann nicht aufdecken. Theater zeigt heute viel zu viel. Theater muß wieder diskret werden – im Gegensatz zu der Zivilisation der Indiskretion, die wir haben.“²³

²¹ Ebd.

²² Für immer in Hollywood. Ein Gespräch mit Frank M. Raddatz (1994). In: HMW, Bd. 12: Gespräche 3 (1991–1995), 459–475; hier 462.

²³ Theater muss wieder seinen Nullpunkt finden. Gespräch mit Holger Teschke. In: HMW, Bd. 12, 476–491; hier 484.

1991 formulierte Müller in einem Gespräch anlässlich einer Bearbeitung von Aischylos' 'Die Perser' einige auf seine Erfahrungen mit der antiken Tragödie und Friedrich Hölderlin zurückgehende Gedanken zu einem neuen, anderen Theater: „Drama ist was anderes als Prosa, das ist nicht zum Lesen, höchstens zum Lautlesen. Sobald man es gesprochen hört, wird es ungeheuer konkret und sinnlich. Normalerweise lesen die Leute heute auch nicht mehr Worte, sondern Sätze, Sinnzusammenhänge, das kommt u.a. von der Computerisierung, es geht nur noch um Information. Diesen Text hier kann ich eigentlich nur Wort für Wort lesen. Information ist völlig undramatisch. So ein Text braucht einfach den Zuschauer/-hörer. Da ist immer Platz zwischen den Teilen für den Zuschauer/-hörer. Das ist der Abgrund, den ich meine. Es ist ein Platz, der nicht mit einer Bedeutung aufgeht, also in einer Interpretation, das ist ein leerer und dunkler Raum, in dem jeder selber seine Kerze finden muß. [...] Der [Sinn] muß gefunden werden, der darf nicht verkauft, verpackt oder angeboten werden. Den müssen die Leute finden oder wenigstens suchen. Suchen ist sogar wichtiger als Finden. [...] Diese Sprache hat etwas Rauschhaftes, ein anderes Zeitgefühl, eine andere, schnellere Wahrnehmung, so schnell, daß man mit dem Denken nicht nachkommt, und das ist die eigentliche Theatererfahrung, wenn es eine im Theater gibt: daß du etwas, was du erlebst, erfährst, nicht auf den Begriff bringen kannst, weil es zu schnell ist und zu viel in einer Zeiteinheit für das begriffliche Denken; dadurch wird es eine vitale Erfahrung. [...] Die Gefahr ist, zu viel zu ordnen und dadurch zu viel wegzuschneiden. Hölderlin: die hinhörende Verfahrensart, also hören, bevor man spricht, und nicht umgekehrt.“²⁴

²⁴ Aischylos übersetzen (Ein Gespräch mit Heiner Müller): Heiner Müller und Christoph Rüter, Berlin, März 1991. In: HMW, Bd. 12: Gespräche 3, 22 f.

Hölderlin-Kino: Schrift als Bild im zeitgenössischen Film

Von

Oliver Ruf

I

Die Theorie des Kinos zielt nicht auf das Kino, sondern auf die Begriffe des Kinos, die nicht weniger praktisch, wirklich oder existent als das Kino sind. [...] Das Kino ist eine neue Praxis der Bilder und Zeichen, und es ist Sache der Philosophie, zu dieser Praxis die Theorie (im Sinne begrifflicher Praxis) zu liefern.¹

Diesem Mahnspruch aus dem zweitem Kino-Buch von Gilles Deleuze mit dem Titel 'Das Zeit-Bild' folgend hat sich die medienphilosophische Forschung in einer jüngeren Ausrichtung der *matière signalétique*,² der a-syntaktischen, signifikantenlosen, nicht genuin sprachlich verfassten Materie des Films zugewendet.³ In Konsequenz wurden dabei einige theoretische Annahmen getroffen, die den Film innerhalb der „pro-

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 211–232.

¹ Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M. 1991, 358 f.

² Vgl. ebd., 46. Der Terminus weist darauf hin, dass Deleuze einem Zeichenbegriff verpflichtet ist, der sich gegen Saussures Unterscheidung in signifiant – signifié wendet und mit Peirce „die Zeichen ausgehend von Bildern und ihren Kombinationen“ (ebd., 47) begreift. So orientiert sich die *matière signalétique* des Films an einer dynamischen und modulatorischen Sinnbewegung; der Film arbeite, so Deleuze, anders als Sprache es tue, an seiner eigenen plastischen Masse (vgl. ebd., 46), am ‚Aussagbaren‘, das sich im Unterschied zu jeder sprachlichen Äußerung oder Aussage einen höheren Grad an Potentialität bewahrt habe. Zwar gründe die ‚Erzählhandlung‘ im Bild; sie sei aber nie eine echte oder unwandelbare ‚Gegebenheit‘ des Bildes selbst (vgl. ebd., 47).

³ Zu nennen sind hier in erster Linie die Forschungsarbeiten von Mirjam Schaub, insbesondere ihre monographischen Studien 'Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare', München 2006, sowie 'Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit- als Ereignisphilosophie', München 2003, und Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kintotheorie, Weimar 2005.

tokollarischen Medien oder reproduktiven Aufzeichnungstechniken“ verorten, „die weniger der Kommunikation dienen, als vielmehr ein relativ abgeschlossenes und nicht beliebiges Sinnangebot in Form eines konkreten Narrativs zur Verfügung stellen.“⁴ In der Nachfolge Paul Virilios wurde dazu (1.) eine „Problematisierung des ›Sichtbaren‹ vorgenommen, die das Phänomen Film rückbindet an die Macht eines allgegenwärtigen, kontrollierenden ›Kamera-Auges‹ [Dziga Vertov] und es an die Geschwindigkeit bzw. die Beschleunigung des Blicks als virtueller Angriffswaffe koppelt“.⁵ In der Nachfolge der Bewegungsbeschreibung wurde das Augenmerk (2.) auf die ‚unsichtbaren‘, eher zeitlich zu verortenden Bewegungen in Richtung eines Gedanken-Kinos verschoben:⁶ Die Kinematographie dringe in dieser Perspektive in die Bereiche des Gedächtnisses oder des Traumes vor und mache auf diese Weise Welten jenseits der aktuellen Wahrnehmung visuell erlebbar.⁷ Zwischen den Extremen der ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Unsichtbarkeit‘ lässt sich (3.) eine Position hinzufügen, die als Kino des ‚Blicks‘ charakterisiert worden ist und unter dem verschiedene Spielarten der Lust am Schauen und des ausbeutenden Blicks subsummiert werden können.⁸

Das Kino der ‚Sichtbarkeit‘ (1.), das Kino der ‚Unsichtbarkeit‘ (2.) und das Kino des ‚Blicks‘ (3.) kommen darin überein, dass „es in der

⁴ Mirjam Schaub: Das Kino, die Sichtbarkeit, der Blick und seine Unsichtbarkeit, dargelegt u.a. am Beispiel von David Lynchs Film ‚Lost Highway‘. Auf: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1517/1/schaub.html#1h>, gelesen am 29.08.2010, 60–84; hier 60–66.

⁵ Ebd., 62. Vgl. Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, München 1993; ders.: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung, Frankfurt a.M. 1991; ders.: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986; ders.: Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung, München 1989; ders.: Die Sehmaschine, Berlin 1989.

⁶ Vgl. Schaub [Anm. 4], 62; sowie Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte, Frankfurt a.M./New York/Paris 1992.

⁷ Vgl. Schaub [Anm. 4], 62.

⁸ Vgl. ebd., 66. Dazu näher dies.: Kino des Blicks. Zum philosophischen Stand der Kintotheorie am Beispiel von ‚Dogville‘. In: Dogville – Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers, hrsg. von Stefan Orth, Michael Staiger und Joachim Valentin, Marburg 2008, 87–106. Siehe außerdem Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000; John Berger: Sehen – Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg 1974.

Kinematographie um das Überschreiten und Überwinden der Grenzen von natürlicher, situativer, selektiver, nicht-prothesengestützter Wahrnehmung geht“; das ‚Sichtbare‘ sei dabei nicht etwas objektiv Positives, ebenso wenig wie das ‚Unsichtbare‘ seine Negation darstelle – beide Größen verhalten sich vielmehr korrelativ zueinander, mit offenen, relativen, unscharfen Rändern, d.h. sie konstituieren nichts Natürliches, immer schon Gegebenes, sondern stellen sich als Effekt ein, als Produkt einer komplexen Situation aus Sehen und Gesehen-Werden, als Abweichungen voneinander.⁹ Das Unsichtbare sei immer „schon im Sichtbaren ›beschlossen‹ oder ›eingeschlossen.“¹⁰ gleichsam als „Modalität derselben Transzendenz“¹¹ und diese Fassung des Problems trage auch der Tatsache Rechnung, dass ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Unsichtbarkeit‘ zualterererst an Merkmale gebunden seien, welche auf wahrnehmungsphysiologischen (sinnlichen) Konstanten ebenso wie situativen Konditionen fußen.¹² Die drei Konzepte werden folgendermaßen zusammengefasst:

(ad 1) Das ‚Kino der Sichtbarkeit‘ konzentriert sich auf das On, auf das zu erreichende, das zu schießende Bild. Es interessiert sich für alles, was sich versteckt, was flüchtig ist, was im Geheimen geschieht und sich auf die ein oder andere Weise zu entziehen versucht. Gemäß des [...] Ideals von Sichtbarkeit, muß das, was dunkel ist, erhellt und ins rechte Licht gerückt werden. Was sich zeigen läßt, das will ein solches Kino auch zeigen. [...]

(ad 2) Das ‚Kino der Unsichtbarkeit‘ thematisiert sich ausgehend von den Grenzen des Sichtbaren. Das Unsichtbare ist mehr als nur das begriffliche Gegenstück zur Sichtbarkeit. Es umfaßt all das, was für unsere Augen entweder (a) nicht aktuell sichtbar ist [...], (b) aber durch einen anderen Sinn erfahrbar ist [...], (c) alles, was sich überhaupt der Ordnung des Sinnlichen entzieht, wie die gesamte relationale und kausale Ordnung, Vergangenheit und Zukunft, die geistige und psychische Ordnung (Gedanken, Erinnerungen, Motive, Absichten) [...].

(ad 3) Das ‚Kino des Blicks‘ schließlich schränkt die weite Problematik des Unsichtbaren auf die Bedingungen unseres Blicks ein, auf das

⁹ Schaub [Anm. 4], 62. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1985, 324.

¹⁰ Schaub [Anm. 4], 66.

¹¹ Merleau-Ponty [Anm. 9], 324.

¹² Vgl. Schaub [Anm. 4], 66.

Übersehen von Sichtbarem. Dieses Kino kreist um das Sehen als seinem eigenen ‚blinden Fleck‘, nähert sich dem unhintergehbaren Scheidungsgrund von Sichtbarem und Unsichtbarem: Das Auge sieht überhaupt nur etwas, weil es sich selbst dabei nicht zusieht, weil es sich selbst nicht sehen kann, weil es – allegorisch gesagt – ‚auf diesem Auge blind ist‘. [...]¹³

Im Anschluss an diese Forschungen soll im Folgenden versucht werden, vier zeitgenössische, vom selben Regisseur stammende und auch thematisch zusammengehörende Filme einer medienphilosophischen Deutung zugänglich zu machen, die einer Thematisierung der ‚Sichtbarkeit‘, der ‚Unsichtbarkeit‘ und des ‚Blicks‘ anhand eines Gegenstandes Rechnung tragen, der diese drei Zugänge in bemerkenswerter Weise berührt.¹⁴ Friedrich Hölderlin. Untersucht wird Harald Bergmanns¹⁵ diesen *abbildende und verbildlichende Film-Tetralogie*, die die Teile ‚Lyrische

¹³ Ebd., 67.

¹⁴ Wolfram Groddek hat beispielsweise gezeigt, wie Hölderlin „die drei auf den ersten 15 Seiten des insgesamt 92 Seiten starken ›Homburger Folioheftes‹ notierten Elegien später noch einmal im Zusammenhang überarbeitet oder genauer gesagt *umgeschrieben*“ hat (›Ebenbild‹ und ›Narben‹. Poetische Revision beim späten Hölderlin und der Ort der Handschrift. In: „Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.“ Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hrsg. von Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München 2004, 175–190; hier 176). Hölderlin macht, wie ich aus Groddeks Studie schließe, sowohl das ‚Sichtbare‘ wie das ‚Unsichtbare‘ der Schrift (bzw. hier: der *Handschrift*) im Betrachten, d.h. im ‚Anblick‘ auf die ihm eigentümliche Weise kenntlich, stellt sie aus und schreibt sein Schreiben dadurch auch vehement in sie ein.

¹⁵ Harald Bergmann (geboren 1963), studierte Philosophie und Literaturwissenschaft in München sowie Film an der Hochschule für bildende Künste (HfbK) Hamburg und am California Institute of Arts in Los Angeles; er lebt in Berlin. Werke (Auswahl): ‚Jo, der Unfall‘ (1990); ‚Schaut euch diesen Berg an – einstmals war er Feuer‘ (1991); ‚Poets – Artaud, Rimbaud, Burroughs, Brinkmann‘ (1996); ‚Anrufbeantworterfilm‘ (1996); ‚9 Variationen über die neue Zeit‘ (1998); ‚Brinkmanns Zorn‘ (2006); ‚Brinkmanns Zorn – Director’s Cut‘ (2007) sowie seine Hölderlin-Tetralogie (zu den Angaben vgl. im Folgenden die Anmerkungen 21, 54, 55, 70). Auszeichnungen (Auswahl): Innovationspreis des Verbands der deutschen Filmkritik für ‚Brinkmanns Zorn‘; Preis der Autoren von der Stiftung des Verlags der Autoren für dens.; Hölderlin-Preis der Universität und Stadt Tübingen für die Hölderlin-Filme. Vgl. <http://www.scardanelli-derfilm.de/pages/bio.html>, gelesen am 08.09.2010.

Suite/Das untergehende Vaterland‘ (1992), ‚Hölderlin Comics‘ (1994), ‚Scardanelli‘ (2000) und ‚Passion Hölderlin‘ (2003) umfasst. Unter den Filmen, die Hölderlin als dramatische Figur auf der Leinwand des zeitgenössischen Kinos beobachten und reflektieren, ist Bergmanns Werk eines der interessantesten. Alle vier Filme zeigen, dass die Dimension von Schriftlichkeit nicht nur eine wichtige thematische wie erzählerische Rolle für Hölderlins Texte spielt, sondern lassen dessen (Hand-)Schrift gleichsam handgreiflich werden, indem Schrift als Bild in Szene gesetzt wird, und zwar im Hinblick auf die ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Unsichtbarkeit‘ von (Nieder-)Schrift.¹⁶ Ich greife diese Beobachtung auf und diskutiere sie erstmals unter Rückgriff auf medientheoretische Ansätze.

Im Wesentlichen verfolge ich als inhaltliche Leitlinie, Harald Bergmanns Hölderlin-Filme durch Zuspitzung der darin dargestellten semantischen Felder auf die grafisch-materielle Dimension einer Hölderlin-Figuration vorzustellen, d.h. einem *Hölderlin-Kino* Konturen zu verleihen, welches sich aus der Problematisierung des Eingangs des Schreibens bzw. des ‚Aufschreibens‘ ins „Universum der technischen Bilder“ (Vilém Flusser)¹⁷ ergibt. Zum Schluss formuliere ich dann ein Thesen-Modell innerhalb des medialen Spektrums der vorgestellten Filme, welches sich aus der inneren Logik der hier cinematographisch verhandelten In-Szene-Setzung Hölderlins ableiten lässt und sich (im Sinne Flussers) auf ein Permutationsspiel kapriziert, das ein ‚Schreiben‘ und eine ‚Schrift‘ gewissermaßen erbaut, wodurch Bilder erschaffen sind, die empfangen werden wollen, um verändert und dann weitergesandt zu werden.

II

Die Rezeption der vorliegenden Hölderlin-Filme, die diese, wie es in der Begründung zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises 2007 an Harald Bergmann heißt, zu den „bedeutendsten Leistungen der heutigen Filmkunst“ zählt, hat dazu geführt, darunter einen „neuen

¹⁶ Vgl. Melanie Weidemüller: Das Hölderlinkino. Die Film-Trilogie von Harald Bergmann oder: Das poetische Sprechen im Kino. In: Kölner StadtRevue 12, 2003, 84 f.; hier 84.

¹⁷ Vilém Flusser: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, Göttingen ³1990, 24.

Zugang zum Werk Hölderlins“ zu sehen, da sich „vor allem durch eine originelle Anwendung der Tricktechnik die Entstehung seiner großen Gedichte“ offenbare.¹⁸ Die Lyrik Hölderlins erscheine damit als „Klang und Bild“.¹⁹ Zur Unterstützung dieser These möchte ich in der von mir gewählten Perspektive herausstellen, dass sich innerhalb dieses Verhältnisses ein ‚Kino der Sichtbarkeit‘, der ‚Unsichtbarkeit‘ und des ‚Blicks‘ gerade in der Inszenierung ihres parallelen und diegetischen Gebrauchs erweist.²⁰ Chronologisch am Anfang steht ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘,²¹ mit dem bereits ein wesentliches Element der Filmtechnik Bergmanns eingeführt ist: die Collage. Man muss sich „ins Sehen, Hören, Folgen“ einüben, wobei es erforderlich ist, „sämtliche Sinne zu öffnen“: „Rezitierte und animierte Texte rhythmisieren die gegenwärtigen Bilder, minutenlange Einstellungen einer einzigen Landschaftsperspektive, Bewegungen durch Großstadtverkehr, harte Schnitte zu ekstatischen Trommlern“ – „Text, Bild und Musik (Alban Berg) bilden gleichberechtigte Elemente, treten in wechselnde Verhältnisse zueinander.“²² Es handelt sich um eine Art ‚Bildgrammatik‘, die in jedem der vier Filme zum Einsatz kommt, um rekonstruierte Zeitzeugnisse, Rezitationen, Interview- und Reportage-Elemente miteinander zu kombinieren.²³ Die Gleichbehandlung von Geräuschen, Musik, Sprache, Gesichtern, Landschaften, Fahrten und statischer Kamera, „das Nebeneinander der Dynamik des Blicks mit dem Vollzug der Schrift“²⁴, auch im Zu- und Auseinander von Musik und Text, ist für Bergmann das Hauptmoment, um den Gegenstand („Hölderlin“) überhaupt filmisch zu beschreiben. Warum?

¹⁸ Michael Seifert: Verleihung des Tübinger Hölderlin-Preises an Harald Bergmann. In: Informationsdienst Wissenschaft, 17.10.2007.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Vgl. Schaub [Anm. 4], 68.

²¹ ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘, D 1992, 16 mm, 84 Min., Regie und Produktion: Harald Bergmann. Mit Jean-Marie Straub, Udo Samel, Otto Sander.

²² Weidemüller [Anm. 16], 84.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Helmut Krebs: Anleitung zur Rede. ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘ von Harald Bergmann. In: Filmwärts 3, 1993, o.S., vgl. Abb. 1.

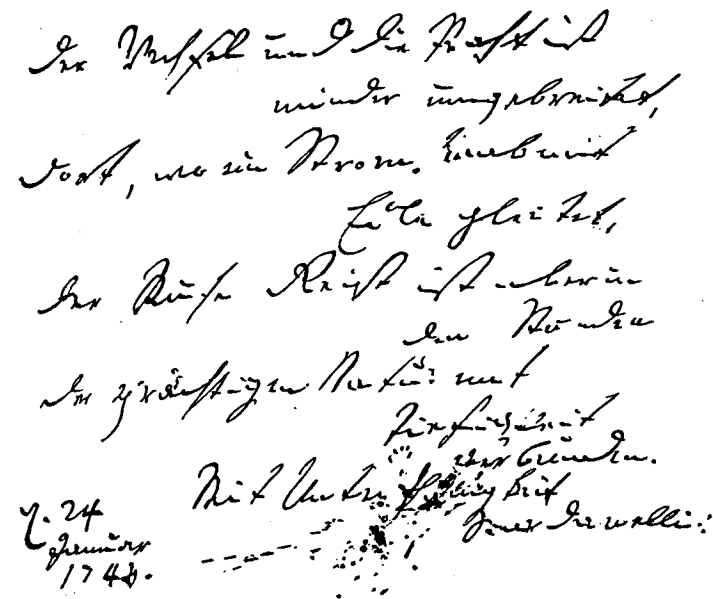


Abb. 1: Animierte Hölderlin-Schrift (Harald Bergmann Filmproduktion; im Folgenden: HBF)

Bereits der zweite Teil des Filmtitels verweist auf einige von den Nationalsozialisten sich zu Eigen gemachte und modifizierte Sentenzen Hölderlins. Im Film werden sie zitiert, indem Bergmann einen anderen Film zitiert, ihn in sein eigenes Werk filmisch-medial hineinschneidet, Karl Ritters ‚Stukas‘ (1942). Was darin O. E. Hasse, aus einem ihm von Carl Raddatz dargereichten Brief, ausspricht („Hölderlin! Schön!“²⁵), deutet – zitierend – darauf hin, wie die Vereinnahmung Hölderlins im Dritten Reich beginnt; sie beginnt ebenso im Blick von Ritters Kamera auf Hasse/Raddatz und im dramaturgischen Stellenwert dieser Szene im Film: „Es ist der realistische Schauspieler Raddatz, nicht der idealische Zitator Hasse, der diesen Text zur Propaganda der Nazis macht, im Erkennen eines Autors (Hölderlin!) und der attestierten Ergriffenheit (Schön) ein Verhältnis aus Nähe und Verantwortung zum Text unmöglich macht.“²⁶ Eine ganz andere Wirkung Hölderlins rufen demgegen-

²⁵ ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘ [Anm. 21], 37:57 Min.

²⁶ Krebs [Anm. 24], o.S.

über die Rezitationen der zeitgenössischen Schauspieler auf, die Bergmann der zitierten Szene aus Ritters Film bei Seite und gegenüber setzt, die präzisen Lesungen Jean-Marie Straubs, die Rezitation Udo Samels oder Otto Sanders. Die gesprochenen Sätze verweisen auf die Sperrigkeit, Vieldeutigkeit des Gegenstandes; sie kontrastieren eine einseitige, vereinnahmende Hölderlin-Rezeption und lauten z.B.: „Ich begreife das nicht“²⁷, oder: „Da steht es doch.“²⁸ Bergmann wiederholt Hölderlin im Sprechen, im Vortrag dieser Sprecher, dieser Vortragenden und zitiert zugleich Mediengeschichte, d.h. die Konsequenz des Tonfilms, der seinen Rezipienten ‚Mittun‘ abverlangt: zu hören und zu sehen. Die Ordnung des Sichtbaren und diejenige des Hörbaren/Unsichtbaren wird mit dem dabei immer wieder eingeblendeten Hölderlin-Text im Film-Bild angeschlossen: „Nicht, die Texte sich kognitiv aufzuschließen, sondern sie sinnlich-geistig hörbar zu machen, nicht die Bilder in die romantische (will heißen: romanhafte) Konstruktion der Geschlossenheit von Geschichte zu ordnen, sondern ihnen in Blicken zu folgen, ihre Erzählung zu begreifen, darum kann es dem Publikum hierbei nur gehen.“²⁹

‘Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland’ reflektiert das filmische Objekt (‚Hölderlin‘) als hier nicht allein in der „filmischen Repräsentation gegebenes Objekt“, sondern als eines, das so gegeben wird, „dass es zugleich als unabhängig von der Repräsentation, ihr äußerlich und vorgängig anzunehmen ist“.³⁰ In den Begriffen von Charles Sanders Peirce gefasst, reflektiert Bergmanns Film auf den Status des semiotischen Objektbezugs überhaupt, und das heißt auf denjenigen aller Repräsentation, aller Wahrnehmung, Vorstellung und Reflexion der Objekte.³¹ Wie Peirces Semiotik, so trifft auch dieser Film eine Unterscheidung zwischen dem unmittelbaren oder internen Objekt eines Zeichens und seinem externen oder dynamischen Objekt:³² „Das unmittelbare

Objekt ist, medienphilosophisch formuliert, das in der Repräsentation gegebene, das dynamische hingegen das der Repräsentation gegenüber äußerliche und widerständige Objekt, das zwar nur über Repräsentation überhaupt gegeben ist, aber dennoch von ihr als von ihr unabhängig projiziert wird.“ „Das dynamische Objekt kann [daher Gegenstand] begrifflich und ästhetisch verschiedener, divergenter Repräsentationen sein, die jedoch eben in ihrem Bezug auf das dynamische Objekt konvergieren, jedenfalls in einem hinreichenden Maß, um sie als Repräsentationen dieses Objekts zu verwenden.“³³

Dieser Bezug wird von ‘Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland’ in seiner Konvergenz erarbeitet.³⁴ Als ein komplexes Zeichengebild repräsentiert der Film sein Objekt (‚Hölderlin‘) so, dass eben diese Repräsentation in Hölderlins Wahrnehmung thematisiert ist; er repräsentiert die Repräsentation und thematisiert darin in bewegten optoakustischen Bildern eine der Grundfragen der Film-Ontologie.³⁵ Der Beginn des Films ist hierfür ein Beleg. Zu Musik aus Alban Bergs dem Prolog den Titel gebender ‘Lyrischen Suite’ ist eine Autofahrt über den Platz vor dem Lateran in Rom zu sehen. Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne³⁶ scheint in diesem ersten Vor-Stück ineinander geschoben und beispielhaft ins Bild gesetzt, „gefaltet“, ähnlich wie sich der gegen Ende dieser ersten Einstellung hinzukommende Text eines Bauern vom Visionär Waldhirs in die Musik von Alban Berg ‚hineinfaltet‘: „Des Bayern Erzählung (im off) bindet die Musik ins Bild (quasi im on), aber diese wird selbst viel erzählender, den Momenten europäischer Geschichte

cism. In: *The Monist* 16, 1906, 492–492; ders.: Ein Überblick über den Pragmatismus. In: Peirce. *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, hrsg. von Karl-Otto Apel, Frankfurt a.M. 1976, 498–532. Vgl. dazu u.a. auch Elisabeth Walther: *Allgemeine Zeichenlehre*, Stuttgart 1979, 90 f.; Ludwig Nagl: Charles Sanders Peirce, Frankfurt a.M./New York 1992, 36–29; Alexander Roesler: *Medienphilosophie und Zeichentheorie*. In: *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, hrsg. von Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbothe, Frankfurt a.M. 2003, 34–52.

³³ Engell [Anm. 30], 294.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ S. dazu André Bazin: *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris 1958; Stanley Cavell: *The World Viewed. Towards an ontology of film*, Cambridge/Mass. 1971.

³⁶ Vgl. Lawrence J. Ryan: *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960.

²⁷ ‘Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland’ [Anm. 21], 32:01 Min.

²⁸ Ebd., 48:48 Min.

²⁹ Krebs [Anm. 24], o.S.

³⁰ Lorenz Engell: *Medienphilosophie des Films*. In: *Systematische Medienphilosophie*, hrsg. von Mike Sandbothe und Ludwig Nagl, Berlin 2005, 283–298; hier 294.

³¹ Vgl. André Vandenbuder: *Die Begegnung Peirce – Deleuze*. In: *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, hrsg. von Lorenz Engell und Oliver Fahle, Weimar 1997, 99–112.

³² Vgl. Charles Sanders Peirce: *Prolegomena for an apology of Pragmati-*

verhafteter als der Text (der Bayer raunt von der Erfindung der Autos, Weltkrieg und Inflation).³⁷ Bergs (,unsichtbare‘) Musik aus dem Jahr 1927 kann als das Visionäre begriffen werden, als das dem geschichtlichen Zusammenhang, dem des Untergangs, Entrinnende, weil es auch das ihm gegenüber fremd Bleibende ist.³⁸ Der cinematographische Coup von Bergmann besteht darin, die Macht des (akustischen) Off im (visuellen) On zu inszenieren und damit die Ordnung des ‚Sichtbaren‘ und ‚Unsichtbaren‘ mit seinem Gegenstand kurzzuschließen und vorzuführen, was geschieht, wenn diese Ordnungen auf ein und derselben Ebene dargeboten sind.³⁹ Medienphilosophisch lässt sich mit Schaub sagen: Wenn die akustische Macht des Off im visuellen, diegetischen On stattfindet, wird sie wie etwas Sichtbares behandelt und als solche beglaubigt, womit sich das ansonsten Sichtbare virtuell ins Off verlagert (man traut seinen Augen nicht mehr); diese doppelte Konversion – das Spiel mit dem funktionellen Austausch von Bild- und Tonspur – spielt sich vermittelt durch ein technisches Medium ab, wobei Erwartungen an einen konventionellen Umgang mit Aufzeichnungstechniken und Kommunikationsmedien umgekehrt werden, indem der Film die Disjunktion von Anwesenheit und Abwesenheit aufhebt und einander ausschließende ‚Anwesenheiten‘ in Gestalt zweier identischer Stimmen in ein und dasselbe (ungeschnittene) Bild setzt (man muss seinen Ohren trauen); und: Der narrative Effekt dieser Inszenierung ist nicht, dass sich Bild und Ton – wie im kontrapunktischen, nicht-diegetischen Gebrauch etwa – voneinander entfernen, sondern im Gegenteil, dass beide Größen intensiv aufeinander bezogen werden, weshalb man vergeblich versucht, nach einer kongruenten Erklärung für das akustische Paradox, dessen Zeuge man geworden ist, zu suchen (man will seinen Augen und Ohren trauen).⁴⁰

Durch die anfangs über die kreisende Autofahrt entwickelte visuell-akustische ‚Kulisse‘, die von den Zwischentiteln syntaktisch, von den Tönen diachron strukturiert ist, erreicht Bergmann in erzählerischer Hinsicht Dichte und Balance.⁴¹ Die Dichte artikuliert sich in der Zu-

³⁷ Krebs [Anm. 24], o.S.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Vgl. Schaub [Anm. 4], 68.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Vgl. Krebs [Anm. 24], o.S.

sammenführung der Texte, Bilder und Töne. Die Balance erweist sich in deren Ausgewogenheit, die gerade auch auf filmtechnischer Seite ausgeführt wird, wenn etwa die Kamera den Bewegungen eines Ruderboots folgt und, indem sie dies tut, den Blick schwankend lenkt, in der Schwelbe hält und doch im Gleichgewicht bleibt. Beigestellt ist diesem ‚Sehen‘ und ‚Blicken‘ oft wiederum Musik, die als eine „wahrgenommene Gestalt“, ein „wahrnehmendes Organ“ fungiert, „also hörend“:

Schärfer ist die Ebene einer Erinnerung des inneren Ohrs, der Töne vergangener Erzählung, also die Ebene des Sprechens nicht gegen das bruchstückhafte Material der Bilder, gegen die Schrift als Steinbruch des Realen abzusetzen. Wir hören immer ganz, in der Musik und den rezitierten Versen. Wir sehen aber das nicht endenwollende, reale oder evozierte Vorankommen: Autofahrt, animierte Schrift [...]. So gegenwärtig wir im Erinnern sind, sind wir unabgeschlossen, noch nicht angekommen im Blick.⁴²

Dem Hörbaren, ‚Unsichtbaren‘ bleibt das ‚Sichtbare‘ inhärent und umgekehrt. Damit wird ein philologischer, ‚textkritischer‘ Punkt berührt, den vor allem einer der befragten Sprecher trifft. Dietrich E. Sattler, der Herausgeber der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, spricht im Film einen Kommentar zu Stellen des Hölderlin’schen Hymnenfragments ‚Der Vatikan‘, der in seinen Ausführungen zur Gegenwart und der Verabschiedung der ‚Paläste‘, von denen die Rede ist, mehr ein Kommentar der Bilder, ein ikonographischer Text als ein philologischer ist.⁴³ Es geht um das graphische Verstehen (im Sinne Flussers⁴⁴) des Hölderlin’schen

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Flusser [Anm. 17], insbes. 23: „Der zugleich hektische und stockende, schematische und kritische Charakter des Aufschreibens gewährt einen tiefen Einblick in die Struktur des zeilenförmig ausgerichteten Denkens (und Handelns). Nämlich in die Struktur eines Denkens (und Handelns), das sich entlang einer Zeit abrollt, welche aus der Vergangenheit kommend der Zukunft entgegenseilt, dabei die Gegenwart durchläuft, ohne sich dort aufzuhalten. Eine solche Zeit ist existentiell nicht durchzuhalten. Denn die durchheilte Gegenwart ist ja die Stelle, auf der wir ‚da‘ sind: Die Gegenwart ist, wo immer wir stehen. Sie ist zudem der Ort, an dem sich die Welt verwirklicht (vergegenwärtigt), und zwar sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft. Die Zukunft ist der Horizont der Gegenwart, von welchem aus die Möglichkeiten ankommen, und

Schreibens, darum, dass Worte nicht eindeutig klassifiziert werden können allein im Kontext syntaktischer, kaum lexikalischer Bedeutung, sondern allein in ihrer graphischen Stellung zum Ganzen des Blattes – als Gravur (oft einschließlich der Rückseite). Bergmann stellt eine solche Philologie als geradezu wundersame Zeichenlehre vor, die die Hölderlin'sche Handschrift mittels Computer als sich vollziehend regelrecht ins Bild zaubert.⁴⁵ Widersprochen wird einem medial-historiographischen Wandel, der von Flusser betont worden ist: „Für das Zusehen, für die Beschaulichkeit sind Schriften nicht die geeigneten Codes. Bilder sind dafür besser geeignet. Wir sind eben daran, das Aufschreiben (das Schreiben überhaupt) den Apparaten zu überlassen und uns auf Bildermachen und Bilderbetrachten zu konzentrieren.“⁴⁶

Bei Bergmann werden Schrift- und Bilddiskurse durchkreuzt und in einen ‚zauberhaften‘, ‚romantischen‘, mithin Hölderlin'schen Zusammenhang gestellt. Die ‚Bedeutung‘ der Schrift ist nun nicht mehr die eines Zeugnisses, etwa für Authentizität des Gesagten, sondern umgekehrt beglaubigen die Rezipienten, die im Film zu hören sind, diese Schrift. Deren ‚Bedeutung‘ liegt jedoch nicht allein in der Ikonographie, die von Hölderlin nicht beglaubigt ist, sondern – ‚textkritisch‘ erschlossen und selbst Vollzug des Schreibens – im Vollzug des Textes, in seiner Rezitation. Die Reihenfolge der Niederschrift, wie sie im Film erscheint, ist meist nicht gesichert, worauf es bei dieser Schriftanimation aber auch nicht ankommt. Der Film rettet geradezu das Bild vor der Schrift, indem es sich dieser bemächtigt, was nur in ihrem Vollzug, im (animationshaften) Schreiben geschehen kann: „Ein Schreiben, das am Computer wie überhaupt in der Animation – im Film – kein Schreiben mehr, sondern Zeichnen ist, Bilder-Zeichnen.“⁴⁷ Mit Hilfe der filmischen Animation wird Hölderlins Niederschrift sinnlich erlebbar, eine Niederschrift, „die nicht Zeile für Zeile eine Gedankenkette festhält, sondern, wild die Fläche und Dimension des Papiers nutzend,

zu welchem hin wir von der Gegenwart ausgehen, um diese Möglichkeiten wirklich, gegenwärtig zu machen. Die Vergangenheit ist nichts (sie ist eben vergangen), außer sie wäre in der Gegenwart aufgehoben. Ein Denken (und Handeln), das die Gegenwart durchheilt, ohne sich dort aufzuhalten, ist ein existentiell falsches Denken (und Handeln).“

⁴⁵ Vgl. Krebs [Anm. 24], o.S.

⁴⁶ Flusser [Anm. 17], 24.

⁴⁷ Krebs [Anm. 24], o.S.

da und dort, zum Teil übereinanderliegend und ineinander sich keilend Worte und Wortzellen platziert.“⁴⁸ Deutlich wird, dass und wie, so gesehen, der Hölderlin'sche Schreibprozess die Montagemöglichkeiten des Mediums Film vorweggenommen hat. Die Rettung des Bildes, um vor ihm sprechen zu können, ist aber keine Negation der Schrift. Als Bild, das gelesen wird, wird es im sprachlichen Sinn beglaubigt; es wird per Schrift zum Bild, eine Schrift, „die jedoch niemand zu lesen versteht als der, den wir hörten und die niemals wieder gleich zu lesen sein wird, als in dem Moment, den wir lasen.“⁴⁹ In den Brüchen, Wiederholungen, den Stockungen und Unsicherheiten bezeugen die Rezitationen diesen Charakter der mutmaßlichen *Schreibweise* Hölderlins.⁵⁰

Die Drehorte von ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘ sind Italien und Frankreich, gewählt nach den Referenzen der Hölderlin'schen Texte, gesucht nach den Blicken, die hier das Kamera-Auge „auf Paradiese und Sehnsüchte“⁵¹ wirft: Es ist der Blick des Films, der sich als suchendes Kinoauge entpuppt. Zum ‚Schreiben‘ im Film bindet sich das Sehen, das Gehörte erscheint im Bild und man liest, wenn man hört; Bergmann zeigt auf die Worte bei Hölderlin auch die Dinge: Topografie (z.B. Vatikan, Gotthard, Frankfurt) und Motive (schwankender Kahn, Feuer, Frauen in zerstörten Städten, Kirchturm etc.) des Films sind

⁴⁸ Robert M. Richter: ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘ von Harald Bergmann. In: L'Hebdo 1993, o.S.

⁴⁹ Krebs [Anm. 24], o.S.

⁵⁰ S. dazu exemplarisch Cori Mackrodt: Wüste – Kleeblatt – Abgrund. Schriftorte und Schreiborte in Hölderlins ‚Der Einzige‘. In: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“ [Anm. 14], 191–203, insbes. 191 f.: „Nun klaffen bei ‚Der Einzige.‘ aber, wie kaum bei einem anderen Entwurf Hölderlins, Schreiben und Geschriebenes – ‚écriture‘ und ‚écrit‘ – und, daraus folgend, die Konstitutionen als ‚Schrift‘ oder als ‚Werk‘ auseinander. Liest man nämlich den Entwurf nicht als Fassung eines *Gedichtes*, eines *Gedicht-Werkes*, sondern macht man, mit allen Aporien, die ein solches Unterfangen mit sich bringt, den Fortgang des *Schreibens* zum *Gegenstand* der Lektüre – konstituiert also den Entwurf als Fortgang –, so sieht man erstens, daß sich keine kohärenten, im selben Zeitraum entstandenen Schichten herauslesen lassen, was die notwendige und definitorische Bedingung des Begriffs ‚Fassung‘ ist, und zweitens, daß das Schreiben die topologischen Markierungen wie ‚Beginn‘, ‚Mitte‘ und ‚Ende‘ überschreitet und gegeneinander wendet [...].“ Gleiches ließe sich von Bergmanns Hölderlinkino sagen.

⁵¹ Richter [Anm. 48], o.S.

durch die Hölderlin-Texte, oft in direkter zeitlicher Ordnung, determiniert.⁵² Hölderlins eigener Verfahrensweise folgend kommt Bergmann bei der Lektüre an solche Verbindungspunkte des Poetischen und Realen, Hölderlin 1804 und Europa 1992 – nicht die Dinge sollen die Worte beglaubigen, auch nicht umgekehrt; das Gezeigte wird nicht durch die Worte herbeizitiert, sondern selbst Zitation, Dokument vom ‚untergehenden Vaterland‘ des Titels an seinen Plätzen und ‚Palästen‘.⁵³ Als solches gehört es zwangsläufig zu den Texten. Sprache wird weder allein formalistisch als artistische Lautübung noch mimetisch eindeutig gezeigt. Es ist Hölderlins ‚lebendige‘ poetische Rede, die Bergmann ins Kino bringt.

III

Im Anschluss an ‚Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland‘ hat Bergmann zwei weitere Teile der Hölderlin-Tetralogie geschaffen: den Filmessay ‚Hölderlin-Comics‘⁵⁴ und den Spielfilm ‚Scardanelli‘⁵⁵. Ersterer konfrontiert die Texte Hölderlins mit Reaktionen seiner Zeitgenossen und inszeniert die Geschichte bis zum Abtransport des Dichters ins Tübinger Klinikum. Unterlegt sind die Szenen wiederum mit Musik, hier mit Musik von John Zorn & Naked City. Bergmann selbst erklärt zu diesem Film, die zitierten Dialoge, z.B. die Gespräche zwischen Goethe und Schiller über Hölderlin, seien wortwörtlich aus Briefen zitiert; kein Wort in diesem Film sei frei erfunden, gleichwohl es sich nicht um einen Dokumentarfilm handele; Ziel sei es gewesen, „auch innerhalb einer experimentellen Form eine Geschichte zu erzählen.“⁵⁶ Den verwendeten ‚Comic‘-Begriff sieht er dabei als „Gegengift“ für die Vereinnahmung

⁵² Vgl. Krebs [Anm. 24], o.S.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ ‚Hölderlin-Comics‘, D 1994, 90 Min., Farbe und s/w, Regie und Produktion: Harald Bergmann, Buch: Harald Bergmann nach Texten von Hölderlin, Goethe, Schiller, Bettina von Arnim, Schelling u.a. Darsteller: Udo Samel (jüngerer Hölderlin), Walter Schmidinger (älterer Hölderlin), Otto Sander, Rainer Sellien und Tina Engel sowie die Stimmen von D. E. Sattler und Martin Heidegger. Musik: John Zorn & Naked City.

⁵⁵ ‚Scardanelli‘, Regie und Idee: Harald Bergmann, D 2000, 35 mm, Dolby-Stereo, Farbe und s/w, 112 Min.

⁵⁶ <http://www.scardanelli-derfilm.de/pages/comics.html>, gelesen am 09.09.2010.

Hölderlins, wie sie im Faschismus stattfand und wie sie sein erster Hölderlin-Film ausstellt; er sei weniger inhaltlich im Sinne von *Comedy* oder *Cartoons* zu verstehen, sondern beziehe sich auch formal auf den Umstand, dass hier poetische Sprache in Film, in Bilder und filmische Kompositionen umgesetzt werde.⁵⁷

Erneut ist es die Differenz von Schrift und Sprechen, von ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Unsichtbarkeit‘, die von den Sprechenden und Gezeigten stark gemacht wird, zum Beispiel, wenn Otto Sander sagt: „Es ist doch ein Unterschied, ob Du es liest oder schreibst“; oder: „Schrift ist da und dann muss man es lesen.“⁵⁸ Wiederum ist es zugleich Hölderlins ‚bewegliche‘ (Hand-)Schrift, die im Film zur Schau gestellt wird: „In fetter, schwarzer Tinte erscheinen die Wörter so auf dem Papier, wie sie geschrieben worden sein mögen: ruhelos und vital, ein Protokoll zunehmend unkontrollierbarer Kreativität.“⁵⁹ Hölderlins spätere Unterschrift zitierend widmet sich ‚Scardanelli‘ der zweiten Lebenshälfte im Turm. André Wilms spielt Hölderlin, während hineingeschnittene, fingierte Interviews u.a. mit Christoph Theodor Schwab, Wilhelm Waiblinger und Lotte Zimmer in bürgerlichen Wohnzimmern verfügbare Perspektiven von Zeitzeugen wiedergeben:

Schwarzweiss I. Da steht eine grob gemalte Landschaftskulisse, und zwei Männer gehen vor ihr auf und ab. Jung ist der eine von ihnen, der andere im Alter nicht zu schätzen, weil er eine Maske trägt, tendenziell kopfförmig, doch verlieren sich die Konturen von Augen und Mund, Nase und Ohren unter ihrer grob genarbten Oberfläche. Die Männer weisen sich wechselseitig auf Einzelheiten des vermeintlichen Ausblicks

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ ‚Hölderlin-Comics‘ [Anm. 54], 20:40 Min. Vgl. dazu auch Jan Schulz-Jala: Hirnstromkurve, ausgeflippt. ‚Hölderlin Comics‘ – Film von Harald Bergmann in der Volksbühne. In: Der Tagesspiegel, 08.12.2004: „Die Gedichte werden von Schauspielern gesprochen, die alle auf ihre Weise ihr Befremden und Abprallen an Hölderlin zeigen dürfen. Otto Sander will, schön knapp achselzuckend, manche Wortverbindung einfach nicht verstehen. Udo Samel bietet Stimme und Augen ratlos dem Dämon, der in den vergehenden Versen funkelt. Und Walter Schmidinger, der Milde unter den Wilden, horcht immer wieder nachsprechend dem Anschein von Sinn nach – so lange, bis er ein Stück Edelstein freigelegt hat, krank und schön.“

⁵⁹ Ebd.

hin, sprechen wohl auch, aber das ist nicht zu hören. Die Szene ist stumm.

Farbe. Da sitzt eine alte Dame, um die siebzig augenscheinlich, mit keralogiegestärktem weissem Haar und einer Schmuckkette über ihrem rosa Pullover. Sie spricht: spricht über einen Toten wie ein anderer Zeuge auch, der am Verandatisch in dessen nachgelassenen Papieren blättert und erklärt: „Meist unlesbares, äusserst mattes Zeug.“

Schwarzweiss II. Eine Bleistiftskizze entsteht ruckweise unter den Worten: „Ein heiteres Leben seh' ich in den Gestalten mich umblühen der Schöpfung, weil ich es nicht unbillig vergleiche den einsamen Tauben auf dem Kirchhof. Das Lachen aber scheint mich zu grämen der Menschen, nemlich ich hab' ein Herz. Möcht' ich ein Komet sein? Ich glaube. Denn sie haben die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer [...].“⁶⁰

„Der Bezug des Zeichens“ – hier des Filmbildes – „zu seinem Gegenstand als dynamischem Objekt kennt nach Peirce drei Stufen oder Varianten: die iconische, die indexikalische und die symbolische Realisationsform“.⁶¹ ‘Scardanelli’ thematisiert, wie dies in jedem Film möglich und meist auch anzutreffen ist, alle drei Qualitäten, allerdings in einer Weise, dass Iconizität (etwa durch Plansequenzen), Indexikalität (etwa durch die elliptischen Montagen und die Bildmotive der Schrift) und Symbolizität (etwa durch Einzelmotive wie ein gequältes Gesicht oder der Verneigung vor einem Pudel⁶²) in Absetzung voneinander und in verschiedenen, ›verschnittenen‹ Ebenen des Films thematisch werden.⁶³

‘Scardanelli’ tut dies unter einem Zugriff, der von der von ihm repräsentierten ‚Wirklichkeit‘ (Hölderlins) als Suche nach dieser Wirklichkeit erzählt: „Ob gewünscht oder nicht, die Bilder setzen sich als Repräsentanten einer Wirklichkeit, von der im Falle Hölderlins nur eines mit

⁶⁰ Gregor Wittkop: Verschlussene Welt. Endlich ein guter Hölderlin-Film. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.10.2000.

⁶¹ Charles Sanders Peirce: Neue Elemente. In: Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida, hrsg. von Dieter Mersch, München 1998, 37–56, zit. nach Engell [Anm. 30], 295. Vgl. dazu auch Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt a.M. 1977, 138–147; Walther [Anm. 32], 62–70; Nagl [Anm. 32], 42–52.

⁶² Vgl. Abb. 2.

⁶³ Zu diesem Verfahren näher Engell [Anm. 30], 295.



Abb. 2: Scardanelli mit Pudel aus dem Film 'Scardanelli' (HBF)

Eindeutigkeit zu behaupten ist: Sie ist nicht eindeutig.“⁶⁴ Bergmann begegnet diesem Problem durch eine versetzte filmische Erzählweise:

Schwarzweiss sind jene Szenen gedreht, in denen Hölderlin-Scardanelli auftritt; aber es handelt sich um ein Schwarzweiss, dessen extreme Lichtkontraste die Figuren beinahe ins Schemenhaftes entrücken.^[65] Nur in der Nahaufnahme werden Details kenntlich, so dass ein Grossteil der schauspielerischen Arbeit auf die Mimik entfällt. [...] Wer den [Hölderlin-Darsteller] Wilms auf einer Wiese Pusteb Blumen einsammeln sieht,^[66] [...] ist schon der Illusion erlegen, einen authentischen Scardanelli vor sich zu haben. Und diese Illusion ist zu stören. Zunehmend tritt Hölderlin nun in der Maske auf,^[67] rezitiert aus dem 'Hyperion' und zeigt dann, zu sehen sind die Hände unter einem narbigen Überzeug und das Buch, auf die Stelle: „Sehen Sie, gnädiger Herr, ein Komma!“⁶⁸

⁶⁴ Wittkop [Anm. 60].

⁶⁵ Vgl. Abb. 3.

⁶⁶ Vgl. Abb. 4.

⁶⁷ Vgl. Abb. 5.

⁶⁸ Wittkop [Anm. 60].

Die Seite des Manuskripts stimmt Hölderlin/Scardanelli nachdenklich, verunsichert ihn. Die Störung der ‚Wirklichkeit‘ wird mit derjenigen der Schrift im Bild des Films vor Augen geführt. Auch die fingierten Zeitzeugeninterviews unterlegen diese Störung. Die Befragten sprechen von Hölderlins Gewohnheiten im Umgang mit Besuchern, beim Klavierspiel – doch „ein fatales Vertrautsein zerstört jede historistische Illusion“: „Die sprechenden Personen sind Schauspieler aus dem Württembergischen, und sie sitzen uncostümiert in ihren privaten Wohnzimmern, an Tischen, in Sesseln, unter Stehlampen des 20. Jahrhunderts“; die „filmische Phantasie simuliert keinen Erkenntnisvorsprung vor der Überlieferung; sie hält sich, mit den Mitteln der Verfremdung, an die Zeugnisse.“⁶⁹

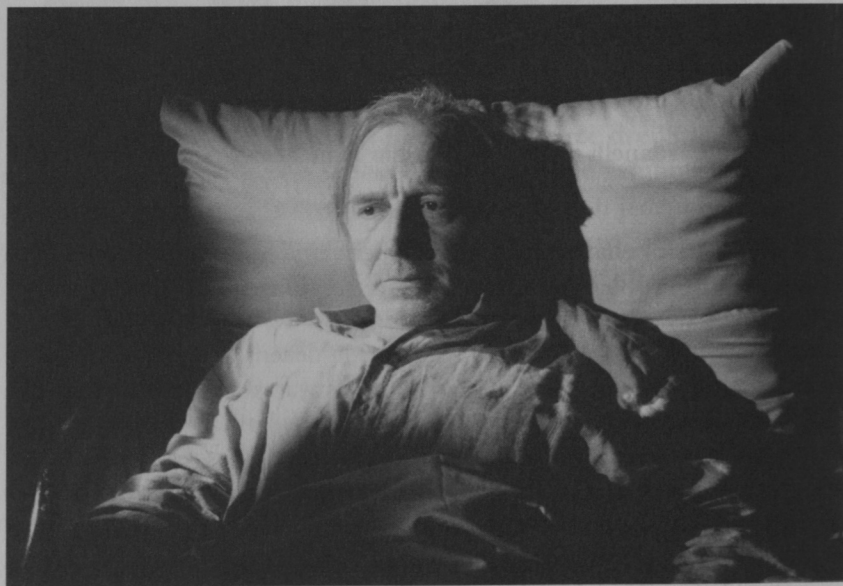


Abb. 3: André Wilms als schemenhafter Scardanelli im Film 'Scardanelli' ▲

Abb. 4: Scardanelli sammelt Pustebblumen im Film 'Scardanelli' ►

Abb. 5: Hölderlins Maske im Film 'Scardanelli' ►

Die drei Abbildungen: HBF

⁶⁹ Ebd.



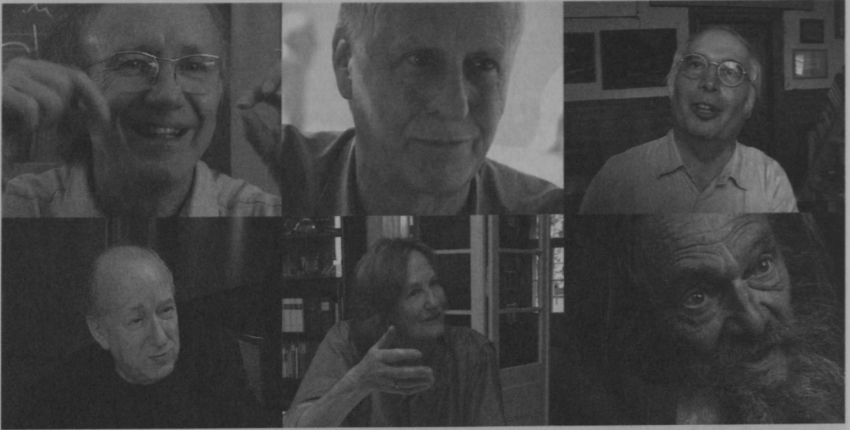


Abb. 6: Hölderlin-„Zeugen“ aus dem Film ‘Passion Hölderlin’ (HBF)

‘Passion Hölderlin’⁷⁰, Bergmanns vierten und letzten Hölderlin-Film, kann ich an dieser Stelle nur noch kurz erwähnen. „Sechs Hölderlin-Addicts unterschiedlicher Disziplinen [...], der siebte ist der Regisseur selbst“⁷¹, geben Auskunft über ihre Leidenschaft ‚Hölderlin‘ (es sind der

⁷⁰ ‘Passion Hölderlin’, D 2003, Digibetacam, 66 Min., Regie, Schnitt und Buch: Harald Bergmann. Mit Heinz Wismann, Detlef B. Linke, D. E. Sattler, Heinz Holliger, Anke Bennholdt-Thomsen und Walter Schmidinger. Kamera: Elfi Mikesch, Thomas Ladenburger, Harald Bergmann, Montage: Harald Bergmann, Tanja Schmidbauer, Daniel Kunle, Redaktion: Sabine Bubeck-Paaz. Coproduktion von ZDF und Harald Bergmann Filmproduktion in Zusammenarbeit mit ARTE. Vgl. dazu auch Andreas Rosenfelder: Hirnhälfte des Lebens: Ein Film über Hölderlin als Leidenschaft. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.12.2003; Thomas Steinfeld: Hälfte des Abends. Ein Film fehlt beim heutigen Themenschwerpunkt »Hölderlin« auf Arte: ›Passion Hölderlin‹ von Harald Bergmann. In: Süddeutsche Zeitung, 30.01.2004.

⁷¹ Weidemüller [Anm. 16], 85: „Die Literaturwissenschaftlerin gesteht, dass es der Philologie bislang nicht gelungen ist, die Komplexität der Dichtung Hölderlins zu fassen. Der Hirnforscher Linke sortiert die Plastikeile eines Gehirnmodells. Die enthemmten Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen im Mes-calinausbruch entsprechen am ehesten den Hölderlinschen Gedichtbewegungen, beschreibt der Philosoph Heinz Wismann durchaus nüchtern die Verführung dieser Poesie und die Kamera steigt in ein Segelflugzeug. Kein Standpunkt mehr dort oben, dafür ständige Landschafts- und Perspektivwechsel. Wohin? Das

Herausgeber D. E. Sattler, der Philosoph Heinz Wismann, der Hirnforscher Detlef B. Linke, die Germanistin Anke Bennholdt-Thomsen, der Schauspieler Walter Schmidinger und der Komponist Heinz Holliger). Der Film zeigt noch einmal, als Wiederholung, ein materialorientiertes und materialbewusstes Umgehen mit den Medien Schrift, Bild, Ton und Film in der Inszenierung von Befragung, Rezitation und Sprechen. Alle genannten Medien arbeiten bei Bergmann nicht allein stellvertretend oder repräsentativ, sondern aktualisierend, realisierend, notierend, performativ. Das hat Folgen für die Erzeugung von Sinn: Erst die Materialität des Mediums selbst eröffnet und begrenzt den Gebrauch eines Zeichens und definiert so seinen eigentlichen Darstellungsraum.⁷² Die Schriftkultur hat in dieser Darstellung weder die Sprech- noch die Bildkultur abgelöst und auch die Filmkultur hat nicht diese kompensiert: Im *Hölderlin-Kino* ‚existieren‘ sie in Parallelität.

Dieses problematisiert, so mein Fazit, die In-Szene-Setzung von Schrift als Bild im Medium des Films. Die Phänomene ‚Schrift‘ und ‚Schreiben‘ werden tatsächlich rückgebunden an die ‚Macht‘ eines ‚Kamera-Auges‘; ‚Schrift‘ und ‚Schreiben‘ werden an die Geschwindigkeit bzw. die Beschleunigung eines medialen Blicks koppelt. In der Nachfolge einer Bewegungsbeschreibung verschiebt sich dabei das Augenmerk auf die Bewegungen der ‚Schrift‘ und des ‚Schreibens‘, die dadurch visuell erlebbar werden. Welche ‚Natur‘ hat hier das ‚Schreiben‘ bzw. die ‚Schrift‘? Sind ‚Schreiben‘ und ‚Schrift‘ hier gleichbedeutend mit dem, was sich filmisch ‚zeigt‘? Warum und wie sind ‚Schreiben‘ und ‚Schrift‘ hier sowohl ‚sichtbar‘ wie ‚unsichtbar‘? Ich habe versucht, Antworten und Anhaltspunkte zu geben, wie hier (ausgerechnet) dem Medium des Films, d.h. demjenigen der (scheinbar) ‚bewegten‘ Bilder, gelingt, auf die ureigenste Verfassung von ‚Schrift‘ und ‚Schreiben‘ aufmerksam zu machen, indem die Filme die Bedingungen des Schriftlichen und des Schreibens geradezu erforschen, also das, wie sich ‚Schrift‘ und ‚Schreiben‘ ‚sichtbar‘ machen lassen (auch in ihrer ‚Unsichtbarkeit‘, im gesprochenen Wort). Ein solches *Hölderlin-Kino* versucht, auf die gestellten Fragen zu antworten, indem es sich (a) auf dasjenige Moment

wisse der Teufel, es käme schon auf das Verschlepptwerden an. Die Leine wird gelöst, das Segelflugzeug schwebt davon und das Motorflugzeug kehrt zur Erde zurück, Wismann spricht zwischen den Wolken weiter.“ Vgl. auch Abb. 6.

⁷² Zu dieser Überlegung vgl. näher Schaub [Anm. 4], 79.

der ‚Schrift‘ und des ‚Schreibens‘ konzentriert, was sich ‚sichtbar‘ machen lässt (die Handschrift); (b) für das interessiert, was sich – eigentlich – nicht ‚sichtbar‘ machen lässt (die Bewegungs-Abläufe der Handschrift); und (c) auf das gestoßen wird, was sieht, aber für sich selbst nicht sehbar ist, nämlich den Kino-Blick des filmischen, abfilmenden, beweglichen Sehens und Hörens (versinnbildlicht in der Trick-Technik wie auch in der Befragung bzw. dem Sprechen-Lassen der auftretenden Figuren). Diese ‚Bewegung‘ ist, zum Abschluss erneut mit Deleuze gesprochen, immer ein Bewegungsschnitt: „Die Ebene der Bewegungs-Bilder ist ein beweglicher Schnitt durch das eine veränderliche Ganze, das heißt die eine Dauer oder das eine ‚universelle Werden‘.“⁷³ Der Filmschnitt zeigt einen Querschnitt des Gegenstandes, einen Schnitt durch Hölderlin, im Besonderen durch sein ‚Schreiben‘ und seine ‚Schrift‘.⁷⁴ Damit handelt es sich im Übrigen auch um eine (zu) schreibende Vermittlung Hölderlins, die in einem derartigen ‚Kino‘, um eine Wendung von Hans-Jost Frey zu verwenden, als „zwischen sich“ und als „Spur seiner selbst“⁷⁵ erscheint: als *Nebeneinander*.⁷⁶

⁷³ Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a.M. 1989, 100. Vgl. dazu auch Schaub: Deleuze im Kino [Anm. 3], 91.

⁷⁴ Siehe zum Gesamtthema auch ‚Schrift und Bild im Film‘, hrsg. von Bernd Scheffer und Oliver Jahraus, Bielefeld 2002.

⁷⁵ Hans-Jost Frey: Der unendliche Text, Frankfurt a.M. 1990, 106.

⁷⁶ Die vier Hölderlin-Filme erscheinen im Herbst 2012 in einer dreisprachigen (D, E, F) DVD-Edition mit Förderung der Kulturstiftung des Bundes. Informationen unter <http://www.scardanelli-derfilm.de>

Bericht zum Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher

Von

Martin Vöhler

Auf der Berliner Tagung (2010) fand wie bereits in Bamberg (2008) ein Arbeitsgespräch junger Hölderlinforscher mit dem Ziel statt, jüngeren Hölderlinforschern (Doktoranden, Habilitanden) die Gelegenheit zu geben, miteinander ins Gespräch zu kommen, um ‚schwierige Stellen‘ aus Hölderlins Werk und methodische Probleme, die in ihren Arbeitszusammenhängen von besonderer Bedeutung sind, zu diskutieren. In Absprache mit Georg Braungart (Tübingen) und Martin Vöhler (Nicosia/Berlin) wurden vier Arbeitsschwerpunkte gebildet. Die Teilnehmer einigten sich darauf, diese Schwerpunkte in knapper Form gemeinsam oder einzeln vorzustellen.

1. Hölderlins Elegie und deren Raum-Zeit-Struktur

Vor dem Hintergrund ihrer Forschungsarbeiten zur Elegie bei Schiller und Hölderlin stellten Kalliopi Koukou (Würzburg, Promotionsprojekt zu ‚Schiller und Hölderlin. Ein Vergleich der philosophischen Lyrik‘) und Sebastian Wilde (Leipzig, Magisterarbeit zum ‚Vergleich des Elegieverständnisses bei Schiller und Hölderlin‘) die Differenz der elegischen Konzeptionen beider Dichter heraus, während Armen Avanesian (aus dem Zusammenhang seiner erzähltheoretisch ausgerichteten Habilitation, Berlin) sich dem Raumaufbau in ‚Brod und Wein‘ bzw. ‚Mnemosyne‘ zuwandte.

2. Metrik und Affektdynamik in Hölderlins Lyrik

Die Arbeitsvorhaben zu Metrik und Affektdynamik in Hölderlins Lyrik entstammten beide dem Forschungszusammenhang des Clusters „Languages of Emotion“ der Freien Universität Berlin. Johannes Windrich stellte mit „Verehrung“ und „Bewunderung“ zwei Grundbegriffe seiner

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 233–234.

Habilitationsschrift zu Hölderlins Hymnen am Beispiel der 'Friedensfeier' vor, während Lars Kortens anhand desselben Texts Möglichkeiten der Affekterregung durch Prosodie erörterte, seine Habilitationsschrift behandelt 'Prosodie und Affekttheorie im Zeitraum zwischen 1730 und 1820'.

3. Das „Vaterländische“; „lebendiges Verhältniß und Geschick“
Mariagrazia Portera (Modena, Forschungsprojekt über 'Hölderlin und das Problem des Lebendigen') und Joshua Billings (Oxford, PhD unter dem Arbeitstitel 'A Genealogy of the Tragic') konzentrierten sich in ihren Beiträgen auf die geschichtsphilosophische und poetologische Begrifflichkeit, die Hölderlin im ersten Böhlendorff-Brief einsetzt.

4. Hölderlins Poetik im Vergleich
Die Aphorismenreihe 'Reflexion' bildete den Ausgangspunkt für die komparatistisch angelegten Beiträge von Gabriela Wacker (Tübingen, mit einer Dissertation zur 'Renaissance des *poeta vates* in der Moderne') und Christian A. Wollin (Berlin, Promotionsvorhaben über 'Das Paradoxon in der deutschen und englischen Romantik um 1800').

Als Gäste und Gesprächsteilnehmer waren zahlreiche Mitglieder der Hölderlin-Gesellschaft zugegen.

Bericht über das Forum der Jahrestagung 2010

Von

Johann Kreuzer

Bei der 32. Jahrestagung diente das Forschungsforum am 28. Mai 2010 der Vorstellung neuer Dissertationen. Es waren dies die Arbeiten von Barbara Santini (Padua), Giovanna Cordibella (Bologna, jetzt Bern) und Felix Christen (Zürich).

Barbara Santini begann das Forum mit der Erläuterung ihrer Arbeit: 'Subjekt und Grund bei Hölderlin. Zwischen Transzendentalphilosophie und spekulativem Denken', mit der sie im Frühjahr 2010 in Padua promoviert wurde. Darauf folgte Giovanna Cordibella, die wesentliche Thesen ihrer seit 2009 vorliegenden Arbeit 'Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria' präsentierte. Promoviert in Bologna, hat sie kurz vor der 32. Jahresversammlung eine Assistentenstelle in Bern übernehmen können. Im dritten und letzten Teil des Forums stellte Felix Christen seine Arbeit zum 'Jetzt der Lektüre' vor: eine Studie, mit der er im Frühjahr 2010 in Zürich promoviert und die der 'Edition und Deutung von Hölderlins ›Ister-Entwürfen' gewidmet ist.

Barbara Santini erläuterte zunächst die Position, die das Fragment 'Urteil und Sein' ('Seyn, Urtheil, Modalität') „zwischen Transzendentalphilosophie und spekulativem Denken“ einnimmt. – Die Grundlehre des Fragments bildet den originellen theoretischen Beitrag, mit dem Hölderlin sich in die Konstellation der post-kantianischen Philosophie eingliedert. Dieser These liegen zwei miteinander verbundene Erwägungen zugrunde: Erstens stimmt der Schwerpunkt von 'Urtheil und Seyn' mit der Hauptfrage überein, die sowohl die kantische Philosophie als auch ihr Erbe kennzeichnet? Sie entspringt dem Spannungsfeld zwischen Antinomien und Einheitsgrund und besteht in der Bestimmung

des Verhältnisses Subjekt – Grund. Die Auseinandersetzung mit dieser Frage bedeutet, zur transzendentalen Philosophie Stellung zu nehmen. Zweitens geht es darum, dass Hölderlin mit 'Urtheil und Seyn' eine Lösung zu der Frage der Überschreitung des Kritizismus vorlegt. Die Theorie der Beziehung zwischen Selbstbewusstsein und Sein erweist sich als eine Bestimmung des Verhältnisses Subjekt – Grund. Zugleich ist diese Theorie als Hölderlins Versuch, über Kant hinauszukommen, zu deuten. – Santinis Untersuchung handelt von dem Verhältnis Selbstbewusstsein und dessen Bedeutung im Vergleich zur post-kantianischen Konstellation. Das Verhältnis wird durch die Begriffsbestimmung des Wortes „Verletzung“ erklärt, unter dem man den Begriff kantischer Herkunft der negativen Darstellung versteht. Mit „Verletzung“ wird eine gegenseitige Implikation von Sein und Selbstbewusstsein bezeichnet, nach der man sie nicht als voneinander unabhängige Termini erfassen kann. Dem Verständnis der Verletzung als negative schematische Darstellung liegt das Erklärungsverfahren zugrunde, nach dem man einen Übergang von Hölderlins Theorie über das Schöne zu seiner Subjektivitätstheorie festlegen kann. Die sich daraus ergebende Grundlehre formuliert eine Art Mitte zwischen Transzendentalphilosophie und spekulativem Denken. Ihr liegt das Bedürfnis zugrunde, über die bestimmte kantische Grenzlinie hinauszugehen, und sie bildet dessen Erfüllung. Die zu überwindende Grenzlinie ist die Unterscheidung zwischen Rezeptivität und Spontaneität, auf die sich die Urteilsstruktur und die regulative Ausgabe der Vernunftideen gründen. Hölderlin gelingt es, eine Subjektivitätstheorie zu erarbeiten, die sich als Schlüssel zur Aufspaltung des transzendentalen Systems eignet. Das bedeutet nicht, das transzendente System fallen zu lassen und durch eine Metaphysik zu ersetzen. Es geht vielmehr um eine Zusammenfügung beider, deren Kern darin besteht, dass Hölderlin mit der Frage nach dem Grund der Urteilskraft des Subjekts die Grenzen des transzendentalen Systems da herausfindet, wo es etwas gibt, das dasselbe System in eine Krise stürzt und auf etwas Anderes bezieht. Was heißt es, und was ist dazu erforderlich, dass etwas nicht allein durch Urteile mitgeteilt wird, sondern sich die Vermögen, die die subjektiven Bedingungen der Urteilskraft sind, selbst mitteilen? Hier setzt die Denkfigur der negativen Darstellung dessen an, was sich der Erkenntnis durch Urteile entzieht und was Hölderlin Sein nennt. Genau daran bildet sich Selbstbewusstsein. Dies ist für das Denken

etwas, zu dem die transzendente Urteilsstruktur nicht nur nicht taugt, sondern in dem Sinn in eine Krise gerät, dass es die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit erfährt. Indem der Selbstbewusstseinsgedanke beim transzendentalen Aufbau eine Bruchstelle bezeichnet, ermöglicht er den Übergang zu einer spekulativen Perspektive, deren theoretischer Wert zunächst in der Notwendigkeit liegt, eben auf jene Krise zurückzugreifen.

Danach fasste *Giovanna Cordibella* wesentliche Thesen ihrer Untersuchung 'Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria' (Bologna: Il Mulino 2009; Collana del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna; 22) zusammen, um dann einige exemplarische Fälle der Rezeption Hölderlins in Italien zu skizzieren. Ihrer Untersuchung geht es nicht nur um die Rezeption Hölderlins von Seiten italienischer Autoren, sondern auch um die Funktion dieser Vermittler, die im Prozess der Aneignung von Hölderlins Werk in der italienischen Kultur eine entscheidende und bislang nur ansatzweise erforschte Rolle spielten. Rekonstruiert werden dabei Transferprozesse, die zentrale europäische Literaturtraditionen – vor allem die italienische und die deutsche, aber auch die französische – miteinander verbinden. Diese Anlage der Studie führt zu einer partiellen Revision des Rezeptionsprozesses Hölderlins in Italien, der zum Teil deutlich anders verläuft als bisher in der italienischen und internationalen Hölderlin-Forschung dargestellt. Neben den Übersetzungen Hölderlins, zu denen mehrere Literaten – von Giosue Carducci bis Giorgio Vigolo – signifikante Beiträge leisteten, kann ein Vermittlungsprozess verfolgt werden, an dem auch die literarischen Zeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts zentral beteiligt sind. – Ihrer Studie ist es gelungen, den Beginn der Hölderlin-Rezeption im 19. Jahrhundert umzudatieren. Das erste Zeugnis ist die italienische Übersetzung der Erzählung 'Holderlin' [sic] des französischen Schriftstellers Samuel-Henry Berthoud, die anonym schon im Jahr 1843 in der Mailänder Zeitschrift 'Corriere delle Dame' publiziert wurde. Die Erzählung sei – so Adolf Beck – unter den ersten „misratene[n] Mythenversuche[n]“ Hölderlins im 19. Jahrhundert anzuordnen und vor allem deshalb relevant, weil sie bereits für die Anfänge der Rezeption die wichtige Rolle französischer Vermittler demonstrierte und zugleich auf die herausragende Funktion der literarischen Zeitschriften in diesem Transferprozess verweise.

Aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Hölderlin erstmals in Italien übersetzt; zeitgleich sind erste Beispiele produktiver Rezeption nachweisbar. Dabei ging Frau Cordibella ausführlicher auf die Rolle Giosue Carduccis ein, der um 1870 die ersten italienischen Übertragungen verfasste und sich in seiner eigenen Lyrik, insbesondere in der Sammlung 'Odi barbare', mit Hölderlin produktiv auseinandersetzte. Das zeitlich parallele Projekt einer ästhetisch-ideologischen Neubegründung des Klassizismus wie die generelle Idealisierung der griechischen und lateinischen Antike stehe in Verbindung mit Carduccis Interesse für Hölderlin. – Es folgte die Skizze einiger Stationen der sich weiter ausdifferenzierenden Rezeption Hölderlins im Italien des 20. Jahrhunderts: Zunächst erwähnt wurde die Transferfunktion der italienischen Literaturzeitschriften bei der europäischen Wiederentdeckung Hölderlins, mit besonderer Berücksichtigung von 'La Ronda' und ihren Beziehungen zum Weimarer Nietzsche-Archiv in den 1920er Jahren. Erwähnt wurde dann die Rolle Ungarettis, der zeitgleich Hölderlin neben Leopardi, Blake, Baudelaire, Lautréamont und Mallarmé ausdrücklich als einen der Gründungsväter der modernen Lyrik bezeichnete. Diese neue Rezeptionsphase führt seit ca. 1930 zur Entstehung vielfach verbreiteter Übersetzungen Hölderlins. Diese bildeten – so resümierte Frau Cordibella – die Grundlage für den produktiven Dialog mit Hölderlins Werk, den italienische Lyriker (u.a. Montale, Vigolo, Zanzotto) bis ins neue Jahrtausend hinein führen.

Dem neuen Jahrtausend stellt sich unverändert die Frage, wie die Sprachwirklichkeit, die sich bei Hölderlin realisiert findet, zu edieren sei. *Felix Christen* legte mit seiner Arbeit: 'Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins ›Ister‹-Entwürfen' einen exemplarischen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage vor. Die Studie zu Hölderlins titellosem Entwurfskomplex, der durch Norbert von Hellgrath unter der Überschrift 'Der Ister' erstmals veröffentlicht wurde, verbindet in zwei Teilen eine editionsphilologische mit einer deutenden Annäherung an ein Gedicht, das aufgrund seiner komplexen handschriftlichen Verfasstheit nicht voraussetzungslos gegeben ist, sondern durch die jeweiligen Verfahren der Edition allererst zum Gegenstand der Betrachtung wird. Folgt deshalb die Deutung stets einer Edition, so setzt umgekehrt die Edition, will sie nicht blind sein für die semantischen Zu-

sammenhänge, die Schreibprozess und Schrift prägen, ein verstehendes Lesen voraus. – Im ersten Teil der Arbeit wird eine ausführliche Kritik der historisch-kritischen Editionen der 'Ister'-Entwürfe unternommen, die alle maßgeblichen Textkonstitutionen seit der ersten Erschließung in der Hellgrath'schen Ausgabe berücksichtigt. Auf Grundlage dieser Kritik wird ein eigener Editions-vorschlag vorgelegt. Diese Edition ist als kritische Revision der entsprechenden Teile der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe konzipiert und umfasst ein Farbfaksimile der Handschrift, eine diplomatische Umschrift ohne chronologische Differenzierung, eine textgenetisch differenzierte Umschrift und schließlich den emendierten Text der zwei reinschriftlichen Fragmente des Gedichts. Die Edition verzichtet mithin auf eine lineare Textdarstellung, in der jedes einzelne Element in eine chronologische Abfolge gebracht würde – diese Art der Differenzierung ist Aufgabe der Lektüre im zweiten Teil der Arbeit –, ebenso wie auf eine durchgehende Textkonstitution. Stattdessen soll durch die Transkriptionen und die emendierten Texte der reinschriftlichen Teilabschriften die besondere Dynamik des zwischen Entwurf und Reinschrift oszillierenden Manuskripts editorisch dargestellt werden. Dabei handelt es sich um ein Verfahren der Edition, das nicht axiomatischen Charakter hat, also nicht für alle späten Gedichte Hölderlins Gültigkeit beansprucht, sondern der Analyse des einzelnen Manuskripts entspringt. Der zweite Teil der Studie gewinnt in Auseinandersetzung mit Heideggers Vorlesung 'Hölderlins Hymne ›Der Ister‹' und mit Blick auf Hölderlins Verhältnis zur kantischen Philosophie, insbesondere zur „transscendentalen Aesthetik“, eine Fragestellung, nämlich die Frage nach der Zeit der Dichtung, von der ausgehend die Zeitlichkeit der Entwürfe und zugleich deren Sprachlichkeit untersucht werden. Ist die Sprachlichkeit der Entwürfe an deren spezifische handschriftliche Verfasstheit gebunden, so gilt nicht zuletzt dem Schreiben, wie es sich in der Schrift darstellt, die Aufmerksamkeit des die Arbeit beschließenden *close reading*, das die editionsphilologischen und philosophischen Argumente zusammenführt. Die Frage nach der Zeit verwandelt sich so unversehens in eine Frage nach der Schrift. Dabei wird die Zeitlichkeit des Schreibens von der zu lesenden Schrift und mithin der Zeitlichkeit des Lesens unterschieden und zugleich zu ihr ins Verhältnis gesetzt. Die Deutung ebenso wie die Edition vollzieht sich in diesem Hiatus – in der Zeitdifferenz – zwischen Schreiben und Lesen.

Hierzu sei zur Konkretion zitiert:

[Reinschriftfragment 1; emendierter Text]

Jezt komme, Feuer!
 Begierig sind wir
 Zu schauen den Tag,
 Und wenn die Prüfung
 Ist durch die Knie gegangen,
 Mag einer spüren das Waldgeschrei.
 Wir singen aber vom Indus her
 Fernangekommen und
 Vom Alpheus, lange haben
 Das Schikliche wir gesucht,
 Nicht ohne Schwingen mag
 Zum Nächsten einer greifen
 Geradezu
 Und kommen auf die andere Seite.
 Hier aber wollen wir bauen.
 Denn Ströme machen urbar
 Das Land. Wenn nemlich Kräuter wachsen
 Und an denselben gehn
 Im Sommer zu trinken die Thiere,
 So gehn auch Menschen daran.

Man nennet aber diesen den Ister.
 Schön wohnt er. Es brennet der Säulen Laub.
 Und reget sich. Wild stehn
 Sie aufgerichtet, untereinander; darob
 Ein zweites Maas, springt vor

Wie bei den vorangegangenen Foren 2006 und 2008 schlossen sich an die drei Präsentationen jeweils ergiebige – nicht zuletzt auch unter reger Beteiligung des Publikums geführte – Diskussionen an.

Länderkunde im Schnelldurchlauf

Aus Christian Friedrich Rößlers Geographie-Vorlesung
 ‘Über die allgemeine Statistik’ (Tübingen 1782)

Von

Gabriele von Bassermann-Jordan und Michael Franz

I Zur Geographie im 18. Jahrhundert

Die bedeutendsten Werke wissenschaftlicher Geographie der Antike, die seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. besonders von griechischen Gelehrten (herausragend: Eratosthenes’ ‘Geographika’) ausgearbeitet worden waren, gingen mit dem Ende des Zeitalters fast vollständig verloren. Die moderne Geographie hat ein entsprechendes auf Messungen beruhendes Niveau erst wieder im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts erreicht. Geographie in dem Sinne, wie sie sich heute als Disziplin versteht, entwickelt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts aus zunächst noch getrennt von einander bearbeiteten Wissensfeldern. In der Hauptsache sind dies die folgenden: Die *mathematische Geographie* und Kartographie, in der es um Ortsbestimmungen durch Breitenmessungen mittels trigonometrischer Berechnungen und Längenmessungen mittels astronomischer Beobachtungen geht. Die *physische Geographie*, die sich mit den Eigenschaften der Gewässer (Hydrographie), der Luft (Meteorologie) und der Landmassen (jetzt vor allem auch der Gebirge) beschäftigt, wozu dann im Ganzen die Klimatologie als in diesem Jahrhundert besonders ausgebauten Wissensgebiet gehört; zur physischen Geographie gerechnet werden auch noch, im Vorgriff auf die erst entstehende Systematik von Botanik und Zoologie, die Pflanzen- und Tiergeographie. Schließlich die *politische Geographie*, die sich mit den Organisations- und Rechtsformen der bekannten Länder befasst.

Die Auseinandersetzung mit der teleologischen Naturbetrachtung der „natürlichen Theologie“, von der freilich auch fördernde Impulse auf die geographische Forschung ausgehen, beherrscht noch die erste Hälfte des Jahrhunderts.¹ Sie ist in der geographischen Praxis schon abgeschlossen, wenn Kant durch seine prinzipielle Kritik der Physikotheologie deutlich macht, dass die Geographie (ebenso wie alle Naturwissenschaften) nicht für den Beweis der göttlichen Weltregierung in Anspruch genommen werden kann, sondern sich ihre Aufgaben selbst zu stellen hat.²

An den deutschen Universitäten wird die Geographie im allgemeinen als eine Hilfswissenschaft der Geschichte gelehrt, geographische Lehrstühle gibt es noch nicht (eine Ausnahme bildet Johann Michael Franz, auf den weiter unten zurückzukommen ist). Diese Umstände bestimmen die Methoden des Fachs ebenso wie die Bemühungen einzelner Wissenschaftler, die Geographie aus dieser untergeordneten Position herauszulösen. Eine besondere Rolle wird – wie in anderen disziplin-geschichtlichen Zusammenhängen – der Reformuniversität Göttingen zuteil, die auch hier von ihrem Anschluss an die britische Wissenschaft profitiert.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts weitet sich das Arbeitsfeld der Geographie deutlich aus. Das geographische Material vermehrt sich – zum einen durch die Berichte der Entdeckungsreisenden, zum zweiten durch zahlreiche astronomische Beobachtungen zur geographischen Lage einzelner Orte, zum dritten durch zunehmende naturwissenschaftliche und historische Forschungen. Hinzu kommen wirtschaftliche bzw. wirtschaftspolitische Interessen: Man erkennt, dass die Wirtschaftskraft des einzelnen Staats seine äußere Machtposition mitbedingt. Um diese zu

¹ Vgl. dazu Udo Krolzik: Der Einfluß der Theologie auf das geographische Denken zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In: Zur Entwicklung der Geographie vom Mittelalter bis zu Carl Ritter, hrsg. von Manfred Büttner, Paderborn u.a. 1982, 113–130.

² Vgl. z.B. Immanuel Kant: Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes (1763), Zweite Abteilung, 5. Betrachtung, Worin die Unzulänglichkeit der gewöhnlichen Methode der Physikotheologie gewiesen wird, A 116–123. Kant „bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt der modernen Geographieggeschichte“, so Hanno Beck: Geographie. Europäische Entwicklung in Texten und Erläuterungen, Freiburg/München 1973, 161.

befördern, beginnen die Landesfürsten, die eigenen Territorien zu analysieren – etwa mit dem Ziel, die im Land vorhandenen Bodenschätze zu nutzen oder den Handel durch Ausbau des Netzes der Straßen und Kanäle zu erleichtern. Zudem ist aufgrund des sich ausbreitenden Welt-handels geographische Arbeit gefordert.³

Zur Charakterisierung der Geographie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts soll Eberhard David Haubers 'Nützlicher Discours, von dem gegenwärtigen Zustand der Geographie, besonders in Teutschland' (1727) dienen,⁴ denn die nachfolgend edierte Vorlesung bezieht sich ausdrücklich auf den Tübinger Vorläufer. Die „Geographie“ ist für Hauber ein Teil der „Cosmographie, oder Welt-Beschreibung“.⁵ Die Geographie selbst unterteilt Hauber in eine „allgemeine Geographie, welche auch die Mathematische genennet wird“⁶ (diese befasst sich auf astronomischem Weg mit Fragen nach der Größe und der natürlichen Beschaffenheit der Erde) und in eine „Historische Universal-Geographie“,⁷ die gegenüber der „mathematischen“ ein deutliches Übergewicht hat. Die „Universal

³ Zur Geographie im 18. Jahrhundert vgl. Arthur Kühn: Die Neugestaltung der deutschen Geographie im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Geographie an der Georgia Augusta zu Göttingen, Leipzig 1939, 5–14; Manfred Büttner: Geographie und Theologie. Zur Geschichte einer engen Beziehung, Frankfurt a.M. u.a. 1998, 44–53.

⁴ Eberhard David Hauber: Nützlicher Discours, von dem gegenwärtigen Zustand der Geographie, besonders in Teutschland. Nebst einem Vorschlag zu noch fernerer Verbesserung derselben, ingleichem von der Wahl eines vollständigen und in rechter Ordnung verfaßten außerlesenen Atlantis, und einer Verzeichnüß derer besten so wohl alter als neuer Land-Charten, sonderlich von Teutschland. Deme angefügt Zusätze und Verbesserungen zu seinem Versuch einer umständlichen Historie der Land-Charten, Ulm 1727. Zur Biographie des Theologen Hauber vgl. ADB, Bd. 11 (1880/1969), 36f. und NDB, Bd. 8 (1969), 69f.; ausführlicher und mit neueren Informationen, darunter auch zu Haubers Superintendentenzeit im Schaumburg-Lippischen Stadthagen, seinem Unterricht an der dortigen Latein-Schule, den auch Büsching genoss, und zu seiner Bibliothek vgl. die Studien von Ruthardt Oehme: Eberhard David Hauber (1695–1765). Ein schwäbisches Gelehrtenleben, Stuttgart 1976, sowie von Luise Witte: Eberhard David Hauber (1695–1765). In: Wandlungen im geographischen Denken von Aristoteles bis Kant. Dargestellt an ausgewählten Beispielen, hrsg. von Manfred Büttner, Paderborn u.a. 1979, 231–250; 236–239.

⁵ Hauber [Anm. 4], 10.

⁶ Ebd. 9.

⁷ Ebd. 49.

Geographie oder Historische Erkenntnuß der gantzen Erde“⁸ umfaßt nach Hauber die Geographie der „Alten“, die „mittlere Geographie“, die „neuere Geographie“, zudem die „Geographia Sacra“, die „Geographia Ecclesiastica“ und die „Miscellan-Geographie“.⁹

Im dritten Kapitel seines ‘Nützlichen Discours’ kommt Hauber auf die Mängel der Geographie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zu sprechen.¹⁰ Hier seien nur die wichtigsten herausgegriffen. In der Kosmographie herrschen noch viele Unklarheiten hinsichtlich der kosmischen Körper, was wiederum an der mangelnden Genauigkeit der mit unzulänglichen Instrumenten vorgenommenen Observationen liegt. In der Kartographie wird zwar die Herstellungstechnik kontinuierlich verbessert, wobei die *Homännische Officin*, eine Landkartenwerkstätte in Nürnberg, renommiert und führend ist. Dennoch sind die vorhandenen Landkarten vielfach fehler- bzw. lückenhaft, was auf mangelhafte Ortsbestimmungen hinsichtlich der geographischen Länge und Breite sowie der Meereshöhe zurückzuführen ist. Weder gebe es eine gute Gesamtkarte des deutschen Territoriums¹¹ noch einen „Atlantem Historicum“, der „alle Theile der Geographie zusammen genommen“¹² verzeichne, schreibt Hauber.

Vor diesem Hintergrund ist es zu erklären, dass in der geographischen Literatur des 18. Jahrhunderts politische Gesichtspunkte überwiegen – physio-geographisches Material ist noch nicht in ausreichender Menge erarbeitet.

An der Göttinger *Georgia Augusta*, 1737 vom britischen König und Kurfürsten von Braunschweig-Lüneburg gegründet, bildet sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Konstellation heraus, die für die Geo-

⁸ Ebd. 27.

⁹ Zum System der Geographie vgl. ebd., Kapitel I: „Discours von dem gegenwärtigen Zustand der Geographie besonders in Teutschland“, §§ 1–12, 3–63; Kapitel II: „Von dem Zustand und denen Vorzügen der Geographie in welchen sie sich dermalen befindet, nach denen unterschiedenen Theilen derselben und Ländern insonderheit“, §§ 13–25, 64–114; vgl. auch Witte [Anm. 4], 239–245.

¹⁰ Hauber [Anm. 4], Kapitel III: „Von der noch gegenwärtigen Unvollkommenheit der Geographie, ihren noch habenden Fehlern und Mängeln“, §§ 26–36, 115–167.

¹¹ Ebd. § 25, 151–161.

¹² Ebd. 161.

graphie besonders günstig wird: Hier forschen und lehren der in der Medizin promovierte Johann Michael Franz (1700–1761), der Mathematiker und Astronom Tobias Mayer (1723–1762) sowie der Theologe Anton Friedrich Büsching (1724–1793). Hinzu kommt der staatswissenschaftlich interessierte Jurist Gottfried Achenwall (1719–1772).

Johann Michael Franz kommt, nach seinem Studium in Halle, im Jahr 1730 nach Nürnberg, wo er bis 1755 für die *Homännische Officin* tätig ist.¹³ Während dieser Zeit festigt sich das hohe Ansehen der *Officin*, denn auf Anregung und unter Mitarbeit von Franz erscheinen nicht mehr nur Kopien von schon bestehenden Kartenwerken, sondern auch Original-Kartenzeichnungen nach neuesten Unterlagen. Franz gelingt es, angesehene Mitarbeiter zu gewinnen, zu denen auch Tobias Mayer gehört. Mayer deckt während seiner knapp fünfjährigen Tätigkeit für die *Homännische Officin* die Mängel der bis zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Ortsbestimmungen auf und zeichnet etwa 40 Karten neu. Ab 1750 ist er in Göttingen Professor für Ökonomie und bietet von 1753 bis 1758 regelmäßig Lehrveranstaltungen zur mathematischen Geographie an.¹⁴

Johann Michael Franz wird im Jahr 1755 zum Professor für Geographie nach Göttingen berufen. Damit ist Franz (nach über 200 Jahren) der zweite Professor für Geographie an einer deutschen Universität überhaupt. Erst 120 Jahre später werden geographische Lehrstühle zu festen Einrichtungen an deutschen Universitäten.¹⁵

Franz hat im deutschsprachigen Raum die Grundlagen erarbeitet für das, was unter Geographie, ihrer Methodik und ihrer Terminologie zu verstehen sei. Seine Projekte, die er insbesondere in ‘Der deutsche Staatsgeographus’ (1753) beschrieben hat,¹⁶ zielen programmatisch auf die Verbesserung der Weltbeschreibung – erstens durch die Ver-

¹³ Zu Johann Michael Franz vgl. Kühn [Anm. 3], 22–24, 30–35, 37–60; Reinhard Jäkel: Johann Michael Franz (1700–1761). In: Wandlungen im geographischen Denken [Anm. 4], 251–262.

¹⁴ Zu Tobias Mayer vgl. ADB, Band 21 (1885/1970), 109–116; NDB, Band 16 (1990), 528–530; Kühn [Anm. 3], 24–30.

¹⁵ Vgl. Jäkel [Anm. 13], 260.

¹⁶ Johann Michael Franz: Der deutsche Staatsgeographus mit allen seinen Verrichtungen Höchsten und Hohen Herren Fürsten und Ständen im deutschen Reiche nach den Grundsätzen der cosmographischen Gesellschaft vorgeschlagen von den dirigirenden Mitgliedern der cosmographischen Gesellschaft,

besserung der Land- und Seekarten, zweitens durch die Ausführung der Ländervermessungen nach wissenschaftlichen Regeln und drittens durch die Verbesserung der Länderbeschreibung. Allerdings setzt Franz die von ihm erarbeitete Methodik und Terminologie nicht selbst in einem größeren Werk um. Dies leistet in größerem Umfang erst Anton Friedrich Büsching.

II Anton Friedrich Büsching

Anton Friedrich Büsching (1724–1793) studiert 1744–1747 in Halle Theologie.¹⁷ 1750, als er sich in St. Petersburg aufhält, fasst er den Entschluss, eine „neue Erdbeschreibung“ zu verfassen.¹⁸ Die ersten beiden Bände erarbeitet er zwischen 1752 und 1754, als er in Kopenhagen bei seinem ehemaligen Lehrer Eberhard David Hauber, der Büschings Interesse an der Geographie bereits zu Schulzeiten geweckt hat, zu Gast ist. Diese beiden Bände, 1754 bei Johann Carl Bohn in Hamburg publiziert,¹⁹ begründen Büschings Ansehen in der Geographie.

Franckfurt/Leipzig 1753. Zu den Schriften von Franz vgl. die Bibliographie von Jäkel [Anm. 13], 261 f.

¹⁷ Zu Einzelheiten der Biographie Büschings vgl. ADB, Bd. 3 (1876/1967), 644 f.; NDB, Bd. 3 (1957), 3 f.; Peter Hoffmann: Anton Friedrich Büsching (1724–1793). Ein Leben im Zeitalter der Aufklärung, Berlin 2000, 17–120; 17–66.

¹⁸ In seiner 'Eigenen Lebensgeschichte' schreibt er: „[...] eine Hauptbeschäftigung aber machte ich aus der Sammlung geographischer Nachrichten von dem russischen Reich, weil ich auf der Reise nach S. Petersburg und in dieser Stadt beschloß, eine neue Erdbeschreibung zu verfertigen, da mir die grosse Unbrauchbarkeit der hüblerschen und hagerschen Bücher durch die Erfahrung bekannt wurde.“ Anton Friedrich Büsching: Eigene Lebensgeschichte, in vier Stücken, Halle 1789, 173. Büsching bezieht sich hier auf folgende Werke: Johann Hübner: Kurtze Fragen aus der Neuen und alten Geographie, Leipzig 1693; Johann Georg Hager: Ausführliche Geographie, 3 Theile, Chemnitz 1746–1747. Diese Bücher werden im 18. Jahrhundert wiederholt aufgelegt. Vgl. Hoffmann [Anm. 17], 41.

¹⁹ Anton Friedrich Büsching: Neue Erdbeschreibung. Erster Theil, welcher Dänemark, Norwegen, Schweden, das ganze russische Kaisertum, Preussen, Polen, Hungarn und die europäische Turkey, mit denen dazu gehörigen und einverleibten Ländern, enthält, Hamburg 1754; ders.: Neue Erdbeschreibung.

1754 erhält Büsching einen Ruf als außerordentlicher Professor der philosophischen Fakultät an die Göttinger Universität, 1759 wird er zum ordentlichen Professor ernannt, sein akademisches Lehramt hat er bis 1761 inne. Für das Wintersemester 1754/55 kündigt er seine erste Vorlesung an, „Geographie, mit der die politische Kenntniss der europäischen Staaten verbunden ist“. Von 1756 bis 1758 bietet Büsching regelmäßig Lehrveranstaltungen zu den Themen „Allgemeine Grundsätze der Geographie“ und „Die Geographie der europäischen Reiche“ an. Die politische Geographie und die „Allgemeinen Grundsätze der Geographie“ sind die Vorläufer zu einer neuen Vorlesung, der „Vorbereitung zur Kenntniss der natürlichen Beschaffenheit und der Staatsverfassung der Europäischen Reiche und Republiken“, die Büsching von 1758 bis zu seinem Weggang aus Göttingen 1761 regelmäßig abhält.²⁰

Für diese Vorlesung schreibt Büsching sein abgekürzt 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung' genanntes Lehrbuch (1758).²¹ Diese 150 Seiten umfassende Schrift gibt in 117 Paragraphen die für die Arbeit mit der *Erdbeschreibung* notwendigen Erläuterungen und Definitionen.²² Das

Zweyter Theil, welcher Portugal, Spanien, Frankreich, Wälschland und Groß-Britannien enthält, Hamburg 1754.

²⁰ Zudem unterrichtet Büsching zu theologischen, historischen und pädagogischen Themen und rezensiert regelmäßig für die 'Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen'. Zu Büschings Lehrtätigkeit vgl. Kühn [Anm. 3], 76 f.; Hoffmann [Anm. 17], 55.

²¹ Anton Friedrich Büsching: Vorbereitung zur gründlichen und nützlichen Kenntniß der geographischen Beschaffenheit und Staatsverfassung der europäischen Reiche und Republiken welche zugleich ein allgemeiner Abriß von Europa ist, Hamburg 1758.

²² Im „Vorbericht“ zur 1. Auflage beschreibt Büsching die Zielsetzung seines Handbuchs so: „Vor Zeiten ließ man es mehrentheils bey einer magern Kenntniß der Namen, Lage und Sonderbarkeiten der Länder, und vornehmsten Oerter in demselben, bewenden: heutiges Tags versäumet man zwar diese Kenntniß nicht, man macht sich aber auch die vornehmsten natürlichen Güter eines Landes, die Anzahl seiner Einwohner, ihren Fleiß in Manufakturen, Fabriken, Handlung, schönen Künsten und Wissenschaften, seine Einkünfte, Kriegsmacht, Regierungs-Art, und was sonst noch zur vortheilhaften Einsicht seiner Staatsverfassung gehört, bekannt. Man erfähret dadurch den Reichtum und Segen, welchen Gott in den Erdboden, und auf die Arbeit der Menschen gelegt hat; man siehet den Zustand und das Vermögen eines Staats ein, und braucht solche Erkenntniß sowol zu seiner Erbauung, als zur Beurtheilung der Geschichte und Welthandel. Wenn aber alles dieses recht glücklich vonstatten

Büchlein ist für die politische Geographie und für die Wirtschaftsgeographie von großer Bedeutung: Es wird bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder neu aufgelegt und dient lange Zeit als Hand- und Lehrbuch an zahlreichen Hochschulen. Auch der Tübinger Christian Friedrich Rößler legt es seinen „Vorlesungen über die allgemeine Statistik“ zugrunde.

Büschings Hauptbeschäftigung während der Göttinger Zeit ist jedoch die Arbeit an der ‘Neuen Erdbeschreibung’. Hier entstehen die drei Deutschland betreffenden Bände (1757/1759) sowie die „Erdbeschreibungen“ der Niederlande, der Schweiz, Schlesiens und Glatz’ (1761).²³ In der ‘Neuen Erdbeschreibung’ leistet Büsching eine systematische Beschreibung der europäischen und eines Teiles der asiatischen Staaten.²⁴ Alle relevanten Angaben sucht er aus möglichst zuverlässigen Quellen selbst zu ermitteln; ihre Richtigkeit und Vollständigkeit heben

gehen soll, so ist nützlich und nötig, daß man vorher von der Beschaffenheit und Erheblichkeit vieler natürlichen Dinge, Werke der Kunst, Verfassungen und Einrichtungen, eine deutliche, hinlängliche und fruchtbare Einsicht habe; und daß man vorläufig wisse, worinn die wichtigsten Merkwürdigkeiten eines Staats bestehen? und worauf man also bey der genauern Untersuchung einzelner Staaten vornehmlich sehen müsse? Ohne diese vorläufige Erkenntniß kann weder der Lehrer der Erdbeschreibung und so genannten Statistik, noch der Zuhörer desselben, recht fortkommen [...].“ Büsching [Anm. 21], ohne Paginierung. Vgl. darüber hinaus Hoffmann [Anm. 17], 151.

²³ Anton Friedrich Büsching: Neue Erdbeschreibung. Dritter Theil, welcher das Deutsche Reich nach seiner gegenwärtigen Staatsverfassung enthält. Erster Band, worinnen das Königreich Böhmen, der österreichische, burgundische, westphälische, churrheinische und oberrheinische Kreis beschrieben werden. Zweiter Band, welcher den schwäbischen, bayerischen, fränkischen und ober-sächsischen Kreis enthält. Dritter Band, worinnen der niedersächsische Kreis, unterschiedene zu den zehn Kreisen nicht gehörige unmittelbare Reichsländer, die drey Kreise der unmittelbaren Reichs-Ritterschaft, einige ganerbschaftliche Gebiete, unmittelbare Reichsdörfer, und die Register über den ganzen dritten Theil enthalten sind, Hamburg 1757 und 1759; ders.: Neue Erdbeschreibung. Vierter Teil, welcher die vereinigten Niederlande, die Eidgenossenschaft samt denen derselben zugewandten Orten, Schlesien und Glatz, enthält, Hamburg 1761.

²⁴ Das Gesamtwerk hat bis zur 7. Auflage des ersten Teils folgende Struktur: Teil 1: Dänemark, Norwegen, Schweden, Rußland, Preußen, Polen und Litauen, Ungarn, die Republik Ragusa und die europäische Türkei; Teil 2: Portugal, Spanien, Frankreich, Italien und Großbritannien; Teil 3: Das deutsche Reich; Teil 4: Niederlande, Schweiz, Schlesien und Glatz; Teil 5: Unbeschrie-

Büschings *Erdbeschreibung* von den übrigen zeitgenössischen Werken der Geographie ab.²⁵ Die Geographie trägt jedoch ihren Zweck nicht in sich selbst. In dem Kapitel „Von dem Nutzen der Erdbeschreibung“, das Büsching im 1. Teil seiner ‘Neuen Erdbeschreibung’ noch vor der „Einleitung“ platziert hat, schreibt er, ganz im Sinne der vorkantischen Auffassung: „Ihr Hauptnutzen [...] ist, daß dadurch die Erkenntniß Gottes des Schöpfers und Erhalters aller Dinge ansehnlich befördert wird.“²⁶

Die ‘Neue Erdbeschreibung’ (ab der 8. Auflage: ‘Erdbeschreibung’) ist ein nach politischen Gesichtspunkten angelegtes Handbuch, das eine detaillierte Beschreibung jedes Landes liefert. Es bietet in einer übersichtlichen Anordnung systematische Angaben über jeden Staat und seine territoriale Gliederung. Die „Einleitung in die Erdbeschreibung“ beginnt Büsching mit folgendem Satz: „Durch die Erdbeschreibung (Geographia) verstehen wir eine gründliche Nachricht von der natürlichen und bürgerlichen Beschaffenheit des bekannten Erdbodens.“²⁷ Im jeweiligen „Vorbericht“ stellt Büsching seine Quellen und Hilfsmittel vor. Im Hauptteil folgen jeweils eine Übersicht der Landkarten, Angaben über die Größe eines Landes und seine Grenzen, über Klima und physische Gestalt, über Landwirtschaft, Flüsse, Gewässer und Kanäle, Bevölkerung und Religion, über Schulen und Universitäten, über Manufakturen und Handel; den Abschluss bilden Ausführungen über Verwaltung, Geschichte und politische Gliederung, schließlich über Herrscherhaus, Regierungsform, Heer und Marine.²⁸ An dieser Systematik ist zu erkennen, dass Büschings Darstellung der „natürlichen“ Beschaffenheit der jeweiligen Staaten gegenüber der Darstellung der „bürgerlichen Beschaffenheit“ (also der politischen Geographie) in den Hintergrund tritt. Dies bleibt aus geographiehistorischer Sicht eine Schwachstelle der ‘Erdbeschreibung’ – selbst wenn man die im 18. Jahrhundert noch geringen Kenntnisse der physikalischen Geographie berücksichtigt.²⁹

bene Länder von Asien. Vgl. Hoffmann [Anm. 17], 159, sowie die von ihm zusammengestellte Bibliographie der Werke Büschings, 279 f. und 286 f.

²⁵ Vgl. Kühn [Anm. 3], 67 f.

²⁶ Büsching, Neue Erdbeschreibung. Erster Theil [Anm. 19], 25–32; 25.

²⁷ Ebd. 33–115; 33. Diesen Satz habe Büsching in keiner der späteren Auflagen verändert, so Hoffmann [Anm. 17], 153.

²⁸ Vgl. Hoffmann [Anm. 17], 152 f.

²⁹ Vgl. Kühn [Anm. 3], 71 f.

Die Gliederung nach politischen Gesichtspunkten bringt es mit sich, dass jede administrative Veränderung die entsprechenden Ausführungen der 'Neuen Erdbeschreibung' veralten lässt. Büsching hat sein Werk kontinuierlich überarbeitet, die einzelnen Bände der 'Neuen Erdbeschreibung' erscheinen in immer neuen Auflagen. Das Buch wird zu einem Standardwerk der deutschen geographischen Literatur des 18. Jahrhunderts und dient an zahlreichen Universitäten als Lehrbuch für die geographischen Vorlesungen.

Von den weiteren Veröffentlichungen Büschings seien noch zwei Periodika genannt, 'Anton Friedrich Büschings Magazin für die neue Historie und Geographie' (22 Bände, 1767–1788) und, als Ergänzung dazu, 'Anton Friedrich Büschings Wöchentliche Nachrichten von neuen Landkarten, geographischen, statistischen und historischen Büchern und Sachen' (15 Jahrgänge, 1773–1787). Das einmal jährlich erscheinende 'Magazin' enthält Quellen, Materialien und Studien, die im Zusammenhang mit der 'Neuen Erdbeschreibung' stehen, sowie Beiträge zur Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. In den 'Wöchentlichen Nachrichten' berichtet Büsching über wichtige Neuerscheinungen des Fachs, etwa die Geographie betreffenden Publikationen, neue Landkarten oder wichtige Expeditionsvorhaben.³⁰

III Christian Friedrich Rößler

Christian Friedrich Rößler (1736–1821), der 1755 bis 1760 im Tübinger Stift und an der Universität die übliche Theologenausbildung absolviert hat, wird 1777 Professor für Geschichte an der Tübinger Universität.³¹ Er ist also einer der akademischen Lehrer Hölderlins.³² Rößler

³⁰ Über Büschings Periodika berichtet ausführlich Hoffmann [Anm. 17], 187–204.

³¹ Zu Einzelheiten der Biographie Rößlers vgl. ADB, Bd. 29 (1889/1970), 239 f., sowie den Artikel „Rößler, Christian Friedrich“. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 29 (2008), 1184–1187. Zur Schreibweise des Namens „Rößler“ vgl. Michael Franz: Patristische Philosophie in Tübingen um 1790. C. F. Rößler und seine Bewertung des Neuplatonismus. In: Das antike Denken in der Philosophie Schellings, hrsg. von Rainer Adolphi und Jörg Jantzen, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004, 601–614; 602 f., Anm. 4.

³² Hölderlin und Hegel hatten 1790, 1791 und 1792 als Kandidaten bzw. Opponenten die Inauguralthesen Rößlers zu verteidigen bzw. zu widerlegen.

gilt als ein Vertreter des Spätpragmatismus – einer Geschichtstheorie, gemäß derer ein Historiker nicht nur das einmalige historische Ereignis, sondern auch die Ursachen und Folgen der jeweiligen historischen Ereignisse in den Blick zu nehmen hat, um so die entsprechenden Kausalbeziehungen bzw. Entwicklungslinien rekonstruieren zu können.³³

Zu den akademischen Verpflichtungen Rößlers gehört es, die universalgeschichtliche Grundvorlesung für die Studenten der evangelischen Theologie zu halten. Diese berücksichtigt, den Interessen der angehenden Theologen entsprechend, religions- und theologiegeschichtliche Themen stärker, als es in den Universalgeschichten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts üblich ist. Neben der Grundvorlesung bietet Rößler vor allem Lehrveranstaltungen zur Neueren Geschichte, zur Württembergischen Geschichte, zur Geographie und zur Statistik an. An der im folgenden edierten und kommentierten Vorlesungsnachschrift von unbekannter Hand aus dem Jahr 1782 lässt sich exemplarisch zeigen, wie man sich zu Hölderlins Studienzeit eine akademische Lehrveranstaltung zur Geographie vorzustellen hat. In insgesamt vier Semestern hält Rößler zudem Vorlesungen zur Theorie der Geschichte.

Einen ersten Schwerpunkt von Rößlers historischen Forschungen bilden seine theologischen Arbeiten, insbesondere diejenigen zu den Kirchenvätern. Von 1776 bis 1786 gibt er seine zehnbändige 'Bibliothek der Kirchenväter'³⁴ heraus. Einen zweiten Forschungsschwerpunkt

Dies war Teil ihres Magisterexamens. Vgl. dazu „... im Reiche des Wissens cavalierement“? Hölderlins, Hegels und Schellings Philosophiestudium an der Universität Tübingen, hrsg. von Michael Franz, Tübingen 2005; besonders die Einführung von Michael Franz „Das Magisterstudium der Philosophie in Tübingen um 1790“, ebd., 11–23; Christian Friedrich Rößler: Thesium Inauguralium Pars Historica (1790–1792) / Der Inauguralthesen historischer Teil (1790–1792), ebd., 164–185.

³³ Zu Rößlers akademischem Profil vgl. Dirk Fleischer: Sachlichkeit als Programm. Christian Friedrich Rößlers Theorie und Praxis der historischen Forschung. In: „... im Reiche des Wissens cavalierement“? [Anm. 32], 186–198.

³⁴ Christian Friedrich Rößler: Bibliothek der Kirchen-Väter in Uebersetzung und Auszügen aus ihren fürnehmsten besonders dogmatischen Schriften sammt dem Original der Hauptstellen und nöthigen Anmerkungen, 10 Theile, Leipzig 1776–1786. Vgl. zudem Rößlers Abhandlung zur Dogmengeschichte der Antike; ders.: Lehrbegriff der alten Kirche in den 3 ersten Jahrhunderten. Frankfurt a.M. 1773. – Vgl. die Bibliographie C. F. Rößlers (1736–1821). In: „... im Reiche des Wissens cavalierement“? [Anm. 32], 246 f.

stellen Rößlers Arbeiten zum Mittelalter dar. Sein Hauptinteresse gilt hierbei der historisch-kritischen Erforschung der (bereits gedruckten) mittelalterlichen Quellentexte. Das Mittelalter als Arbeitsschwerpunkt zu wählen ist im 18. Jahrhundert ungewöhnlich – galt doch dieses Zeitalter einer Mehrzahl der Aufklärungshistoriker als ein dunkles und abergläubisches, das der Mühe genauerer Untersuchung nicht wert sei.

Die Quellenkritik der Aufklärung richtet sich insbesondere auf die Fragen nach der Echtheit des Überlieferten sowie nach der Richtigkeit des in der Überlieferung Berichteten. Ziel der quellenkritischen Arbeit ist die Rekonstruktion des Originals durch einen wissenschaftlich überprüfbareren Vergleich von Textvarianten. Methodisch fußt Rößlers quellenkritische Arbeit auf den Voraussetzungen, die der Hallenser Theologe Johann Salomo Semler (1725–1791) erarbeitet hat. Seine Kompetenz in Fragen der Quellenkritik stellt Rößler in mehreren Veröffentlichungen unter Beweis.³⁵ Auf diesem Gebiet liegen seine größten Verdienste als Historiker.

IV Zum Titel von Rößlers Vorlesung

Rößler hat in dem Zeitraum, da Hölderlin und Hegel ihr Magisterstudium der Philosophie absolvierten (1788–1790), zweimal eine ins Gebiet der Geographie gehörende Vorlesung gehalten, einmal im Wintersemester 1788/89, angekündigt als „statistica“, das nächste Mal im Sommersemester 1790 „statisticae novissimas mutationes“.³⁶ Unter dem Ausdruck „statistica“ oder „Statistik“ verstand man damals – anders als im heutigen Sprachgebrauch – die „Staatenkunde“, d.h. die Beschreibung der Verfassungen und staatsrechtlichen Institutionen der verschiedenen Staaten. Den Terminus hat der Göttinger Jurist Gottfried Achenwall geprägt, der seinen Neologismus in der zweiten Auflage seines ursprünglich „Abriß der Staatswissenschaft“ betitelten Werks folgendermaßen rechtfertigt: „Weil man durch das Wort Staatswissenschaft ordentlich die Politik andeutet, so habe ich den Philosophen, soferne sie aus allgemeinen Gründen schließen, ihre Wissenschaft lassen,

diesem Lehrgebäude von der Staatsverfassung einzelner Reiche, welches sich mit Erfahrung und historischen Wahrheiten beschäftigt, habe ich lieber den auch sonst nicht ungewöhnlichen Namen der Statistik beilegen wollen.“³⁷ Gewöhnlich wird das Wort in disziplingeschichtlichen Untersuchungen verstanden als Name „einer Wissenschaft vom ‚status‘, vom Zustand des Staates also“.³⁸ Achenwall selbst soll es allerdings von ‚statista‘, einem italienischen Wort für „Staatsmann“ abgeleitet haben.³⁹ Es hat sich jedenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts eingebürgert als Bezeichnung einer „Staatenbeschreibung“, die sich hauptsächlich an politischen Institutionen und Verfassungen orientiert. Das scheint bei Rößler nicht der Fall gewesen zu sein, denn er behandelt neben den kurz erwähnten Staatsformen der einzelnen europäischen „Reiche“ vornehmlich deren Produkte.

Ob sich Rößlers Vorlesung, die sich im Sommersemester 1790 ausdrücklich mit den „mutationes novissimas“, also mit den „jüngsten Veränderungen“ innerhalb der „Statistik“ beschäftigen sollte, mit den Vorgängen in Frankreich befasst hat, entzieht sich unserer Kenntnis, da sich nur eine Nachschrift aus dem Jahr 1782 erhalten hat. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich die Vorlesung, die Hölderlin und Hegel hörten, vom Inhalt der nachfolgend publizierten Nachschrift deutlich unterschieden hat.

³⁷ Gottfried Achenwall: Staatsverfassung der Europäischen Reiche im Grundrisse. 2., verb. Auflage, Göttingen 1752, zitiert nach Arno Seifert: Staatenkunde – eine neue Disziplin und ihr wissenschaftstheoretischer Ort. In: Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit vornehmlich im 16.–18. Jahrhundert. Bericht über ein interdisziplinäres Symposium in Wolfenbüttel, 25.–27. September 1978, hrsg. von Mohammed Rassem und Justin Stagl, Paderborn u.a. 1980, 217–248; 222. Als „Vater der Statistik“ hat August Ludwig Schlözer Achenwall bezeichnet: Theorie der Statistik, Göttingen 1804, 1 f.

³⁸ So z.B. Gerhard Lutz: Geographie und Statistik im 18. Jahrhundert. Zu Neugliederung und Inhalten von „Fächern“ im Bereich der historischen Wissenschaften. In: Statistik und Staatsbeschreibung [Anm. 37], 249–268; 249.

³⁹ Jan Schröder im Nachwort zu: Gottfried Achenwall und Johann Stephan Pütter: Anfangsgründe des Naturrechts (Elementa Iuris Naturae), hrsg. und übersetzt von Jan Schröder, Frankfurt a.M./Leipzig 1995, 350.

³⁵ Vgl. Fleischer [Anm. 33] und die Bibliographie Rößlers [Anm. 34].

³⁶ Vgl. Briefe von und an Hegel. Bd. 4, Teil 1: Dokumente und Materialien zur Biographie, hrsg. von Friedhelm Nicolin, Hamburg 1977, 23 und 24.

V Zum Charakter der Vorlesungsnachschrift

Im Folgenden geben wir den ersten Teil („Über die Allgemeine Statistik nach Büschings Vorbereitung zur Erdbeschreibung“) einer relativ sorgfältig nachgeschriebenen Vorlesung wieder, die Christian Friedrich Rößler nach den Titel-Angaben der Handschrift im Jahr 1782 in Tübingen gehalten hat. Der zweite Teil (ab S. 16 recto der gebundenen Handschrift⁴⁰), der die Überschrift „Kurze Anmerkungen über die Statistik nach der Geographie Gatterers“ trägt⁴¹ und bis auf Seite 47 recto und damit bis zum Ende des Bändchens reicht, ist somit erheblich länger als der erste. In diesem zweiten Teil finden sich vor allem Angaben zu den mathematisch-geographischen Aspekten der beschriebenen europäischen Staaten, also zu ihrem Flächeninhalt und ihrer geographischen Situierung (Längen- und Breitengrade). Diese Ansammlung von Zahlen ist nicht immer sicher zu entziffern und gibt zudem den *state of the art* des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts wieder. Da diese Angaben von geringer Relevanz sind für den Bildungshintergrund der Tübinger Stiftler, sofern sie sich nicht selber in ihren zukünftigen Berufen mit Landvermessung und Kartographie professionell beschäftigen sollten, wie z.B. der vier Jahrgänge über Hölderlin studierende Johann Gottlieb Friedrich Bohnenberger (1765–1831), haben wir auf die mühsame Entzifferung und Edition dieses umfangreicheren zweiten Teils, die auch immer eine mindestens ebenso aufwändige Verifizierung der angegebenen Daten hätte einschließen müssen, verzichtet.

Dank

Für die Erlaubnis der Veröffentlichung der Handschrift danken wir der Universitätsbibliothek Tübingen. Besonderen Dank sind wir Frau Dipl.-Bibliothekarin Anna-Elisabeth Bruckhaus schuldig, die uns bei der Entzifferung einiger besonders schwierig zu lesender Namen und Worte geholfen und darüber hinaus wichtige Hinweise zur Bibliographie einiger Autoren gegeben hat. Die dennoch unentziffert gebliebenen Worte sind durch [?] gekennzeichnet.

⁴⁰ Universitätsbibliothek Tübingen, Signatur: Md 110.

⁴¹ Gemeint ist wohl 'Johann Christoph Gatterers Abriß der Geographie', Göttingen 1775.

/1r/ Prof. Röslers / Vorlesungen / über / die allgemeine Statistik / nach / Büschings Vorbereitung zur Erdbeschreibung^{1/}

Tübingen 1782

/2r/ Von den Staaten überhaupt.

§. 1. Ob unabhängige Regierung zu einem Staat erfordert werde, ist sehr zweifelhaft. Beispiele von abhängigen sind Irland, Schottland.

§. 2. Die Staaten sind entweder monarchisch, wo einer – oder aristokratisch, wo mehrere – oder demokratisch, wo das Volk regiert, oder ihre Regierungsverfassung ist eine Mischung von diesen drei Gattungen, wie Engeland, Wirtemberg, das eine Mischung von Monarchie und Demokratie ist, weil in wichtigen Staatsangelegenheiten die Einwilligung der Landstände erfordert wird.

Despotismus ist keine besondere Regierungsform, sondern nur Ausartung der Monarchie.

Welches ist die beste Regierungsart? Diejenige, die am besten administrirt wird, und ihrem Land am angemessensten ist. Z. B. für einen kleinen Staat taugt Demokratie am besten; für einen ser großen taugt keine Aristokratie. /2v/

§. 4. Ein englischer Schriftsteller, Falconer behauptete einen grossen Einfluss des Klima auf die Verfassung des Staats.² Ganz uneingeschränkte

¹ Grundlage der Vorlesungsnachschrift – und damit Grundlage dieser Edition – ist folgendes Lehrbuch: Anton Friedrich Büsching: Vorbereitung zur gründlichen und nützlichen Kenntniß der geographischen Beschaffenheit und Staatsverfassung der europäischen Reiche und Republiken, welche zugleich ein allgemeiner Abriß von Europa ist, fünfte rechtmäßige und vermehrte Auflage, Hamburg 1776. – Vgl. auch ders.: Vorbereitung zur gründlichen und nützlichen Kenntniß der geographischen Beschaffenheit und Staatsverfassung der europäischen Reiche und Republiken, welche zugleich ein allgemeiner Abriß von Europa ist, fünfte rechtmäßige und vermehrte Auflage, Wien 1780.

² William Falconer: Remarks on the influence of climate, situation, nature of country, population, nature of food, and way of life, on the disposition and temper, manners and behaviour, intellects, laws and customs, form of government, and religion of mankind, London 1781; ders.: Bemerkungen über den Einfluß des Himmelsstrichs, der Lage, natürlichen Beschaffenheit und Bevölke-

Regierungen, sagt er, findet man nur in den heissesten Gegenden. Aber Russland ist doch gewies nicht heisses Land, und es herrscht da doch Despotismus? Ja sagt er, das gilt auch von den kältesten Ländern. Wie lächerlich!

Blos individuelle Auftritte sind es, welche eine Regierungsform so oder anders bilden –

Ganz uneingeschränkt ist eine Regierung, wann der Regent an keine Grundgesetze oder Reichsstände gebunden ist. – Hieher gehört auch die Regierung des Pabsts.

In Russland war die Regierung von iehier eingeschränkt.³ – Vorzüglich unter Peter dem Gr. Nach dessen Tod waren die Vornehme des Despotismus müde und schrieben der Kaiserin Anna eine Kapitulation vor. Kaum aber war sie auf dem Tron, so zerries sie dieselbe. Peter der III. zeigte sich gleich auf einer erträglichen Seite, und unter gegenwärtiger Regierung scheint alles besser zu gehen.

Der türkische Sultan ist völlig Despot sogar Meister /3r/ über die Religion, und doch ist er in ser grosser Not. Wenn er dem Volk nicht günstig ist, so steht es unsicher um ihn.

In Dänemark waren vom 12. Jahrhundert an die Könige ser eingeschränkt. Der Reichsstand bestund aus Geistlichkeit, dem Adel, Bürger- und Baurenstand. Im J. 1660 aber wurde der König als Erbsouverän erklärt.

Der König von Preussen ist uneingeschränkt. In Halberstat, Curland, hat er zwar Landstände, und diese lässt er, wenn's nötig ist, zusammenberufen, aber wie er will, so geschieht's.

Sardinien ist nicht ganz souverain. Es ist ein Adel, der aber freilich kurz gehalten wird, und sind Reichsstände da.

In Frankreich kam das Volk unter den Merowingern Karolingern auf

rung eines Landes, der Nahrungsmittel und Lebensart auf Temperament, Sitten, Verstandskräfte, Gesetze, Regierungsart und Religion der Menschen. Aus dem Englischen, mit Anmerkungen und Zusätzen, Leipzig 1782.

³ Vgl. dagegen Büsching: Vorbereitung zur Erdbeschreibung, § 4: „Diejenigen Monarchen, welche ihre Staaten schlechterdings und in allen Stücken ohne Zuziehung und Einwilligung ihrer Unterthanen regieren, werden *uneingeschränkte Monarchen* genennet, dergleichen in Europa im vollkommensten Grade sind, der russische und türkische Kaiser, und die Könige in Dänemark, Preußen und Sardinien; in etwas geringerm Grade aber die Könige in Frankreich, Spanien, Portugal, und beyden Sicilien.“ (2, Hervorhebung im Original)

die Versammlungen. Es blieb aber bald wieder weg. Ludwig IX. berief auch die Stäte. Bisher hies die Versammlung Parlament, izt heisst's allgemeine Zusammenkunft.

Spanien ist ebenfalls etwas eingeschränkt.

Portugall war sonst eine eingeschränkte Monarchie, aber die Gränzen waren nicht bestimmt. Seit 1694 wurde /3v/ kein Reichstag mer gehalten. – Jetzt ist's ein souverainer Staat.

Der König von beeden Sicilien ist ein Vasall vom Pabst, dem er ein weisses Pferd desswegen schiken mus.

Der deutsche Kaiser ist ser eingeschränkt – durch Walkapitulation, Reichsgesetze und Herkommen, und Reichsstände.

Grosbritannien hat auch Grundgesetze und Reichsstände. Diese teilen sich ein ins Oberhaus und Unterhaus.

Schweden war von iehier eine Monarchie vermisch mit Aristokratie. Karl X. wusste 1603 sich zum Monarchen zu erheben. Karl XII. ruinierte das Land. Nach dessen Tod aber wurde die Monarchie 1717 eingeschränkt. Gustav III. aber stellte sie wieder in den Stand, wie sie 1680 war.

Polen war ehemals souverain, izt ist's aber eingeschränkt durch den Reichstag.

Ungarn hat auch Reichsgesetze. Siebenbürgen ist monarchisch-aristokratisch.

§. 6. In Portugall kommt nach einem Reichsgesetz die Krone auf den erstgeborenen Son oder Tochter, wenn kein Son da ist. Die wirkliche Königin ist Maria ungefähr 49 Jar alt. Ihr Gemal ist nur Mitregent. /4r/ In Frankreich kann die Krone niemals auf fremde Häupter kommen. Durch das Salische Gesetz wird das weibliche Geschlecht gänzlich ausgeschlossen; dem ungeachtet ist die Gemalin des Königs, wenn dieser stirbt, Regentin und Vormünderin. Königin aber darf sie nie sein. Das Jar der Pubertät ist das 10.te.

Dänemark hat seine Fundamentalakte seit 1665, wonach man sich bei der Tronfolge richtet. Salbung und Krönung wird als eine geistliche Cäremonie beibehalten; der König darf aber nicht schwören.

Etwas eigenes ist, daß die Prinzen in Dänemark mit dem Namen Christian und Friedrich immer abwechseln.

Der König von Schweden wird vom Erzbischof von Egaar gekrönt.⁴ Im 22sten Jar ist er der Regierung fähig.

In Polen ist Grundgesetz, daß der König von Römisch-katholischer Religion sein mus.

Russland war immer ein Erbreich. Erst der Despot Peter der Gr. machte das Gesetz, dass ieder Regent sich selbst einen Nachfolger zu wälen die Macht haben solle. Die Regenten werden gekrönt, aber nicht beeidigt.

§. 7. Kaiser und König haben gleichen Rang. Sie heissen sich unter einander Brüder. /4v/

§. 8. Ob es wirklich eine demokratische Republik gebe, ist schwer zu entscheiden.

§. 9. Die vereinigte Niederlande haben ein Fundamentalgesetz – die Utrechter Union. Als einen grossen Fehler ihrer Staatsverfassung sieht man an, dass sie bei ihren Unternehmungen immer Unanimia erfordern. Die Stathalterschaft ist seit 1774 dem Hause Oranien erblich. – ein ansehnliches Amt; er ist Schiedsrichter, ernennt Officiere bis zum Obristen; vergibt viele Aemter; ist Vorsteher der Ost- und Westindischen Gesellschaft, ernennt zum Staatscollegium Präsidens etc.

Die Schweiz besteht aus 13 Kantons, oder Provinzen. Jede Stat und Ort ist für sich unabhängig; iede Provinz kann sich selbst Verordnungen machen; einzelne können sich auch mit fremden verbinden. Die Regierungsform einzelner Staaten ist teils aristokratisch, teils demokratisch wo iede Mannsperson von 17 Jaren Stimme hat.

Landkarten.

§. 10. Hauber hat als Repetent im Stipendium zu Tübingen /5r/ eine umständliche Beschreibung von Landkarten gemacht.⁵ Die Engländer

⁴ Anton Friedrich Büsching: Neue Erdbeschreibung. Erster Theil, welcher Dänemark, Norwegen, Schweden, das ganze russische Reich, Preussen, Polen, Ungarn, und die europäische Turkey, enthält, sechste rechtmäßige Auflage, Hamburg 1770: „Man zählet in Schweden 1 Erzbischof, welcher zu Upsala seinen Sitz hat, und den König krönet [...].“ (424) Könnte „Egaar“ Hörfehler sein statt „Upsala“?

⁵ Eberhard David Hauber (1695–1765) war 1722–1724 Repetent am Tübinger Stift. Sein ‘Versuch einer umständlichen Historie der Land-Charten’,

und Franzosen⁶ machen sich um die Ausbreitung und Verbesserung derselben wirklich verdient.

Geschichte

§. 14. Poppe⁶ in Berlin hat neuerlich ein ser artiges Kompendium: Abris der Geschichte, herausgegeben.⁷

Lage

§. 15. Bei der Lage mus man so wol die Nachbar, als auch die wirkliche Lage selbst – ob sie bergigt, ob sie in ganz feste Länder eingeschlossen ist, oder an der See liegt?, – in Erwägung ziehen. Alle europäische Staaten liegen an der See, ausser Polen und der Schweiz. Ferner: ob ein Land Canäle hat? – ob die Natur Gränzen gesetzt hat? – wie zwischen Frankreich und Spanien die Pyrenäische Gebirge.

Die Lage hat einen Einfluss auf die Verfassung des Staats. So wird England auf keine grosse Landarmee denken, weil es auf einer Insel liegt; die Schweizer leben /5v/ wegen ihrer Lage von der Viehzucht; diese ist auch schon durch ihre natürliche Lage äuserst sicher; sie dörfen bei vorkommenden Fallen nur ihre Felsen herabwälzen.

Portugall mus sich immer an andere halten, weil es keine Vestungen hat, und einen fünfmal so grossen Nachbar hat, als es selbst ist. An Polens

Ulm 1724, ist im zweiten Teil, der ‘Historische[n] Nachricht von den Land-Charten deß Schwäbischen Craißes und deß Hertzogthums Würtemberg, wie auch anderer in Schwaben gelegener Herrschaften’ (1724), die älteste umfassende Darstellung der Geschichte der Kartographie des deutschen Südwestens. Vgl. die oben in der Einleitung, Anm. 3, angegebene Literatur. – Büsching selbst verweist hier nicht auf Hauber. Er hat jedoch Haubers Leben und seine vielfältigen Tätigkeiten in seiner Schrift ‘Beyträge zu der Lebensgeschichte denkwürdiger Personen, insonderheit gelehrter Männer’, 3. Theil, Halle 1785, 163–262, ausführlich gewürdigt und ihm den ersten Teil seiner ‘Erdbeschreibung’ von 1754 gewidmet.

⁶ Büsching: Vorbereitung zur Erdbeschreibung, § 10, verweist auf die „Charten des Herrn D’Anville in Frankreich“, die einen „vorzüglichen Werth“ hätten (5). Der französische Geograph Jean-Baptiste Bourguignon d’Anville (1697–1782) hat wesentlich zur Entwicklung der Kartographie beigetragen.

⁷ Johann Friedrich Poppe: Grundriß der Europäischen Staatengeschichte, in Verbindung der Erdbeschreibung und Staatskunde; zum Gebrauch an Schulen, Berlin 1782. Büsching selbst verweist nicht auf Poppe.

Schwäche ist auch die Lage Schuld, weil es zwischen den mächtigsten Ländern, Russland, Oesterreich, Preussen, ligt.

§. 18. Bei der Beurteilung des Clima mus man 1) auf die Wärme und Kälte 2) auf die Trokene und Feuchte sehen; 3) Elastizität, Elektrizität, und Änderlichkeit der Luft etc – In den Amerikanischen Colonien kann's Mittags donnern und blizen und Abends gefrieren. Das Clima hat immer Einfluss auf den Menschen [,] es ist aber dieser schwer zu bestimmen. Montesquieu und Falconer haben ser viel hierin getan.⁸ Hume und Helvetius läugnen ihn.⁹ /6r/

Natürliche Beschaffenheit.

Ebene und bergichte Länder.

§. 19. Beschreibung der ansehnlichsten Gebirge findet man bei Böckmann¹⁰ und Gatterer¹¹.

In Europa machen die Gebirge den 10ten Teil des festen Lands aus. Teutschland ist blos gegen die Nord- und Ostsee leer von Gebirgen – das eigentlich bergichte Land ist die Schweiz, so wie sie auch das höchste Land ist. England hat einen meist ebenen Boden; – so auch Holland.

Flüsse und Canäle

§. 20. Unter den Landseen ist der gröste das Caspische Meer.

⁸ Büsching verweist auf Charles de Montesquieu: *De l'Esprit des Loix*, insbes. Teil 3, Buch 14, Kapitel 2. – Zu William Falconer vgl. oben, Anm. 2. Büsching selbst verweist nicht auf Falconer.

⁹ Büsching verweist auf David Hume: *Discours politiques. Traduits de l'Anglois par Mr. de M[jauvillon]*, 3 Bde., Amsterdam 1754 und 1756. Hier Bd. 1 (1754), 286–289. – Der französische Philosoph Claude Adrien Helvétius (1715–1771) vertritt eine sensualistische und materialistische Denkrichtung. Büsching selbst verweist nicht auf Helvétius.

¹⁰ Johann Lorenz Boeckmann: *Naturlehre. Oder: Die gänzlich umgearbeitete Malerische Physik*, Carlsruhe 1775. In der „Vorrede“ erläutert Boeckmann, dass „den ersten Plan zu dieser Naturlehre“ der „seelige Herr Kirchenrath und Professor Maler“ entworfen habe (ohne Paginierung). – Die Gebirge behandelt Boeckmann im 19. Kapitel „Von unserer Erde insbesondere“, 454–477, insbes. 455–458. Büsching selbst verweist nicht auf Boeckmann.

¹¹ Johann Christoph Gatterer: *Abriß der Geographie*, Göttingen 1775. Die „Gebirge“ behandelt Gatterer 86–111. Büsching selbst verweist nicht auf Gatterer.

Man teilt sie gemeinlich in 4 Klassen ein:

- 1) in solche, die Flüsse auslassen und einnemen,
- 2) die Flüsse auslassen, und nicht einnemen,
- 3) die Flüsse einnemen und nicht auslassen
- 4) die Flüsse nicht auslassen, und nicht einnemen. /6v/

Der Fluss, der einen andern aufnimmt, nimmt nicht immer an seiner Grösse zu, wol aber an Geschwindigkeit des Laufs.

Frucht- und Unfruchtbarkeit des Bodens

§. 21. Selten trifft man Gegenden an, deren Boden zu nichts tauglich wäre: wenige aber sind zu allem fähig.

Die fruchtbarste sind oft die ungesundeste, weil der Boden da meistens ser sumpfig u. schleimicht ist.

Ackerbau und Viehzucht überhaupt.

§. 22. Akerbau und Viehzucht sind für die Menschen unentbehrlich. Beide fließen ganz in einander: keins kann ohne das andere bestehen.

Vom Akerbau insonderheit.

§. 23. Portugall bekömmet bei weitem nicht so viel Frucht /7r/ als es verzert. Nicht aber an Fruchtbarkeit, sondern fleißiger Bearbeitung felt es.

Eben dies gilt von Spanien; doch giebt's in diesem weitläufigen Reich auch Provinzen, die viel haben, wie z.B. Aragonien und Catalonien.

In Frankreich ist Mangel an Pferden; daher haben sie auch oft Mangel an Getreide. Auch der große Weinbau ist Schuld daran. Doch soll Frankreich jählich nur aus Korn 15 Millionen gewinnen.

In der Schweiz ist an einigen Orten hinlänglich Getraide, wie im Berner Gebiet; andre müssen Zufur von Elsas haben.

Italien hat zur Notdurft.

Neapel erndtet durchgängig mer Korn, als es braucht.

Sicilien fürt iärlich 3 Mill. Salmen¹² Weizen aus.

¹² Anton Friedrich Büsching: *Neue Erdbeschreibung. Zweyter Theil, welcher Portugal, Spanien, Frankreich, Italien und Großbritannien enthält*, sechste rechtmäßige Auflage, Hamburg 1769. Hier: Des zweyten Theils zweyter Band, welcher Italien und Großbritannien enthält: „Das Getreide macht den wich-

England wird gewies invita Minerva gebaut. Die Summe der Acker wird auf 41 Millionen überhaupt angegeben, wovon aber nur 8 Mill. eigentlich Acker sind. Die übrige sind Gärten, Wiesen u. Wüsteneien. Doch hat England für Ausfuhr an Getraid von 1745–1750. 44 Mill. bekommen. /7v/ Seit 1760 aber wurde nichts mer ausgeführt, vielmer im J. 1770 ungefähr für 1 Mill. Pf. Sterl. und im J. 1775 für 1½ Mill. Pf. Sterling Getraide sogar eingeführt.¹³ Das gewöhnliche Brod wird aus Waizen gebaken.

Schottland hat keinen Mangel an Getraide aller Art.

Irland könnte gewies mer Getraide tragen, wann die viele Moräste ausgetrocknet würden und die Pachtgelder nicht so vermert würden. Es wird viel eingeführt.

In Holland leiden einige Provinzen gar keinen Mangel, so daß sie noch manche versorgen können. Für alle aber reicht das Getraide doch nicht hin.

Teutschland hat einen zum Getraidebau schicklichen Boden. Man hat alle Arten im Ueberfluß. Selbst Schwaben für viel aus. Doch wird in manche Teile Teutschlands auch eingeführt.

Die ergiebigste Teile in Teutschland sind – Bayern, die meiste Provinzen des Schwäbischen Kreises, Mähren, Kursachsen, Gotha, Altenburg, West-/8r/ phalen, Holstein, Meklenburg p.

Dänemark baut viel Getraide; der Akerbau würd aber noch mer blühen wenn die Bevölkerung mer befördert würde. Es ist noch ein ziemlicher Teil Bauern leibeigen u. es felt dem Bauer auch an Kenntnis des Landbaus. Demungeachtet berechnet man das Getraide iärlich zu 8 Mill. Tonnen – die Ausfur wird auf ½ Mill. Thl. geschätzt.

—
 tigsten Theil der Ausfuhr [Siciliens] aus; denn es beträgt in guten Jahren 250 bis 300000 Salmen, welches der Name eines Maaßes ist, jedes ungefähr von 7 parisischen Septiers, ja 1765 sind über 400000 ausgeführt worden.“ (1219f.) Vgl. auch den Artikel „Salm“ in Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 33 (1742), 976.

¹³ Vgl. Büsching: Vorbereitung zur Erdbeschreibung, § 23: „In 5 Jahren, nämlich von 1746 bis 1750, soll England für 41, 657, 546 Rthlr. Getreide, Malz und Grütze ausgeführt haben, welches auf jedes dieser 5 Jahre 8, 551, 509. Rthlr. bringt. [...] Noch 1764 und 1765 führte England jährlich für 2 Millionen Pfund Sterling Getreide aus, 1766 aber musste die Ausfuhr schon verboten, und die Einfuhr des fremden Getreides erlaubt werden, und seitdem hat die Ausfuhr aufgehört.“ (24)

In Norwegen ist der Akerbau nicht beträchtlich. Sowol der Boden, als das Klima sind hinderlich.

Schweden würde Getraide in hinlänglicher Menge tragen, wenn es besser angebaut würde. Die Bauern sind zu ser zerstreut, haben keine Kenntnis vom Akerbau, und werden zudem noch durch die viele Frondienste davon abgehalten.

Rußland ist hierin besser daran, u. würde noch mer Getraide haben, wenn's die Volksmenge nicht verhinderte. Ein Uebelstand ist bei ihnen, daß sie nur hölzerne Pflüge haben, u. doch so viel Eisen. Hernach brauchen sie den Dung nicht.

Polen hat zwar eine schlechte Kultur, aber dennoch /8v/ Ueberfluß an Getraide. Sie dörren die Garben ganz, wodurch sie zur Ausfur geschickt, u. vor dem Auswachs bewart werden.

In Preussen ists ser ungleich. Einige Provinzen haben Ueberfluß, andere Mangel.

Ungarn gibt ser reichliche Getraide.

Weinstok.

§. 25. Die eigentliche Zone des Weinbaus ist zwischen dem 45° u. 30° der Heisse. Nicht aber die allerheißeste Gegend gar ist gerade zum Weinbau recht. Uebrigens läßt sich kein Boden zwingen.

Die Portugiesischen Weine sind berümt. Der größte Teil davon geht nach England. Portugall hat vom J. 1770 bis 1777 für 60000 Tonnen Taler [?]¹⁴ Wein ausgeführt.

Spanien hat süsse und bittere Weine. Der berümteste ist der Malaga. Die Spanier verschliesen ihre Weine in Schläuchen u. machen ser viele Brandt-Weine. Sie haben großen Verschleiß¹⁵ nach Amerika.

¹⁴ Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 25, enthält hierzu keinen Hinweis. – Vgl. Anton Friedrich Büsching: Neue Erdbeschreibung, Zweyter Theil, welcher Portugal, Spanien, Frankreich, Italien und Großbritannien enthält, sechste rechtmäßige Auflage, Hamburg 1769. Hier aus der „Einleitung in den Staat Portugal“ (2–34) ebenfalls nicht zu ermitteln.

¹⁵ Verschleiß = Verkauf, laut Grimm'schem Wörterbuch; Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 25, enthält hierzu keinen Hinweis. – Vgl. ebd. Aus der „Einleitung“ zu Spanien (104–161) ebenfalls nicht zu ermitteln.

In Frankreich beträgt die Weinlese jährlich über 13 Millionen Ohm (ungefähr 3 ... [?]¹⁶ nach unserm Maas) /9r/

Der Weingärtner aber verarmt fast, weil der König den 8ten Teil Wein wegnimmt. Man rechnet 1½ Mill. Weinberge. Den Ertrag des Weinbaus schlägt Büsching in seiner neuen Geographie auf 300 Millionen Livres an.¹⁷ Die beste Weine wachsen in Champagne. Hier gibt's weise und rote. Selten aber bekommt man bei uns ächten, weil man ihn zu ser spendete [?].¹⁸ Burgunder ist auch teils rot teils weis. Vom besten kömmt selten zu uns. Von Languedoc bekommen wir den Muscatenwein.

Die Schweizer Weine lassen sich nicht verführen [?].¹⁹ Ehe ein Wein in der Schweiz verkauft wird, mus ihn die Obrigkeit vorhin kosten. In der Nachbarschaft der fürchterlichsten Gletscher werden Weine gebaut. Beim Genfer See u. bei Lausanne im Walliser Land wächst auch viel Wein.

Die Italienischen Weine haben immer etwas besonders: sie haben ein feines Feuer. Die beste wachsen in Neapel. Der Wein, den sie Lacrymae Christi nennen, kömmt nur an die Tafel der Feinsten. /9v/

Die vorzüglichste Teutsche Weine sind die Rhein-Weine, Mosler, Nekkar u. Österreichische Weine. Die Böhmisches sind ser rar. Der Weinstein ist in Teutschland ser bekannt.

Baumfrüchte.

§. 26. Obst ist

- 1) edles – wie Mandeln, Oliven p.

¹⁶ Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 25, enthält hierzu keinen Hinweis. – Vgl. ebd. Aus der „Einleitung“ zu Frankreich (280–348) ebenfalls nicht zu ermitteln.

¹⁷ „Man schätzt den Werth aller Weine, welche jährlich gebauet werden, über 300 Millionen Livres, und er würde noch größer seyn, wenn sich die Einwohner vermehren, und wenn der Handel mit Wein und Branntwein weniger gehemmet wäre.“ (Ebd., 289).

¹⁸ Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 25, enthält hierzu keinen Hinweis. – Vgl. ebd. aus der „Einleitung“ zu Frankreich (280–348) und dem Kapitel „Das Gouvernement von Champagne und Brie“ (424–440) ebenfalls nicht zu ermitteln.

¹⁹ Im Sinne von „ausführen“? Dem widersprechen aber die Passagen über Schweizer Weine (455 f. und 624 f.) in Büsching: Neue Erdbeschreibung. Vierter Theil, welcher die vereinigten Niederlande, Helvetien, Schlesien und Glatz, enthält, vierte Auflage, Hamburg 1773. Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 25, enthält hierzu keinen Hinweis.

2) ordinäres, Aepfel, Birne Zwetschgen p.

a) Steinobst

b) Kernobst

Portugall hat edles u. ordinäres Obst. Ihm ist eigen der Erdbeerbaum, u. Johannisbrothbaum. In Algarbien gibt's ganze Alleen von Oliven. Hier wird auch das schönste Oel gemacht, das aber freilich nicht zu uns kömmt.

Spanien hat eben so beede Arten von Früchten; vorzüglich Ueberfluß an Citronen u. Pomeranzen, wovon sie viel ausführen. Auch vom Olivenbau ziehen sie großen Nutzen.

In Frankreich haben nur die südlichen Provinzen /10r/ edles Obst, das ordinäre ist häufig u. wird so wol frisch als eingemacht fortgeschickt, besonders aus Guinea u. Gascogne. Provence ist besonders durch sein Oel berühmt. Selten aber bekommen wir ächtes, weil die Einwohner daselbst nicht so viel aufreiben können, als sie zu ihrem Handel brauchten, weshalb sie viel Oel aus Italien holen u. es für inländisches verkaufen. Das ganz feine wird aus nicht ganz zeitigen Oliven gemacht, daher hat es keinen Geschmack u. ist ser hell, weislicht; das gelbe u. stinkende wird aus zeitigen Oliven gemacht weil eine Olive so bald sie zeitig ist zur Fäulnis übergeht.

Italien hat reichen Vorrat von allen Arten Obsts. Corsika ist der Ort der Kastanien u. Korfu²⁰ der Feigen.

Schweiz hat an ordinären Früchten zum Teil Ueberfluß.

Teutschland hat bekanntlich von allen Arten ordinären Obsts nicht nur herrliche und geschmackhafte Sorten sondern auch Ueberfluß. Von edlen hat nur der Fränkische Kreis besonders Bamberg. /10v/

Dänemark hat nur ordinäres Obst.

Rußland hat Aepfel, Birne, Pflaumen genug. Dennoch führt man jährlich für 100000 Rubel Obst ein.

Ungarn hat vorzüglich Ueberfluß an Quetschen und Pflaumen.

Brenn u. Bauholz.

§. 27. Der Holzmangel in Europa kömmt von allzugroßen Mißbrauch

²⁰ Büschings 'Vorbereitung zur Erdbeschreibung', § 26, enthält hierzu keinen Hinweis. – Vgl. Büsching: Neue Erdbeschreibung. Zweyter Theil, zweyter Band [Anm. 12]. Die Passagen zu Corfu enthalten nichts zu Feigen (985 f.).

des Holzes her. An verschiedenen Oertern werden Chausseen mit Holz gemacht.

Das dänische eichene Holz hält man fürs beste. Der Lerchenbaum wird vorzüglich von den Graubündern zum Bauen gebraucht. Es ist aber ein Gesez bei ihnen, daß ein von solchem Holz gebautes Holz [sc. Haus] in einer bestimmten Entfernung von einem andren Haus stehe, weil dieses Holz am gernsten Feuer fängt, u. so gar von der Sonne ganz schwarz wird.

Portugall hat wenig u. schlecht Holz, doch treibt es mit dem Pantoffelholz Handel.

Spanien hat viel Holz, aber ungleich ausgeteilt. /11r/

Italien hat mer Holz als man sich einbildet.

England hat beinahe keines.

Irland mus sich mit Steinkolen helfen.

Holland hat großen Holzangel, u. mus ebenfalls sich der Steinkolen bedienen.

Teutschland ist mit Holz geseegnet, wiewohl die Konsumtion u. der Misbrauch ser gros ist.

In Norwegen ist Holz das einzige Produkt, das ausgeführt werden kann. Es hat aller Arten von Holz; nur ist der Eichbaum verboten.

Schweden ist gleichfalls reich an Holz: hat aber eine starke Konsumtion.

Färberröte.

§. 30. Holland bearbeitet sie am meisten. Sie benuzen so wol die Wurzel als das Kraut.

Safran.

§. 31. Die Zwibel vom Safran werden erst, wenn sie 3 Jare in der Erde gelegen sind, ausgegraben. In einem Aker können ungefähr 400000 solche Zwibel gestekt werden u. diese geben ungefähr 200 Pf. Safran. /11v/

Sode= u. Pott=Asche.

§. 32. Russland, Schweden, Polen füren viel Pottasche aus.

Schröber Cammeral. Schriften. 3t. T.²¹

Zukerror.

§. 33. Uffenbachs Reisen Art. Hamburg²²

Der Zuker ist vermutlich ein Produkt des Morgenlands, u. erst von da aus kam er in die Canarische Inseln.

Robertsons Gesch. Karls V.²³

Die Konsumtion des Zukers ist ungeheuer. In England allein werden jährlich 6.000 000 Ctnr verzert. Und in Teutschland wenigstens dreimal so viel.

Marmor. Alabaster.

§. 37. Der beste Marmor ist der ganz weise. Frankreich hat vielerlei Marmor; wie auch in Lothringen, in der Schweiz, in Italien, Genua, Sicilien.

Edelsteine.

§. 39. Den Wert des Diamants schätzt man nach seinem /12r/ Gewicht. Der König von Portugall soll den grösten in ganz Europa haben. Der Diamant des großen Mogul soll 279 Gran wiegen. Die Russische Kaiserin soll einen von 779 Gran haben, der an Wert 2 Mill. Thl. beträgt. Sie kaufte ihn vor ungefähr 14 Iaren.

Peter der Gr. hat den grösten Rubin. Ein Rubin von 1 Gran kostet 12–30 Rthl.

²¹ John Mitchell: Von der Zubereitung und dem Gebrauch verschiedener Arten von Potasche. In: Daniel Gottfried Schreber: Neue Cameralschriften, dritter Theil, Hamburg 1765, 608–631. Büsching selbst verweist weder auf Schreber noch auf Mitchell.

²² Zacharias Conrad von Uffenbach: Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland, 3 Theile, Frankfurt, Leipzig, Ulm 1753–1754. Zum Kapitel „Hamburg“ vgl. Theil 2 (1753), 75–143. Büsching selbst verweist nicht auf Uffenbach.

²³ William Robertson: Geschichte der Regierung Kaiser Carls des Fünften. Nebst einem Abrisse vom Wachstume und Fortgange des gesellschaftlichen Lebens in Europa vom Umsturze des römischen Kaiserthums an, bis auf den Anfang des 16. Jahrhunderts. Aus dem Englischen übersetzt von Matthias Theodor Christoph Mittelstedt, 3 Bände, Braunschweig 1770. Das Werk erlebte mehrere Auflagen. Büsching selbst verweist nicht auf Robertson.

Saure u. Mittel=Salze.

§. 40. Ungarn hat zwar ser viel Salz; der Transport aber kostet so viel, daß man in die Provinzen eher italienisches als einheimisches Salz einführt.

Steinsalz hat in Teutschland vorzüglich der Oestereichische Kreis. Bergsalz hat Russland. (reines Bergsalz heißt Kristalsalz!) Die Moldau u. Wallachei haben ungeheure Salzberge, wiewol in letzterer nur 3 Gruben in Gang sind.

Woher das Meersalz kömmt, weis noch niemand. Wunderbar ist daß das Wasser nicht überall gleich salzlicht ist. In Frankreich hat man bemerkt, /12v/ daß 30 Tonnen Seewasser 1 Tonne Salz geben.

In Teutschland könnte man weit mer Salz haben, wenn man Ueberfluß an Holz hätte.

Feste Erdharze.

Bernstein. Steinkolen. Torf. Schwefel.

§. 41. Bernstein machte schon ehemals einen großen Teil des Römischen Luxus aus. Der weise ist der beste, auf diesen folgt der gelbe u. rote. Er ist brennbar, u. sein Geruch übertrifft Weihrauch u. Mastix.

Steinkolen hat Schottland am besten; England am meisten. In den Gruben der Steinkolen wonen ganze Familien. Gefährlich ists, wenn sie Feuer fangen, weil sie bös zu löschen sind; zuweilen brennen sie viele Jahre fort. Torf hat Holland genug.

Viehzucht.

§. 50. Frankreich hat keine große Viehzucht. Daran ist die große Steuer Aufgabe schuld. /13r/

In der Schweiz ist die Viehzucht die Hauptsache, aber nur beim Rindvieh.

In England ist alle Art von Viehzucht aufs höchste getrieben.

Holland führt sie aufs glücklichste u. reichlichste.

Polen ist zur Viehzucht gemacht, u. besonders Littauen zur Schaafszucht.

Das Pferdeggeschlecht.

§. 51. Württembergische Stutereien sind berümt u. werden nachgeahmt.²⁴

Die spanische Pferde sind von wegen ihrer Schönheit und Stärke, als Menge berümt.

Rindvieh.

§. 52. Ungarn hat herrliche Weiden; das Gras ist meistens mannshoch.

Schaafszucht

§. 53. Die Schaafszucht in Spanien beläuft sich auf 8 Mill. Stük, davon immer 5 Mill. gute u. feine u. 3 Mill. schlechte Wolle geben. Der König hat davon den 3ten Teil u. die Geistlichkeit den 10ten Teil Revenuen. /13v/

England treibt die Schaafszucht mit ungemeiner Pünktlichkeit. Man darf alle Iar 13 Mill. Pf. für die Wolle rechnen.

Teutschland liefert iärlich eine große Menge Wolle nach Frankreich, Schweiz, u. kaufft hingegen auch vile holländische u. spanische Wolle.

Bienenzucht.

§. 60. Den besten Honig hat Portugall u. Spanien. Neapoli u. Sicilien füren eine Menge aus. Letzterer soll der wolriechendste sei. Teutschland führt zwar auch etwas aus holt aber auch viel aus Polen u. Portugall.

Mittel zur Bevölkerung eines Staats.

§. 62. In Bern wird keiner in Staat genommen, der nicht verheuratet, oder wenigstens verheuratet gewesen ist.

Außer dem von Büsching angegebenen Mitteln²⁵ gibt's noch merere:

²⁴ Vgl. Büsching: Vorbereitung zur Erdbeschreibung, § 51: „Die berühmtesten Stutereyen in Deutschland, sind auf der Sennerheide in der Grafschaft Lippe, und zu Bückeberg in der Grafschaft Schauenburg gewesen.“ (64)

²⁵ Büsching: Vorbereitung zur Erdbeschreibung, § 62, nennt folgende „Mittel, durch welche die Bevölkerung eines Staats erhalten werden kann“: Die „Beförderung der Heirathen von jedem Geschlecht“, „gute Anstalten zur Erhaltung des Lebens der Kinder in schweren Geburten“ und „in den gefährlichsten Krankheiten, denen sie unterworfen sind“, „Gelegenheit und Reitzung zur Arbeit, und Mäßigung der Abgaben des gemeinen Mannes“, „völlige Freyheit in Ansehung der gottesdienstlichen Lehre und Uebung“, „freundliche Einladung

z.B. daß man keine Staten zu gros werden läßt, weil in großen Staten die Mobi- /14r/ lität stärker ist, u. der Luxus mer herrscht, – ferner daß man gute Polizei Anstalten macht, geschikte Aerzte aufstellt p.

Religionen in Europa.

§. 65. Wenn man den ganzen Erdboden in 30 Teile einteilen würde, so würde aller Berechnung nach die christliche Religion den fünften, die jüdische den 6ten u. die heidnische den 19ten Teil ausmachen.

Griechische Kirche.

§. 68. Nur die Religion des Hofes u. der Geistlichk. ist in Rußland die Griechische; nicht aber die Religion des gemeinen Manns. In der Europäischen Türkei zählt man 4000000 Griechen; sie haben einen Patriarchen der iärllich 60000 L. [?]²⁶ eigene Einkünfte hat.

Evangelisch lutherische Kirche.

§. 69. Immer ist ein großer Unterschied zwischen den lutherischen Kirchen, weil nicht alle die symbolischen Bücher anerkennen, u. viele Länder auch ihre eigene Konfession haben. Auch in dem kirchlichen Regiment sind sie unterschieden; einige sind noch unter dem bischöflichen Regiment, wie die meiste nordischen Provinzen.

In Preussen werden alle Religionen tolerirt, die lutherische aber ist am häufigsten. Norwegen allein tolerirt keine andere Religion als die Lutherische.

In Siebenbürgen herrschen 4 Religionen 1) die Römisch katholische,

und Aufnahm der Ausländer“, „nachdrückliche Hinderung sowohl des unmäßigen Gebrauchs der starken Getränke, als der Hurerey“ (83).

²⁶ Anton Friedrich Büsching: Neue Erdbeschreibung. Erster Theil, welcher Dänemark, Norwegen, Schweden, das ganze rußische Reich, Preussen, Polen, Ungarn, und die europäische Turkey, enthält, sechste rechtmäßige Auflage, Hamburg 1770. Hier: Des ersten Theils zweyter Band, welcher Preußen, Polen, Hungarn, und die europäische Turkey mit den dazu gehörigen und einverleibten Ländern, enthält. „Das Haupt der griechischen Kirche in der europäischen Turkey, ist der Patriarch zu Constantinopel [...]. Seine Einkünfte sind sonst auf 120000 Gulden geschätzt, und es ist gemeldet worden, daß er davon die Hälfte an jährlichem Tribut der ortschmannischen Pforte erlegen, auch außerdem am türkischen Beiram noch 6000 Gulden zu Geschenken anlegen müsse. Jetzt sollen sich seine Einkünfte viel höher belaufen.“ (S. 1516 f.)

zu der sich die Siklen (Sicul) bekennen; 2) die Reformirte, 3) dieienige welche die Unitarier annemen 4) die evangelische.

Evangelisch reformirte Kirche

§. 70. Nur 4 Cantons in der Schweiz sind reformirter Religion, nemlich Zürich, Basel, Bern, Schaffhausen.

In den vereinigten Niederlanden kann kein anderer als ein reformirter zu Staatsaemtern gelangen. /15r/

In Frankreich laufen die reformirte unter dem Namen Hugenotten, die aber von den Bischöfen ser gedrückt werden; sie müssen meistens ihren Gottesdienst in Hainen u. Wäldern verrichten, wo sie sich oft bei viel Tausenden versammeln.

Die Evangelischen Kirchen in Grosbritannien.

§. 71. Von Heinrich VIII. kömmt one Zweifel die Unabhängigkeit der weltlichen von der Geistlichkeit her. Zu gleicher Zeit mit Luther machte er eine Reformation in England.

Jüdische Religion.

§. 73. Heimlich halten sich auch in Portugall u. Spanien viele Juden auf.

In Polen ist eine unermessliche Menge von Juden, welche eigentliche Admodiateurs²⁷ fürs ganze Land sind. Sie füren aber demnach ein ser kümmerliches Leben. Ihre ganze Auferziehung u. ihre Religion bringt es

²⁷ Admodiateur = Pächter. Vgl. den Artikel „Admodiateur“ in Zedler [Anm. 12], Bd. 1 (1732), 535. – Büsching: Neue Erdbeschreibung. Erster Theil, zweyter Band [Anm. 26]: „Von der Anzahl der Menschen in Polen und Litauen kann ich nichts gewisses sagen [...]: doch halte ich Herrn Oberconsistorialrath Süßmilchs Schätzung für wahrscheinlich, welcher nicht über 12 Millionen Menschen in diesen Landen annimmt. Hierunter sind sehr viele Deutsche, und noch mehrere Juden; letztere machen unterschiedene Millionen Seelen aus; und es ist merkwürdig, daß sie die meisten Wirthshäuser inne haben, vornehmlich in Klein-Polen und im Großherzogthum Litauen. Die Kopfsteuer, welche sie jährlich bezahlen, betrug bis 1764 in Polen 220000, und in Litauen 120000 polnische Gulden: im gedachten Jahr aber wurde auf dem Convocations-Reichstag festgesetzt, daß jeder Jude künftig jährlich 2 polnische Gulden erlegen solle.“ (1066 f.)

auch mit sich, daß sie sich mit keiner andern vertragen können. Entweder müssen sie Herrn oder Sklaven sein. /15v/

Manufakturen u. Fabriken.

§. 77. Am glücklichsten ist ein Land das rohe Materien hat und sie selbst verarbeitet.

Spanien würde durch seine vortreffliche Wolle viel reicher werden, wenn es sie selbst bearbeitete.

§. 78. Garn ist eins der beträchtlichsten Materialien für Teutschland; an keinem Produkt kann man so viel gewinnen, als an diesem.

Flachs u. Hanf ist das einzige Produkt das Geld nach Teutschland bringt u. das man ihm so gern abnimmt; damit bezahlt es iärllich all seinen Zucker u. Kaffee.

Das beste Papier liefert uns Frankreich u. Holland. Das ächte Basler Papier ist auch ser gut.

Verarbeitet wird Zuker in Teutschland auch viel z.B. Hamburg hat schöne Fabriken.

Die Engländer drukken zuerst Cotton.

„Killalusimeno“

Von

Michael Franz

Berühmt und vielbesprochen ist die Äußerung Hölderlins, die Wilhelm Waiblinger in seiner vermutlich 1826/27 geschriebenen, aber erst 1831 posthum veröffentlichten Biographie Hölderlins überliefert hat:

Ich, mein Herr, bin nicht mehr von demselben Namen, ich heiße nun Killalusimeno. (FHA 9, 311)¹

Der angenommene Name ist – wie auch die anderen Pseudonyme des Dichters² – Gegenstand vielfältiger Enträtselungsversuche gewesen. Zuletzt hat Giuseppe Bevilacqua eine *interpretatio italiana* vorgeschlagen, nach der hier nicht ein Name, sondern ein „sinnvolle[r] italienische[r] Satz“ gemeint sei: „*chi l'ha, l'usi meno* (wer es hat, gebrauche es weniger)“.³ Er fügt gleich hinzu: „das apostrophierte Pronomen *l'* könnte auch *sie* (Sing.) oder *ihn* heißen.“ Da dieser Satz unter anderem wegen der in ihrem Bezug ungeklärten Pronomina wenig Sinn ergibt, versucht Bevilacqua durch Kontextualisierung Sinn zu schaffen. Zunächst erwägt er, das „Heteronym“ könne „mit dem Denken des Anarchisten und Kommunisten Filippo Buonarotti zu verknüpfen“ sein; in diesem Falle

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 273–281.

¹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA]. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietrich E. Sattler, 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975–2008.

² Außer dem unter mehr als zwanzig Gedichten stehenden Namen „Scardanelli“ (Skardanelli, Skartanelli) und dem unter drei Stammbuchblätter gesetzten „Buonarotti“ handelt es sich um die in Gesprächs-Berichten erwähnten Namen „Rosetti“, „Salvator Rosa“, „Scaliger Rosa“, „Scari Vari“, deren Schreibweise daher unsicher bleibt.

³ Giuseppe Bevilacqua: Eine Hölderlin-Frage. Wahnsinn und Poesie beim späten Hölderlin. (Germanistische Texte und Studien; 83) Hildesheim/Zürich/New York 2010, 91; vgl. meine Rezension in: *Arbitrium* 2011, 229–234.

„ließe sich die Erinnerung an eine Aufforderung vermuten, etwa: *Wer sie (die Macht) hat, gebrauche sie weniger*. Aber das ist eine reine Annahme. Im übrigen ist der Satz in keiner Schrift Buonarottis auffindbar, die Hölderlin hätte bekannt sein können.“⁴ Ich lasse es dahingestellt sein, ob Buonarotti mit der (dazu noch äußerst selbstwidersprüchlichen) Etikettierung „Anarchist und Kommunist“ richtig gekennzeichnet ist. Eine der politischen Macht gegenüber so skeptische Haltung, wie sie der weise Satz Bevilacqua beinhaltet, ist ihm jedoch kaum zuzutrauen. Aber das nur nebenbei. Der Name „Buonarotti“ taucht ja immerhin ebenfalls als Pseudonym des Dichters auf – allerdings erst viele Jahre später, nämlich im April 1837.⁵ Und dort bei einer einzigen Gelegenheit, so dass anzunehmen sein dürfte, dass es der Kontext des Gesprächs mit Carl Künzel und seinen beiden Begleitern war, der ihm diesen Namen eingab, – der in diesem Kontext zudem sich auch genau so gut oder besser auf den Maler Michelangelo Buonarroti beziehen könnte und den auch Friedrich Wilhelm Hackländer als Unterschrift eines Gedichts überliefert, das, wie er schreibt: „ich von ihm besitze“.⁶ Auch diese Zeugnisse führen jedoch ins Jahr 1841 oder später.

Aber Bevilacqua verwirft diese den Satz auf ein mögliches Diktum des französischen Revolutionärs beziehende Deutung dann auch selbst. Er stellt stattdessen einen Zusammenhang her mit einer Anekdote, die Waiblinger einige Zeilen zuvor berichtet:

Ich fand es einmal befremdend, daß er das Porträt Fridrichs des Großen an der Wand hängen hatte und fragte ihn deßhalb. Er sagte mir: „Das haben Sie schon einmal bemerkt [sic! bei Bevilacqua S. 92: gemerkt], Herr Baron“; und ich erinnerte mich nun selbst es wohl viele Monate vorher bemerkt zu haben. So erkennt er auch alle wieder, die er gesehen. Er vergaß nie, daß ich Dichter bin, und fragte mich unzähligemal, was ich gearbeitet hätte, und ob ich fleißig gewesen sey. Dann konnte er freylich sogleich hinzusetzen: „Ich, mein Herr, bin nicht mehr von demselben Namen, ich heiße nun Killalusimeno.“ (FHA 9, 311)

Bevilacqua bezieht das „sogleich“ in dem letzten Satz vor dem „Killalusimeno“-Ausspruch ohne weiteres auf die Hölderlinische Antwort auf das geäußerte Befremden Waiblingers bezüglich des Friedrich-Porträts und zieht dann den Schluss, „daß Hölderlin sagen wollte, er habe nicht mehr *denselben Namen* wie der König, das heißt *Friedrich*.“⁷ Und das apostrophierte Pronomen „I“ im Namen „Killalusimeno“ müsste dann sich auf diesen Namen „Friedrich“ beziehen und so ergäbe sich, dass der Dichter „sich selbst [...] und anderen empfiehlt, nicht wie der König von Preußen heißen zu wollen“.⁸ Für Bevilacqua handelt es sich also bei der ersten Antwort Hölderlins, die sich auf Waiblingers Befremden bezieht („Das haben Sie schon einmal bemerkt, Herr Baron“), ebenso wie bei den danach zu Hölderlins Fragen nach Waiblingers Produktivität hinzugesetzten Bemerkungen über seinen Namen um jeweils einen „Teil des [sc. selben] Gesprächs“⁹, im Ganzen also nur um *ein* Gespräch.

Wer die ganze Passage aufmerksam liest, wird jedoch sofort bemerken, dass hier Apophthegmen aneinandergereiht werden, die zu den unterschiedlichsten Gelegenheiten geäußert worden sind. Da ist zunächst der Dialog über das Friedrich-Porträt, im erzählenden Präteritum berichtet. Auf diesen Gesprächsbericht folgt, durch Tempuswechsel ins Präsens deutlich abgesetzt, die Einleitung eines neuen Themas, nämlich das der Erinnerungsfähigkeiten Hölderlins, das vielleicht angestoßen wurde durch Waiblingers eigenes Erinnerungs-Erlebnis, das noch im Präteritum formuliert war: „ich erinnerte mich nun selbst es wohl viele Monate vorher bemerkt zu haben“. „So“, d.h. ebenso, wie „ich [Waiblinger] mich nun erinnerte“ bei diesem Gespräch, „erkennt er [Präsens!] auch alle wieder, die er gesehen“. Nun werden Beispiele, Belege für diese generalisierte Behauptung („er erkennt auch *alle* wieder, die er gesehen“¹⁰), angekündigt. Erneut erfolgt ein Tempuswechsel, wieder ins erzählende Präteritum, zunächst jedoch immer noch generalisierend: „Er vergaß *nie*, daß ich Dichter bin“.¹¹ Es geht weiter im resumierend erzählenden Präteritum, wieder mit einer quantifizierenden Angabe: „und fragte mich *unzähligemale*, was ich gearbeitet hätte, und ob ich

⁴ Ebd., 92.

⁵ Vgl. StA II, 353 und III, 571.

⁶ StA VIII, 39; vgl. auch FHA 9, 415; die dort in einer Fußnote gegebene Deutung dieser Unterschrift stammt von D. E. Sattler.

⁷ Ebd., 93.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., 93, Z. 2.

¹⁰ Hervorhebung von mir (M.F.).

¹¹ Hervorhebung von mir (M.F.).

fleißig gewesen sey“.¹² Erst nach diesen viele („unzählige“) Fälle zusammenfassenden Angaben lenkt Waiblinger nun die Aufmerksamkeit auf eine Besonderheit: „Dann“, d.h. nach diesen, „unzählige Male“ gestellten Fragen, „konnte er freylich sogleich hinzusetzen [...]“. Die Wahl der Formulierung „konnte er ...“ soll deutlich machen, dass dies keineswegs nur ein einziges Mal, sondern eben gelegentlich geschehen ist. Gelegentlich, das heißt: „bei dieser oder jener Gelegenheit“, bzw. „bei irgendeinem dieser unzähligen Male“. Das „sogleich“ inszeniert dann nur den unvermittelten Übergang von der Thematisierung von Waiblingers Person zur Thematisierung der eigenen (Hölderlin'schen) Person. Das ist im Ganzen ein Beispiel für ein recht routiniertes Verfahren der Apophthegmen-Verknüpfung.

Die genaue sprachliche Analyse des Textes zeigt also, dass es für die Verknüpfung des „Dann“ mit dem vorausgegangenen „Friedrich“-Gespräch keinen Grund gibt; im Gegenteil: Die gesamte Komposition des Textes spricht gegen eine solche Verknüpfung. Dann aber fehlt dem angeblichen Pronomen „l“ („es“, „ihn“ oder „sie“?) in dem präsupponierten italienischen Satz ein Referenzpunkt, auf den es sich beziehen könnte, so dass der Satz zu einer sinnvollen Aussage würde.

Die Deutung Bevilacqua, das von Waiblinger überlieferte Morphem „Killalusimeno“ sei eine – wegen der zu dieser Zeit noch mangelnden Italienisch-Kenntnisse des später nach Italien gezogenen jungen Schriftstellers – inkorrekte Wiedergabe des eingangs zitierten italienischen Satzes, halte ich daher für ziemlich unwahrscheinlich.¹³ Gewiss, der

¹² Hervorhebung von mir (M.F.).

¹³ Noch unwahrscheinlicher finde ich eine ähnliche Deutung von Jochem Bertheau, der den Namen als phonetische Zusammenziehung einer „gascognische[n] Sprachwendung“ (J.B.: Hölderlins französische Bildung. (Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur; 14) Frankfurt a.M./Berlin/Bern 2003, 105) interpretiert, die er als „qu'il a lous y meno“ transkribiert, was nach ihm die Bedeutung haben soll, „daß er den Verstand verloren hat“ (185). Auf die nicht wirklich argumentativ hergeleitete, sondern eher dekretierte linguistische Behauptung kann ich mich aus mangelnder Sprachkompetenz im Gaskognischen nicht einlassen. Die Interpretation – vorausgesetzt, sie wäre linguistisch korrekt – würde jedoch implizieren, dass Hölderlin sich durch diese Selbst-Identifikation eine abwertende Fremdeinschätzung zu eigen machen würde; dagegen spricht die entschlossene Übertragung einer solchen Fremdeinschätzung auf „Diotima“ in der Anekdote, die Johann Georg Fischer aus den

Siebzigjährige Hölderlin hat später gegenüber einem von Christoph Schwabs „Bekanntem“, der ihn gefragt hatte, „ob er diese Sprache [sc. Italienisch] nicht früher gesprochen habe“, kokettiert: „Si, Signore, e parlo ancora“.¹⁴ Aber die häufig apostrophierten und in ihrer Stellung zum Verb ganz anders als im Deutschen zu gebrauchenden Pronomina des Italienischen (wie des Französischen) machen jedem Deutschen Schwierigkeiten. Einen durch seine Elidierungen (zweier Vokale und eines stimmlosen „h“) so präzise Geistesgegenwart verlangenden Satz wie „chi l'ha, l'usi meno“ wirft auch ein deutscher Liebhaber der italienischen Oper nicht „sogleich“, d.h. ohne Stocken, im Gespräch ein. Hier werden dem in der mündlichen Kommunikation sprachlich Beeinträchtigtsten spontane Geistesblitze in einem Medium (der italienischen Sprache) zugemutet, das nun wahrlich nicht seine Stärke ausmachte, auch wenn er den Glanz italienischer Namen offenbar liebte. Aber wie dem auch sei: nach der Auflösung des künstlichen Zusammenhangs mit der Friedrich-Anekdote fehlt dem italienischen Satz ein Bezugspunkt, der ihn sinnvoll machte.

Die Erklärung für das Wort „Killalusimeno“, die in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe Bd. 9, 311 gegeben wird, basiert zwar auf einigen Bemerkungen, die ich (M.F.) in Auseinandersetzung mit der Bertaux'schen Deutung des Wortes¹⁵ in einem Entwurf zu diesem Band der 'Frankfurter Ausgabe' gemacht hatte, die aber der Herausgeber dieser Ausgabe entstellt hat.¹⁶ Die Überlegung Bertaux' geht davon aus,

letzten Lebensjahren Hölderlins berichtet: „Närret ist se worda, närret, närret, närret.“ (FHA 9, 429).

¹⁴ FHA 9, 469.

¹⁵ Vgl. Pierre Bertaux: Friedrich Hölderlin, Frankfurt am Main 1978, 188: „»Ich heiße kallilusomenos«: »ich bin der, der sich selbst schön, in Schönheit erlösen, auflösen, befreien wird.« Ist das unsinnig oder falsch am Platz?“

¹⁶ Neuerdings hat D. E. Sattler eine andere Deutung gefunden: „Killaloumeo [sic] = Der ich Killa reinwasche oder sühne. Killa, die Schwester [richtig: Schwägerin] der trojanischen Königin Hekuba, steht für Diotima oder Suzette, die des Hyperion wegen sterben musste, weil es der Dichter, *der ganzen Anlage nach, für nothwendig* hielt. Die von Homer nicht erwähnte Killa stirbt für die Existenz der Ilias und der Odyssee. Hekuba, die gleichzeitig mit Killa schwanger ist von Priamos, träumt, daß durch das Kind in ihrem Leibe Troja untergehen werde. Sie spricht davon nur unbestimmt. Priamos läßt Killa mit dem ungeborenen Kind verbrenne [sic]. Hekuba gebiert den Paris, der Helena entühren [sic] wird.“ (Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Briefe und Do-

dass in Analogie zu dem Phonemdreher, der Waiblinger bei dem Wort „Kamalattasprache“ (das nur als Kalamattasprache einen Sinn ergibt¹⁷) unterlaufen sei, auch hier eine akustische Fehlleistung Waiblingers vorliege, insofern der Wortteil „Killa“ durch Umdrehung der Vokale zum geläufigen griechischen Wortbestandteil „Kalli-“ (= schön-) würde. Bertaux ist dann jedoch der (im Französischen, das den griechischen Buchstaben υ („Ypsilon“) als „u“ transliteriert, verständliche) Fehler unterlaufen, die zweite Hälfte des Wortes von dem, „Verbum luō, »ich binde los, ich löse«“, das in seiner (Bertaux‘) Schulgrammatik als „Paradigma der Konjugation“ gedient habe¹⁸, abzuleiten. Das griechische Verbum für „ich binde, ich löse“, nämlich λύω, schreibt sich freilich mit dem Buchstaben „y“. So käme jedoch in der griechischen Orthographie in deutscher Umschrift für das Partizip Futur im Medium eine Wortbildung wie „kallilysómeno(s)“ heraus, die dann als „der schön sich lösen werdende“ übersetzt werden könnte. Den Unterschied zwischen

kumente in zeitlicher Folge hrsg. von D. E. Sattler, Bremer Ausgabe Bd. XII, 133.) Das hier herangezogene Detail aus der Vorgeschichte der *Ilias* stammt aus einem Scholion zu v. 224 der „dramatischen Monodie“ mit dem Titel *Alexandra* (=Kassandra), die dem alexandrinischen Grammatiker Lykophron (Ende 3. Jh. v. Chr.) zugeschrieben, von dem byzantinischen Gelehrten Issak (oder vielmehr Johannes?) Tzetzes im zwölften Jahrhundert n. Chr. ausführlich durch Scholien kommentiert herausgegeben und nach der Baseler *editio princeps* von 1546 mehrfach gedruckt wurde. Bei dieser Interpretation wird dem Namen der verbrannten Killa die erforderliche Akkusativendung verweigert und die beiden griechischen Verben louō (wasche) und lyō (löse, „sühne“) werden abermals (wie in FHA 9, 311) konfundiert, – von der divinierten Gleichsetzung (Killa „steht für“ Diotima) und der problematischen Identifizierung der Romanfigur mit der realen Suzette Gontard einmal abgesehen.

¹⁷ Das hat schon der Philosophiehistoriker Wilhelm Windelband herausgefunden in einem Vortrag ‘Ueber Friedrich Hölderlin und sein Geschick’, den er 1883 in seinen ‘Präludien’ veröffentlicht hat. Windelband zitiert aus Waiblingers Biographie, aber mit dem Wortlaut „Kalamattasprache“ und fährt dann fort: „es scheint dem Biographen entgangen zu sein, daß Kalamatta eine Stadt an der Südküste des Peloponnes ist, deren Name dem Dichter bei der Aufforderung, griechisch zu lesen, durch einfache Ideenassociation um so mehr einfallen konnte, als diese Stadt in den zwanziger Jahren [sc. des 19. Jahrhunderts] als der Sitz des „Senats von Messenien“ und wegen ihrer Zerstörung 1825 viel genannt wurde und gewiß gelegentlich auch von den Besuchern Hölderlins erwähnt worden ist.“ (2. Auflage, Tübingen und Leipzig 1903, 172 Fußnote)

¹⁸ Bertaux [Anm. 13], 188.

„-someno(s)“ und „-simeno“ scheint Bertaux nicht bemerkt oder für vernachlässigbar gehalten zu haben.

Nimmt man das Phonem „u“ in einem transkribierten griechischen Wort jedoch – wie im Deutschen üblich – als Wiedergabe von griechisch „ou“ (Omikron Ypsilon), so ergibt sich das Wort „kallilousómenos“ (*καλλιουσόμενος). Das Wort würde dann bedeuten: „der sich schön waschen werdende“; der, der sich schön waschen wird. Ein solcher Name scheint in den Zusammenhang solcher Gedanken zu passen, wie sie – doch wohl aufgrund Hölderlin’scher Texte aus dem Turm – in Waiblingers ‘Phaëton’-Roman überliefert sind: „Reinheit aber ist auch Schönheit.“¹⁹ Der von Sattler vermutete „Schön- oder Reingewaschene“ müsste dann freilich „kallilousámenos“ heißen, wenn man das griechische Partizip Aorist für das deutsche Partizip Perfekt gelten lassen dürfte. Man käme also auf ein „Kallilusámenos“ als Ausgangspunkt für die überlieferte Form, die sich dann ebenfalls bei zwei Phonemen des zusammengesetzten Worts von ihrem griechischen Ursprung entfernen würde. Ob auf diese Weise das „Rätsel“ wirklich gelöst wäre, muss fraglich bleiben.²⁰

Diese „griechischen“ Deutungen der phonetisch doppelt abweichenden Wortbildung würden sie allerdings einem anderen Namen, den Hölderlin – allerdings auch wieder erst später – erfunden hat, annähern. In dem Nachruf auf Hölderlin, den Friedrich Wilhelm Hackländer unter dem Titel ‘Erinnerung an Friedrich Hölderlin’ in der ‘Kölnischen Zeitung’ 1843, Nr. 174 vom 23. Juni veröffentlicht hat und der Erlebnisse

¹⁹ MA 1, 908 (‘In lieblicher Bläue ...’).

²⁰ Denn es bleibt zu fragen, ob Waiblinger solche Missverständnisse griechischer Worte – im einen Fall des Namens einer im damaligen politischen Geschehen prominent gewordenen Stadt auf dem Peloponnes, im andern einer leicht zu erkennenden Wort-Bildung mit dem häufig anzutreffenden Bestandteil „kalli-“ – wirklich zu unterstellen sind. Wer in der Stifts-Lokation in einem Jahrgang von 45 Studenten einen Platz in der oberen Hälfte einnahm (vgl. Wilhelm Waiblinger, Marbacher Magazin 14/1979, 62–68), wer die *Choephoren* des Aischylos selbständig durcharbeiten in der Lage war (Wilhelm Waiblinger, Tagebücher 1821–1826. Textkritische und kommentierte Ausgabe in zwei Bänden hrsg. von Hans Königer, Bd. 2, Stuttgart 1993, 844–847), der kann nicht schlecht gewesen sein in der Beherrschung der griechischen Sprache. Eine Absicht beim Verdrehen der griechischen Worte kann aber eher Hölderlin als Waiblinger zugetraut werden.

eines zwei Jahre zuvor in Tübingen gemachten Besuchs wiedergibt, heißt es:

Unter Anderm fragte ich ihn: »Herr Bibliothecar, sie [sic] haben Schiller gekannt?« worauf er mir entgegnete: »Sie befehlen es, Herr Pater! Er heißt aber nicht so, sondern er heißt Kalisimenos.«²¹

Unterstellen wir die gut belegte itazistische Aussprache des Griechischen bei Hölderlin²², so müsste der zweite Wortbestandteil auf ein „seimenos“ oder „symenos“ führen, also entweder von einem Verb $\sigma\acute{\epsilon}\iota\omega$ (schütteln), oder $\sigma\epsilon\acute{\upsilon}\omega$ (scheuchen) abzuleiten sein. Im ersten Fall müsste das Partizip Präsens des Mediums oder Passivs aber seiómenos gebildet werden, im zweiten Fall wäre ein sýmenos möglich.²³ Ein kal(l)isimenos in diesem letzteren Sinn wäre also ein „schön sich scheuchender“, ein „schön sich eilender“. Ob darin nun ein besonderer, ein aufschlussreicher Sinn zu finden wäre, mag dahin gestellt bleiben. Ich erwähne das Wort hier nur, weil es, gesetzt, die Vokaldrehung von killa zu kalli erscheint plausibel, ein zweites Beispiel wäre für eine Bildung mit „kal(l)i“ am Beginn und der Partizipialendung „-menos“ am Ende. Ganz gleich, ob diese Benennungen wirklich einen tieferen Sinn haben oder nicht, sie sind ein weiterer Beleg für die vielfach bezeugte²⁴, anhaltende Vorliebe auch noch des Turmbewohners für das Griechische.

²¹ Alfred Estermann: Friedrich Wilhelm Hackländers Hölderlin-Nekrolog. Text eines Dokuments zur Biographie. In: HJb 19/20 (1975–1977), 399–407; 404; danach auch in FHA 9, 415 und in StA VIII, 38.

²² Vgl. nur die Namen Chiron für $\chi\epsilon\acute{\iota}\omega\nu$ oder Phlegias für $\Phi\lambda\epsilon\gamma\acute{\upsilon}\alpha\varsigma$ in seiner Übersetzung der dritten Pythischen Ode Pindars: FHA 15, 225.

²³ Vgl. Aeschylos, Agamemnon, v. 746 (im Femininum von der Erinys gesagt): Es „[e]ilt herbei [symena] den Priamiden / Auf Ruf des Gastschützers Zeus / Tränenbraut! – die Erinys.“

²⁴ Die Belege reichen von der durch Varnhagen von Ense für 1808 bezeugten „Vertrautheit mit den Alten“ (FHA 9, 267), dem 1811 berichteten Entzücken über den „alten Freund“ Homer (FHA 9, 276), dem 1812 an den Tag gelegten Interesse an einer bei Zimmer gesehenen „Zeichnung von einem Tempel“, die Hölderlin zu der Bitte an den Schreinermeister bewog, er „sollte einen von Holz so machen“ (FHA 9, 278), was vielleicht einen Anlaß bot zur Niederschrift der Ode ‘An Zimmern’, in der diesem „Dedalus Geist“ bescheinigt wird (FHA 9, 73), der von Waiblinger festgehaltenen Erregung über die Lektüre des „Aeschylos“ („Kamalattasprache“ FHA 9, 307), dem für März

Es bleibt die Frage, ob Hölderlin mit diesen Namensänderungen wirklich „Rätsel“ aufgeben wollte, die dann auch zu „lösen“ (gewesen) wären, ob er also auch in solcher „Allonymie“ noch die Kommunikation mit seinen Gesprächspartnern gesucht hat, oder ob er sie durch die „Verrätselung“ dauerhaft verweigern wollte. Sie führt freilich auf den das Thema dieser Miscelle übersteigenden, komplexen Zusammenhang der Deutung seiner Existenz in der Obhut der Familie Zimmer.²⁵

1823 wieder von Zimmer detailliert berichteten „Antheil“ an „den Griechen“ und ihrem Aufstand (FHA 9, 291), den Waiblinger freilich in seiner Jahre später geschriebenen Biographie dementieren zu wollen scheint (FHA 9, 316), was der nicht immer gut unterrichtete katholische Theologe Albert Diefenbach zehn Jahre später nach einem Besuch im Turm aufgreift (FHA 9, 330), bis zu den im letzten Lebensjahr stereotyp gewordenen Themen für Stegreifgedichte, unter denen auch ‘Griechenland’ auftaucht (FHA 9, 192; 427; 433).

²⁵ Vgl. dazu Hölderlin und die Psychiatrie, hrsg. von Uwe Gonther und Jann E. Schlimme, Bonn 2010.

Eine übersehene Nachricht zu Hölderlins Turm-Aufenthalt

Mitgeteilt und kommentiert von

Michael Franz

Die folgende Nachricht wurde weder in den dokumentarischen Teil der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (herausgegeben von Adolf Beck) noch in die biographischen Angaben der Frankfurter und Bremer Ausgaben (herausgegeben von D. E. Sattler) aufgenommen. Sie stammt aus der heute wohl zu Recht als überholt geltenden psychiatrischen Monographie 'Hölderlin. Eine Pathographie von Dr. med. Wilhelm Lange Tübingen, mit zwölf Schriftproben und einer Stammtafel', Stuttgart 1909, was vielleicht erklärt, warum sie übersehen wurde. Sie lautet:

Herrn Eberhardt in Tübingen (Hölderlin-Turm), dessen Mutter sehr oft in das Haus des Tischlers Zimmer gekommen ist und die schon als Kind den kranken Hölderlin gekannt und später noch häufig gesehen hatte, verdanken wir die folgenden Mitteilungen:

„Der Kranke wohnte in dem jetzigen Hölderlin-Turm, anfangs im Erdgeschoss (mit der Aussicht auf den Neckar); später zog er in den ersten Stock, weil unten eine Werkstatt eingerichtet wurde. In der ersten Zeit lief der Kranke öfters in wenigen Stunden zu seinen Angehörigen nach Nürtingen, später nicht mehr. Der Kranke trug stets einen Hut (einen „Häckers“-Hut), Kniehosen, Gamaschen, Schnallenschuhe und ein Bändel nebst Säbel. Er kratzte fortwährend mit den Fingern an der Wand und sprach ununterbrochen mit sich selbst. Vor dem Turm (nach der Neckarseite zu) pflegte er stundenlang spazieren zu gehen. Er wurde viel, namentlich von Studenten besucht; wenn Fremde kamen, machte er zahllose Complimente und setzte sich ans Klavier zum Spielen. Oft sprang er Kindern nach, aber diese fürchteten ihn und liefen davon.“¹

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 282–284.

¹ Auf den Seiten 125 f. Ich verdanke den Hinweis Dr. med. Uwe Gonther (Bremerhaven).

Nachdem der Schuhmacher Karl Friedrich Eberhardt (1827–1881) das Zimmer'sche Haus am Neckar im Jahr 1868 erworben hatte, bekam es den Namen „Eberhardt“, den auch Emma Pfister, die Enkelin eines entfernten Verwandten Hölderlins, in einer Mitteilung erwähnt.² Die Ehefrau des Schuhmachers Eberhardt, Catharine Friederike geb. Haupt (1826–1906), hat nach den 'Reiseblättern' Friedrich Kurt Benndorfs „als Kind täglich die Milch ins Haus“ des Tischlers getragen „und den greisen Kranken häufig beobachtet“.³ Sie ist die Mutter von Langes Gewährsmann Robert Friedrich („Fritz“) Eberhardt (1859–1944), dem letzten privaten Besitzer der „Eberhardt“, der das Haus 1921/22 an die Stadt Tübingen verkaufte. Von einem Umbau des Hauses im Herbst 1828, durch den der Kranke das größere Zimmer im ersten Stock bekam, ist auch bei Zimmer die Rede.⁴

Dass „der Kranke öfters in wenigen Stunden zu seinen Angehörigen nach Nürtingen“ gelaufen sei, wird nur hier bezeugt.⁵ Die Strecke beträgt am Neckar entlang 32 Kilometer; den Weg von Nürtingen nach Murrhardt, der mehr als doppelt so lang und erheblich beschwerlicher ist, hat er im Frühling 1803 nach dem Zeugnis Schellings „in sehr kurzer Zeit [...] querfeldein“⁶, „ohne Begleitung, zu Fuß“ zurückgelegt.⁷ Besuche in Nürtingen mögen – selbst für die „erste Zeit“ nach 1807 – bezweifelt werden. Allerdings ist von der Hoffnung des Turmbewohners, seine Mutter „bald zu sehen“ in einem kurzen, von Zimmer angelegten Schreiben Hölderlins⁸ die Rede, von seiner Absicht, die Mutter

² Vgl. Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985; StA VII 3, 141 und die Erläuterung dazu 142.

³ StA VII 3, 142 und die Erläuterung dazu 143.

⁴ StA VII 3, 107 das „Neue Bauwesen“ und die Erläuterung dazu, ebd.

⁵ Beck bezweifelt schon die von der gleichen Zeugin bei anderer Gelegenheit erwähnten „weiten Spaziergänge[n]“, bei denen der Dichter „immer wunderlich bekleidet gewesen und mit verschränkten Armen sehr rasch gelaufen“ (StA VII 3, 142) sei: „zu *weiten Spaziergängen* hätten die Zimmers den Kranken höchstens in Begleitung, und niemals *wunderlich bekleidet* ausgehen lassen“ (ebd., 143).

⁶ Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen. Ergänzungsband: Melchior Meyr über Schelling, hrsg. von Xavier Tilliette, Torino 1981, 437 (im Gespräch mit Melchior Meyr, Anfang Februar 1847).

⁷ Brief an Gustav Schwab vom 11. Februar 1847: StA VII 2, 253.

⁸ StA VI, 453, Nr. 268.

zu „besuchen“ spricht er in einem höflichen, freundlichen und klaren Brief⁹, von einer bevorstehenden „Visite“ und „Besuche[n]“ schreibt ein verwirrter Brief des Kranken.¹⁰

Mit dem Ausdruck „Häckers-Hut“ könnte die Kopfbedeckung eines Weingärtners (schwäbisch: „Häcker“¹¹) gemeint sein. Plausibler wäre die Annahme einer falschen Orthographierung des Wortes, das eigentlich „Hecker-Hut“ geschrieben werden müsste und den markanten breitkrepfigen, nach oben spitz zulaufenden Filzhut bezeichnet, den der badische Revolutionär Friedrich Hecker (1811–1881) im Jahr 1848 berühmt gemacht hatte und der zuvor „Kalabreser“ genannt worden war. Die Kombination eines solchen „Freiheitshuts“¹² mit den Insignien des freien (insbesondere nur der akademischen Gerichtsbarkeit unterliegenden) Manns, dem Säbel, der hier mittels einer Bandelière, also einem Ledergurt über der Schulter, getragen wird, ist in der Tat merkwürdig oder, mit den von der Zeugin in dem anderen Bericht gebrauchten Wort, „wunderlich“.¹³ Man wird aber an den schon von dem Studenten Hölderlin bezugten Besitz von „Rappiere[n]“¹⁴ und an die sich selbst noch zehn Jahre später zugeschriebene „Rappierlust“¹⁵ erinnern dürfen. Auf seinen bürgerlichen Stand legt auch noch der Turmbewohner großen Wert – „er, der Herr, der Burgersmann und Künstler“.¹⁶

⁹ StA VI, 462, Nr. 293.

¹⁰ StA VI, 465, Nr. 301.

¹¹ Laut 'Schwäbisches Handwörterbuch auf der Grundlage des 'Schwäbischen Wörterbuchs' von Hermann Fischer und Wilhelm Pfeiderer bearbeitet von Hermann Fischer und Hermann Taigel, Tübingen 1986, 206.

¹² Der Hut galt insbesondere den freiheitlich gesinnten Studenten gegen Ende des 18. Jahrhunderts als ein Symbol bürgerlicher Freiheit; vgl. den gängigen Spruch, den Hegel im Oktober 1793 in Christian Ludwig Hillers Stammbuch eintrug: „Es lebe, wer das Rechte tut, / und dann den (deutschen) Freiheitshut / recht tief ins Auge drückt!!!“ (Briefe von und an Hegel. Bd. 4, Teil 1: Dokumente und Materialien zur Biographie, hrsg. von Friedhelm Nicolin, Hamburg 1977, 167.

¹³ Vgl. oben Anm. 5.

¹⁴ Vgl. StA VI, 61, Nr. 39.

¹⁵ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke, Frankfurter Ausgabe [FHA]. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Dietrich E. Sattler, 20 Bde. und 3 Supplemente, Frankfurt a.M./Basel 1975–2008; hier Homburger Folioheft 75 ('Vom Abgrund nemlich ...').

¹⁶ StA II, 261; FHA 9, 70.

HÖLDERLIN

Von

Claus Friedrich Köpp

Dies geschieht. Gewiß so. Widerrufbar nicht,
von niemandem. Und, nirgends: nie mehr.
Näher, die Völker singen hören, näher den DICHTER DES VOLKS.
Könntest, Bruder du unserer Brüder, wahrnehmen
wie ich noch zwischen URALTER und neu VERWIRRUNG
meines Jahrhunderts das Hellende.
Augpunkt, den aus deiner Größe du mittelst:
das leise Wehen deiner Gesänge
ein in die Geschichte der Welt.
Deine VerstehensGemeinde beginnt dich hören
in den Sprachen Europas, anderer Kontinente.

Gewohntester du derer, die geboren werden
aus ihrem Gegenteil, erschreckendem;
der Einsamen Einsamste,
kurzzeit und furchtbar lange.
Aber die scheinbar gezauberte Kürze
deiner dauernden HÄLFTE DES LEBENS ...;
der nächsten, die reicht in deine tiefenden Quellen.
Du wußtest, das unsrige Leben
immer beginnt und morgen.

Jetzt erst, das Bestürzende deines gewaltig
ins Innere drängende LebenSingen,
erst jetzt beginnt in SonnenHöhe das Dämmern.
Wer denn, wer anderes als du,
Sänger flugschreitender, tanzfliegender Wortrhythmen,
der beweglichenden, überwider metrischer Maße,

und jener über- und aufweitenden strophischen Rhythmen,
 wer könnte das Höchste singen,
 die schweren und harten wie leichten,
 windbiegsamsten Gehölze der duftenden Bäume,
 blütenlosen, ins Blühen, chorische, wecken. –
 Wie solle gelingen mir, gemäß deiner kühnenden
 Reihungen Worte, verschlüsselnden noch,
 NAH und SCHWER und GOTT, in jener berühmten
 ABER-Verkettung RETTUNG aus GEFAHR,
 aufzuschließen, in eine deiner BleibeStiftungen,
 weisenden zudem. Wie denn. Wie!

Erlauern Geier auf des WüstGebirgs gedörretem Geäst
 Kadaver Wilds, das noch die Nahrungen erjagt und jagt.
 Umwittert so wir sind von Vielfalt Katastrophen Zukunfts.
 Und will – in NotFindZwang schon oder noch –
 dern VorausSignalen, jeglichen, entkommen.
 Entkommen jedenfalls und bedenken. Alles, möglichst.

Warum buchen erdweit WasserTrinkKonzerne
 in der Zwangabfolge WasserMangel
 Trinken – Dürsten – Die Profite ihre Schnitte,
 vorzu die Verdurstenden verstummen.

Der Hölder ist fort! Der Hölder ist fort!
 Dem Ruf nach Nähe, der verletzten,
 Antwort sagen wird der Dichter.

Wenig wie um Meinung meintlicher Gelehrschaft
 war mir zu tun um Herkunft Namen SCARDANELLI.
 Den Dichter hat der nicht bezeichnet mehr.
 Hölderlin, der ward in Schwere zeitgestört.
 Gewiß, wir wollen möglichst alles wissen.
 Weshalb aber sind und bleiben, ratsam Trotz,
 wir die Wählerischen. Wünschen wir gezählt sein
 weder zu den Geiern noch zu deren Fraß:
 aufzuspüren Dichters Spuren sind, in welch
 Bedeutendes für uns voraus ins Offene

gefragt gestellt. Für unseren Entscheid.
 Daß wir selbst uns messen und genauer.

Im Jugendalter meinem wog mir Glück schon zu.
 Fand und las die Briefe der Geliebten an den Dichter.
 Mit dem Anfang: ICH MUSZ DIR SCHREIBEN LIEBER!
 MEIN HERZ HÄLT DAS SCHWEIGEN GEGEN DICH LÄNGER NICHT AUS.
 Da beginnt mein orbitaler KlimaAufsturz Schönheit.
 Frag dem Jüngling Dichter nach, den Stiftsgenossen rühmen,
 er schritte gleich dem Gott Apollon durch den Saal.
 Der Gott, so sagt der FrankreichWanderer, zurück,
 der hab ihn einem Helden gleich GESCHLAGEN.
 Da war die Liebste, Schönheit ihm auf Erden,
 grad gestorben. Wie er überlebt sie,
 weiß niemand recht zu sagen.
 Sicher ist, in den Armen des Bankiers
 die Geliebte läßt er nicht zurück.
 In den Schädel Schillers gießt er mindest nicht sein letztes Blut.
 Er verwechselt auch nicht Liebende mit Räufern Helenas.
 Mutters unermüdetes Beharren, heiraten in eine Pfarre,
 wird bei ihr nun endlich überstanden.
 Weckt seiner Dichtung die Geliebte auf.

Hölderlin beginnt, den eignen dichterischen Widersatz
 unbeirrt ins endesgültig GroßeSelbst zu wissen.
 Neuerfahren, was des Rhythmus Atem
 Aug in Auge mit den unerbittlich Wegen Zeit
 auszuhalten mag und überwinden.
 Findet ein ins IrdischKünftige.
 Unwiderrufen bleibt VerKlagen Zeit und ZeitenGeist,
 aus seiner Hyperionischen Verdammnis deutscher FREMDE
 deren KINDERKUNST in KALTER STUMMER ZWIETRACHT,
 das MACHWERK um des AUSTERNLEBENS willen.
 Viel mehr. Erfindet in der STIMME DES VOLKS
 die Bildfigur der STRÖME BAHN
 von KLIPPE ZU KLIPPE, der STEUERLOSEN,
 die GESCHWUNGERE BAHN ZU WANDELN. – Seine.
 Des, dem VERWANDT ALLE LEBENDIGEN,

den die UNSERN machen GERÜSTETER.
 Sein Hoffensbild von einer WENDE DER ZEIT,
 das bindet unabänderlich er nicht daran,
 was nachbarlands bloß zu erleben wäre
 oder auch enttäuscht.
 Der letzte Stieg zum HochGang seines WerkTuns
 zwei, drei Jahre ist gewandt zu dem
 für einen ZeitenÜberflug in unsern KälteFrieden heute frühestens,
 spätestens einem BefragtenAussichtslosen gegen:
 Dennoch, der Dichter singt Gesänge an
 der Um- und Widerkehr zugegen Zeit die seine DÜRFTIGE
 mit ihrer FremdeSchweige-, WirrensSprache.
 Nimmt auf dazu in seine Arbeit ein MeeresArchipel,
 flüchtig Frieden, des Europas Ströme, seinen alten SehnRuf Hellas.
 Schon in den Elegien heißen DICHTER die DER LIEBE,
 die singen JEDEM DEN EIGENEN GOTT.
 Hölderlin beginnt erstickend Fremde gegen
 Gesänge von der Menschen Revolution in ihre Nähe.
 Erfindet seinem Hymnus auf den Archipel der Griechen
 ein lyrisch Du, den neuen Meergott,
 belebendsten Beherrscher wiegend Wogen allen Inseln um.
 Der hilft erinnern ihn EIN LIEBEND VOLK,
 IN DES VATERS ARMEN GESAMMELT, MENSCHLICH FREUDIG,
 und, EIN GEIST ALLEN GEMEIN SEI.

Herrlich, Zweifel allen bar zu rühmen
 Ruhm Gesanges höchlichst Höhe allen Singens,
 der gebührt poetischem Bestimmen Dichters
 WENDE seiner ZEIT im erst Gedicht Geschichte Welt.
 Denn, das vergißt da die nicht,
 deren Nöten sie geschuldet ist: die ARMEN.
 Und eben einzig groß. Sie ARBEITEN
 IMMER UND IMMER UNFRUCHTBAR, BIS
 DER LIEBE SEGNENDER OTHEM
 WEHET IN NEUER ZEIT. Welch Glanz
 der Bezug aufeinander: arbeitende Arme, Liebe und Zeit.
 Und, diese werden ins HAUPT des Sängers genommen.

Scham, die träfe mich, ich rühmte,
 Hölderlin, er griffe das Wägen Schillers
 hin zu Einheit spekulierendem Geist und Geschäfts;
 folgte dessen Rufen Horaz nach: ERKÜHNE DICH, WEISE ZU SEIN.
 Der Dichter ist eben dies – als der Dichter.
 Bekennt, das Selbstverständnis mit dem Meergott
 gehöre dazu, die GÖTTERSPRACHE, DAS WECHSELN UND DAS WERDEN
 verstehen, wenn die REISZENDE ZEIT ihm
 ZU GEWALTIG DAS HAUPT ERGREIFT
 und DIE NOT UND DAS IRRSAL UNTER STERBLICHEN
 ihm das STERBLICHE LEBEN ERSCHÜTTERT.
 Demut und ihr historischer Gegenstand
 sind kaum jemals größer gesagt.
 Demzu, Hölderlin in nahder Gegenwart
 sein Credo schreibt, die FEIER des FRIEDENS.
 Ein Lächeln gebührt heute dem Mißverstehn,
 ein SichTäuschen über Fried Luneville
 hätte Arbeit am Gesang begleitet.

Denn, gespannt in welch der AufgabLast der Dichter da,
 zeigt die FolgZeit eins Genrals mit Wahren
 zweier der Jahrhunderte – dagegen Hölderlin ist
 mit dem Wandel Revolution, generalisch abgesagt,
 in eine Welt der Näh befaßt: Poetisch
 beweisend über unsere wie seine Zeit zerreißende hinweg.
 Er kehrt – in dem zu fassend WeltenOdem –
 zurück den Schicksalen der ihn erschütternd Armen zu,
 von derer IRRSAL zu der WOHLTAT, MENSCHLICHER.
 Und erwägt, die müsse MÜHEN nach und IRRSAL
 – EIGENTUM GEWORDEN und VERDIENT –
 die MENSCHLICH GÖTTLICHE zu NENNEN sein.
 So sein Wollen vor der letzten Fassung des Gesangs.
 Und betont da wichtig dies sein menschliches Erfahren.
 DIE GESETZE ABER, DIE UNTER LIEBENDEN GELTEN,
 DIE SCHÖNAUSGLEICHENDEN, SIE SIND DANN ALLGELTEND
 VON DER ERDE BIS HOCH IN DEN HIMMEL.
 Universalem Anliegen Dichters dabei,
 dies so sagen, ist ihm Bedürfen

zufügen, der Vater throne nun oben nimmer allein.
 Mit zuvor gestellt Bedingen, EINMAL MAG
 EIN GOTT AUCH TAGEWERK ERWÄHLEN,
 GLEICH STERBLICHEN UND TEILEN ALLES SCHICKSAL,
 genanntes VorBedeuten ist hymnisch in das
 GESETZ des SCHICKSAL aufgenommen:
 DASZ ALLE SICH ERFAHREN,
 DASZ, WENN DIE STILLE KEHRT,
 AUCH EINE SPRACHE SEI.
 Und dies GesetzBestimmen
 für geschichtlich menschliches Beziehen
 wird als Ergebnis STREITS mit GEIST
 DAS BESTE benannt:
 NUR DER LIEBE GESETZ,
 DAS SCHÖNAUSGLEICHENDE GILT.
 Dieses lyrische Formiern Gesetzes überhöht
 übersehbar nicht allein gerühmten
 Höh- und Wendpunkt FURIEN.
 Durch kenntlich zeitgleich sinnbedeutenden Bezug zum Satz
 NUN VOLLENDET SEIN BILD UND FERTIG IST DER MEISTER
 ist jener Punkt in ein Maß jahrhundertetragender
 Dichtung und Wirklichkeit gehoben.
 Jene, die wie Furien arbeiten, sie sind
 geschichtlich in die ALLEN eingehöht.
 Und Dichter, der beginnt nach diesem seinem Maßpunkt
 weit hin über sich poetisch sinnesfällig machen:
 EIN GESPRÄCH WIR SIND
 UND HÖREN VONEINANDER.

Was solle, wenn da danach Bedeuten folgt,
 ZEITBILD eins entfalte DER GROSZE GEIST,
 weiter unser Preisen eines Dichters von Genie.
 Etwa: über Weisheit, philosophische,
 sozial Entwickeln, Erkenntnisse hinaus,
 so er selbst im dichterisch Erwarten
 eine STILLE ZEIT baut, die
 vor dem weltgeschichtlich Treffen seiner
 geschwungneren der BAHN mit der der Völker liegen muß.

Ach, Jammer, Gram, Verzweiflung,
 wie dein RHEIN noch herrlich gegen URALTE VERWIRRUNG fließt.
 In Fragmenten und den Bruchstücken deins Ermüdens noch
 fichst du dem NACHTGEIST gegen,
 der UNSER LAND BESCHWÄTZET, MIT SPRACHEN VIEL.
 Bekenntst: DOCH KOMMT DAS, WAS ICH WILL.
 Du hast wie aus des Charons Nachen spät an Land geworfen
 ein Programm, in dem du einer UMKEHR
 ALLER VORSTELLUNGSARTEN UND FORMEN zu rufst,
 gegen WILDNIS, OHNE ALLEN HALT;
 zum GESETZLICHEN KALKUL, WODURCH
 DAS SCHÖNE vor gebracht; aufzumerken
 dem Verhalten ZUM ALLGEMEIN KALKUL.

Vor Jahren stand ich Ufers deines Schicksalstroms
 ortsgenau da, wo letztlich du ihn querst
 und danach dich die Botschaft trifft vom Abgrund:
 die Geliebte leb nicht mehr.
 Ich dort nehm nur wahr, die Revolution der Nähe
 geht ihren Leidgang umweglang und doch voran.
 Ragt da monumental symbolische Skulptur
 von einem sich beegnend Menschenpaar;
 paßlos überquere ich den Strom.
 Um seine Ufer wird für Kriege von zwei Völkern
 niemals mehr je Platz geräumt sein.

Und ach, du ahnst; ich kenne heute
 die Tische Reicher mit Flamingos alten Federn
 zu widerlichem Gaumenkitzel des Erbrechens
 und dem schlimren Nachtsch, Nachtsch.
 Die Gespräche marodierender Räuber mit den Räubern.
 Über die Geschäfte Waffen unter GegenSonne, träglichster.
 Der Gauner ratlos erd- und meerweit Massen
 in Schlummer abgesenkter atomarer Mülle.
 Darüber weg getäuscht und sprachlos,
 mit täuschend Beifall der Getäuschten noch bedacht,
 Polits, die dümmeln von Balance der Armen und der Reichen zwischen.
 Zu feige fordern, hier wie allorts armer Länder
 abzuschaffen und unwiderruflich Armut.

Zwiegesichtig, keineswegs bestechlich nur, ist Reichtum. Heut noch.
 Auf einer machtgestählten der Raketen,
 wie immer erregend Bauende, regend weit
 über Zone ihrer kühn beherzten Hirne, Hände,
 der Start Cassini-Sonde eineinhalb Milliarden
 Kilometer weit Planet Saturn zu.
 Mein Herz, das teilen Jubel und Bedrücken
 bei dem Staunen regend Blick aus Tiefen Sonnensystem
 zur Erd, dem Lichtpunkt zwischen Ringen des Saturn.
 Auf dessen Schattenseite hungern die Beräuberten,
 in Wildnisse getriebene Milliarden. Davon werden,
 abzusehen, nächst Millionen, überschwemmt, verdursten.
 Ungeheuer ist, mein Cassini-Blick, der weiß,
 alleine Frankreichs neunundfünfzig atomare Werke
 warten schon, das Tschernobyl der Nummer zwei zu sein.
 Ihr AbMüll fährt bereits wie der aus Deutschland
 Tour Sibirien. Nahe bei Marseille klein Tütchen,
 jüngst gefunden, mit der atomaren Gifte Gift
 Plutonium und der üblich Lüge: völlig ohn Gefahr.
 Erde voll Gefahren ein Planet. Ihn auf
 Revolution der Nähe hat noch überwinden das Gefährlichste.
 Künftig pflügen um die Erde, ihre Meere
 nach dem Hinterlassen Todgeschäfte –
 auf die neue, reine hin, befreit von ihren Müllen.

Heute furisch Treiben wildes, elendend, muß das
 anders gestern uns erinnern, bewegt bewegend
 zu Geschehen auf: dem der Menschen MöglichSelbstErlösen.
 Keins von denen der geheiligt und versprochenen Paradiese, der erhofften.
 Entdeckt ist, Nöte wie das Hoffen nicht sind
 unabhängig und entblößt von uns. Wir ihnen rettlos nicht geliefert.
 Eingefangen sind sie in Geschichte unsere:
 ins UnsSelbstOrganisiern aus NotWendigkeit.
 Ins Bewegen diese, wir vermögen das Verwandeln und jetzt groß
 ins Mögliche und unser Wirklich das Unmögliche.
 Gewiß, beliebig nicht, nicht hernach der Willkür.
 Das SCHICKSALGESETZ, All uns zu erfahren, ist,
 hängend ab von unserem liebend Selbst bewußten Seins,

wir die Welt, den einzig wirklich Reichtum, selber schaffen.
 Alterfahren haben wir das keineswegs.
 Demzugegen immer wieder und das stets,
 irgendwer, der würd, vergottet, könnte
 alls an unsrer Stelle richten.
 Indes, er tat das bestens bestfalls
 in unsrer Unvermögenheit, als Partner
 Selbstgesprächs, mit dem von uns bedachten großen Hinweis,
 er ist DASSELBE BESTIMMUNGS- UND GEHALTLOSE,
 WAS DAS LEERE ABSOLUTE.
 Nicht ist das wenig. Und die Zeit,
 die kommt, die unerbittlich schließlich
 zu beweisen, ohnewiderlegbar,
 nun durch erzwungenes UnsSelberNeuErfahren
 uns als Schöpfer unsrer eigenen Unsterblichkeit.
 Das ist keine mehr der Utopien.
 Abgeschafft wird die; als Ergebnis Einsicht
 berühmt berüchtigt LaßFahrdahin.
 Aus Not der Wendigkeit.
 Denn ohnfreiwillig geschieht Geschichte
 groß- und langmuts nicht so,
 wie dies bisher sie gläubig machte.
 Mutigend beschließlich und voraus der Dichter:
 WILDNIS ist DEM MENSCHEN ALS ERKENNEND WESEN UNERLAUBT.

Immer sind die wortlosen Gespräche
 Berührens der Liebenden, die sehnenenden,
 um des Lebens willen die erfüllten
 fraglosen sagenden sagenden
 über die Schatten ihrer Leiber
 mit Küssen an jeden derer der Punkte,
 die gewaltigen Sprünge ins Einander
 des augenblickenden Schattenlos
 ihrer einen der gleichen Haut Seligsein.
 Das Sprechen, Sprechen schön
 so aus einem Munde hin und hin ins Ewige.
 Ums Sterbens, Lebens weilend und wieder.
 Gespräche aus Sehnsüchten wollüstigen keine vergehen.

Sonne unsrer, Drachenseilen leicht an
 schwergewichtig ungesichtig schwebt die Erde.
 Sie fliegt, sie fliegt
 Gesetzen nach und gültigst gültigst der Natur,
 florumgeben SonnenMantelFlügel Hauch,
 Kraft und Licht und Wärme
 ab- und auf- und übernehmen
 zu Gedeih des Lichtpunkts.
 Und würd in Raubgeschäfte stürzen fort
 Armen gegen gleich der
 um des Preises dieses Gleichgewichts.

Voraus in Nöte, Weite Sichtige,
 finderische Fruchtende, beginnen, ändern
 Umgang Sonne Erde, mit uns selber.
 Sind der Erde SonnenFlügel anzubaun.

Vielfalts jetzt ab.	Nahnächst
Schnellst.	muß
Geduldigst.	erfind-
Dauern alte Wirren.	erfahren
Schritte andren Ganges	Gattung
SinneIrrer gegen	sich
reißen Zeiten um	ihren
Punkt nach Punkt.	ÜberLebPunkt.

Irdisch SonnenMantelFlügel aus
 ursprüngend umverwandeln KräfteKraft
 dem Bedürfen Menschheit ohne Nöte und gemäß.
 ÜberLeben brechen muß
 der AtemSphäre TotVergiften.

Wo aus Vertrauen ins Vertrauen
 Gespräche sind Gefahren über,
 die gemein uns drohen,
 da schon Retten ist Beginnen.
 Die miteinander sprechen,
 sie sind die Erben derer von den Quellen Wurzeln,
 welch ARBEITEN MIT GEWALTIG ARM;
 derer, welche Leben tragen, überstehen lehren.

Im selbstbewußten Sein geschehen machend
 dem Gesetz gemäß des Schicksals,
 uns alle zu erfahren, gemeinend Rettende,
 wir erfahrn uns im BefriedGenusse Tuns
 und schaffen unser Sprechen,
 zu überwinden das Gefährlichste.

Aus der Armut, da her kommen alle wir.
 Niemand könnte sich auf Dauer
 folgreich außer ihrer stehlen.
 Sind wir handelnd Sinns gemein
 verwiesen unsrer Zukunft an,
 die lebt in Anfang der Stafette Nähe,
 hängen sichtige Geschäftige,
 blicks in die Bilanzen Kontobücher,
 sich Gesprächen unbeirrbar Neuerfahrnder ein.
 Raten das Unmögliche gemeinsam.
 Meuchelwahngeschäfte jagen
 Mörder fremdgedachten Schlingen ein.

Ein geboren ins Gigantische Gebärens.
 Arbeiten, mit ihrer Sprache mächtig der Vernünftigen
 Entwirren zu die FruchtbarenErfindenden.

Über Kälten Fremde weg,
 im Genuß Befriedigens Vollbrachten des Entworfenen,
 der MenschGewalten des Erhabensten,
 ÜberLeben von SichSelber,
 Menschheit, selbstbewußten Daseins ihrer,
 wird in Nähen sich erleben, neu zu leben,
 Gleiche neben Gleichen die Menschlichen zu sein,
 Zukunft ihrer, Schöneres
 zu sehen und gebären wissen.
 VorWurf ihrer, Schönheit.
 Reichtum das BeziehnEinander
 GedeihenUns zu Willen und BeLieben nach
 aus Lieben Lieben Phantasien,
 uns selber zu erfinden.

Das Gedicht schrieb Claus Friedrich Köpp (1929–2010) in der Zeit vom 25. August 2009 bis 15. Januar 2010.

NOTATE

Dichter des Volks – In ‘Dichtermuth’.

Uralter [...] Verwirrung – Siehe ‘Der Rhein’.

Nah [...] schwer [...] Gott – ‘Patmos. Dem Landgrafen von Homburg’.

Der Hölder ist fort! – Für die Vorprägung dieses Wehrufs ist vermutlich der Brief von Henri Gontard vom 27. September 1798 an den Dichter die sicherste Quelle. Nach dem Eingangsbekenntnis, er „halte es fast nicht aus, daß Du fort bist“, berichtet der Schreiber, er habe bei Tisch dem Vater auf dessen Frage, wo der Hofmeister sei, geantwortet, „Du wärest fort gegangen“. Der vorletzte Satz heißt: „Komm’ bald wieder bei uns, mein Holder, bei wem sollen wir denn sonst lernen.“ Der älteste von Hölderlins Zöglingen ist da elf Jahre. Fast vier Jahre später stirbt Susette Gontard. Sechs Jahre nach der Mutter er selbst. Des Dichters Antwortbrief an ihn ist verloren.

Geschlagen – Aussage in einem Brief an Casimir Ulrich von Böhlendorff, wohl zweite Hälfte November 1802.

Hyperionische Verdammnis – Siehe ‘Hyperion’, zweiter Band, zweites Buch.

Verwandt alle Lebendigen – ‘Dichtermuth’.

den die Unseren – vgl. ebenda.

Wende der Zeit – In: ‘Blödigkeit’.

Dürftige [...] – In: ‘Brod und Wein’: „[...] in dürftiger Zeit.“

Ein liebend Volk – In: ‘Der Archipelagus’.

Wägen Schillers – Siehe zu dieser Beziehung Hölderlins besonders bei Schiller, ‘Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen’ (1795) den achten Brief.

Göttersprache – Siehe ‘Der Archipelagus’.

Irrsal – „Versöhnender, der du nimmerglaubt [...]“, zweite Fassung.

Gesetz des Schicksal – „Schicksalgesetz“; siehe ‘Friedensfeier’.

Streits mit Geist [...] – Originale Zeilen bei Hölderlin: „Wo aber wirkt der Geist, sind wir auch mit, und streiten. / Was wohl das Beste sei.“

Furien – ‘Der Archipelagus’.

Nun vollendet [...] – ‘Friedensfeier’.

Ein Gespräch [...] – Ebd.

Stille Zeit – Siehe etwa „Versöhnender [...]“; in ‘Friedensfeier’: „Stille“, „Der stille Gott der Zeit“.

Bahn – Siehe oben ‘Stimme des Volks’.

Nachtgeist – ‘Das nächste Beste’, zweite Fassung.

Umkehr – Siehe ‘Anmerkungen zur Antigonä’; ‘Anmerkungen zu Oedipus’.

Dasselbe Bestimmungs- und Gehaltlose [...] – Siehe Hegel: ‘Wissenschaft der Logik’, erster Teil, erstes Buch, erstes Kapitel.

Wildnis [...] – Siehe ‘Anmerkungen zur Antigonä’.

Arbeiten mit gewaltig Arm – Siehe ‘Der Archipelagus’.

Der Herr Hofmeister Hölderlin

Ach! und zum Fließ hinunter
 die Kirchen
 rücker geworden sind so viel
 wie die Wege
 stäubiger sind

„Nicht länger“ schreibt er
 abends an die Mütter
 „kann ich noch sein
 Euer Fritz“

Sondern
 indem wir allerorten
 sind also auch vom Olympos
 der Kindheit her
 Besonderes widerfährt
 mich jetzt
 da es in meinem Atma
 heiser wird

Lesen ohne
 Schätze zu sehen welche
 in dem solchen Werk
 bloß abträglich sind“ schreibt
 und zerlegt
 die Epistel

Was linear als Freiheit begann
 endet im Kreislauf der Jahre

Hans-Jürgen Heise

Das Gedicht entstand 1970.
 Die Briefpassage ist fiktiv.

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 298. Hans-Jürgen Heise: Gedichte und Prosagedichte 1949–2001, Göttingen 2002. Vom Autor gibt es zum Thema „Identifikation mit Dichtern“ einen Brief an einen schwedischen Professor, erschienen in: Schreiben ist Reisen ohne Gepäck. Auskünfte über mich selbst, Kiel 1994.

Nachruf auf Theresia Birkenhauer

Von

Anke Bennholdt-Thomsen

*Und freier athm' ich auf, und wie der Schnee
Des hohen Aetna dort am Sonnenlichte
Erwärmt und schimmert und zerrinnt, und los
Vom Gipfel woogt und Iris froher Bogen sich
Der blühende beim Fall der Woogen schwingt,
So rinnt und woogt vom Herzen mir es los,
So hallt es weg, was mir die Zeit gehäuft,
Die Schwere fällt, und fällt, und helle blüht
Das Leben das ätherische, darüber. (MA I, 894, v. 276–284)¹*

Diese Verse aus dem dritten Entwurf von Hölderlins Trauerspiel eröffneten die Todesanzeige von Theresia Birkenhauer (1955–2006). Dem 'Tod des Empedokles' war sie ihr Leben lang verbunden. Ihm galten ihre Staatsexamensarbeit und ihre Dissertation. Er beschäftigte sie als Rezeptionsgegenstand von Heiner Müller noch kurz vor ihrem Tod, wobei sie Müllers bemerkenswerten Kommentar von 1994, als dieser sie um ihr Manuskript bat, zitierte: Hölderlins Trauerspiel sei ein „heiterer Text“. ('Zerstreute Glieder. ›Empedokles‹ in Texten und Inszenierungen Heiner Müllers', 2008)

Theresia Birkenhauer erläutert die obigen heiteren Verse in ihrer Dissertation ('Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins ›Empedokles‹', Berlin 1996) wie folgt:

Dem Wissen um die eigene Vergänglichkeit korrespondiert [...] ein Bild des Ätna, in dem die Bewegung der Zeit selbst, der ständige Wechsel als unwandelbares Prinzip des Lebens gegenwärtig wird: es ist das Bild des fortdauernden Schmelzens des Schnees am immer schneebedeckten Gipfel des Ätna. (Ebd., 512)

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 299–302.

¹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe [Münchner Ausgabe = MA], hrsg. von Michael Knaupp, 3 Bde., München/Wien 1992–1993.

Als Betreuerin ihrer Dissertation und Habilitationsschrift ist es mir eine Ehre, ihrer im Hölderlin-Jahrbuch zu gedenken.

Theresia Birkenhauer begann ihr Studium 1973 als Studienstiftlerin in Münster mit den Fächern Geschichte, Philosophie und Soziologie, setzte es ab 1974 an der Freien Universität Berlin mit den Fächern Germanistik, Politologie und Philosophie fort, studierte ab 1979 an der Universität Paris I und legte 1980 das Staatsexamen mit Auszeichnung in Berlin ab. 1995 promovierte sie mit *summa cum laude* über Hölderlins Trauerspiel. Für die Dissertation mit dem Titel 'Legende und Dichtung' erhielt sie 1996 den ersten Joachim Tiburtius-Preis des Landes Berlin.

Es handelt sich um eine interdisziplinäre Arbeit, die Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft verbindet, um deren gemeinsamen Gegenstand: Sprache als Medium der Erkenntnis und des Verstehens, am literarischen Fallbeispiel zu erörtern, nämlich an der Bearbeitung der tragischen Stoffe Sokrates und Empedokles. In der 'Neuen Zürcher Zeitung' schrieb Wolfram Groddeck am 27.11.1997:

Die ungemein gelehrte, trotz kritischer, genauer und souveräner Auseinandersetzung mit der umfangreichen Sekundärliteratur stets anschaulich geschriebene und streckenweise gar spannend zu lesende Monographie gibt einen tiefen Einblick in die Poetologie Hölderlins, wie er in dieser Konsequenz nur selten geboten wird. Theresia Birkenhauers exzessive Lektürearbeit zeichnet in philologischer Feinarbeit schrittweise den Weg einer Entstehungsgeschichte nach, der über ein reiches Spektrum historischer und kultureller Themen bis zu den unerhörten poetisch-theoretischen Verdichtungen des letzten Entwurfes führt.

Die wissenschaftliche Erfahrung mit Hölderlins Trauerspiel führte 1984 zum Engagement am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg als Produktionsdramaturgin für die Inszenierung des 'Empedokles' von Frank-Patrick Steckel. Damit begann der zweite entscheidende Strang ihres Werdegangs, die Praxis am Theater. Von 1986 bis 1989 arbeitete sie am Schauspielhaus Bochum für die Inszenierungen von Andrea Breth, Reinhild Hoffmann, Steckel, Peter Mussbach, Christof Nel, Valentin Jeker. Diese praktische Erfahrung empfahl sie wiederum der Theaterwissenschaft, so dass sie 1989 eine Mitarbeiterinnenstelle am theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin erhielt, 1994

für ein Jahr eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe im Fachbereich „Szenographie“ und 1997 eine Gastdozentur am Mozarteum in Salzburg.

Beide Stränge ihres Werdegangs, die deutsche Philologie und die Theaterwissenschaft, vereinigten sich konstruktiv in ihrem Habilitationsprojekt: 'Sprache auf der Bühne im 20. Jahrhundert. Das Theater als Ort der Literatur'. Das literarische Material der Arbeit bildeten Stücke von Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett und Heiner Müller. Auf die Berliner Habilitation 2001 folgte schon 2002 die Berufung auf eine C3 Professur für „Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Theaterforschung“ an der Universität Hamburg und 2005 auf die Stelle einer Universitätsprofessorin W3 für das Fachgebiet „Theorie und Geschichte des Theaters“ an der Universität der Künste in Berlin, wo sie zuletzt lehrte.

Will man das Telos der wissenschaftlichen Erkenntnis von Theresia Birkenhauer auf den Punkt bringen, so handelt es sich fraglos um die poetische Sprache als gesprochenes Wort. So stellte sie im zweiten, textanalytischen Teil ihrer Dissertation Empedokles als Redner vor und beantwortete die Forschungsfrage nach dem tragischen Tod mit dessen tragischem Leben, indem sie die verbale und kommunikative Aufgabe und deren Lösungsversuche in den Mittelpunkt ihrer Argumentation rückte. Der poetischen Sprache galt auch ausdrücklich das Habilitationsthema. In den Textanalysen zu beweisen war, dass die moderne theatralische Arbeit an der Poesie Möglichkeiten freisetzt, die – im Verein mit den dem szenischen Schauspiel dienenden Angeboten der Bühne – der Sprache selbst schon eine Sichtbarwerdung, Bildwerdung erlauben, so dass die Opposition Bild / Wort und die damit verbundene These vom Abdanken des Wortes auf dem gegenwärtigen Theater als zu kurzfristig entkräftet wird. Die Auslotung des Sprachspiels als Kunstform, in der Zeit und Raum gleichermaßen darstellbar sind, insofern der gesprochene Text auf der Bühne durch Diktion und mediale Unterstützung auch eine räumliche Dimension gewinnt, die den Zeitfluss im Augenblick stillstellen kann und ihn gleichwohl latent bereithält – dieses theatrale Verfahren eröffnet der Wahrnehmung des Zuschauers ein anderes Verhältnis zu Raum und Zeit, so dass er Gesprochenes, Wörtliches hören und es zugleich szenisch oder bildlich sehen lernt. Der 2008, zwei Jahre nach ihrem Tode von Barbara Hahn und Barbara

Wahlster herausgegebene Band einer Sammlung von Aufsätzen aus den Jahren 1998 bis 2006 mit dem Titel 'Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache' entspricht diesem Erkenntnisinteresse der Autorin und dokumentiert es vielfältig.

Wenn Sprache die Passion von Theresia Birkenhauer war, so in mehrfacher Beziehung. Sie legte besonderen Wert auf die wissenschaftliche Ausdrucksweise, welche ihr theaterwissenschaftlicher akademischer Lehrer Henning Rischbieter in ihrem Fall einmal wie folgt beschrieb: „die nie formelhaft erstarrt oder ungenau verwölkt daherkommt, sondern bei aller gedanklichen Anspannung und Intensität doch noch von der Lust am Erkennen geschmeidig gehalten wird.“ Diese offensichtliche Lust am Erkennen war von Anfang an eine dialogische Lust. So habe ich persönlich Frau Birkenhauer 1975 in einer Arbeitsgruppe kennengelernt, zu der übrigens auch das jetzige Vorstandsmitglied Johann Kreuzer zählte, die sich im Grundkurs und später im Colloquium über Hölderlin durch Gruppenarbeit hervortat. Diese dialogische Lust – für eine engagierte Dozentin eine höchst nützliche Gabe – bewährte sich, als sie selbst an verschiedenen Hochschulen unterrichtete und prüfte.

Die Hölderlin-Gesellschaft hat mit der Hölderlin-Forscherin Theresia Birkenhauer ein Mitglied verloren, auf dessen aktive Mitwirkung und auf dessen Eingreifen für die kommenden Jahre gerechnet worden ist. Es war Frau Birkenhauer in Verbindung mit Martin Vöhler, die den Vorschlag machte, eine Jahrestagung zum Thema 'Hölderlin und das Theater' zu veranstalten. Bei der Vorbereitung der vor ihrem Tode bereits beschlossenen Berliner Tagung zu diesem Thema musste Martin Vöhler schon ohne sie und ihre Kontakte zum Theater tätig werden. Das war für uns, neben dem schmerzlichen Fehlen eines erfreulichen Gesprächs, ein unvorhersehbarer gravierender Verlust.

In ihrer Dissertation stehen freilich die Sätze:

Anders als die Agrigentiner, deren Leben sich erst in der Zukunft realisiert, kann Empedokles sagen: „Gelebt hab ich“. Damit begreift er sein Leben als erfüllt – und zugleich als eines, das sich seiner Bestimmung gemäß erfüllt hat. (Ebd., 363)

Diese Sätze der Interpretin dürfen, vom Ende her gesehen, als ihr Selbstverständnis gelesen werden.

Maria Kohler (1920–2011) zum Gedenken

Von

Ulrich Gaier

Mit Ernst und Würde wurde man empfangen von Fräulein Kohler – sie legte Wert auf diese Anrede –; man hatte sich angemeldet und durch Bezeichnung der gewünschten Dokumente oder wenigstens des Arbeitsgebiets, zu dem man Literatur einsehen wollte, die Seriosität des Besuchs nahegelegt; man hatte sich ausgewiesen und wurde nun an den Arbeitsplatz geführt, wo schon die gewünschten Bücher bereit lagen. Sie ist mir noch in Erinnerung, schwarz gekleidet, klein von Gestalt, groß durch das Bewusstsein ihrer Bedeutung und ihrer Leistung.

Denn was hatte sie mit aufgebaut, was besorgte und behütete sie! Das Wissen über einen Dichter, das Gedächtnis seiner Erforschung, das unerschöpfliche Potential von Verstehensversuchen, an denen weiterzudenken Last und Aufgabe und Erhebung ist. In diesem waldumstandenen Bebenhausen, jener ‚Insel der Seligen‘, auf die vor dem Brand der Städte buchstäblich im letzten Moment das neu eingerichtete Hölderlin-Archiv geflüchtet war, im August 1943 fand es bei der Herzogin Charlotte von Württemberg Unterschlupf, Anfang September brannte die Landesbibliothek Stuttgart. Deren Direktor Theophil Frey hatte mit dem Leiter der Handschriftenabteilung Wilhelm Hoffmann ein „Hölderlin-Zentral-Archiv“ als Arbeitsstelle für die zusammen mit Walther Killy beschlossene Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe eingerichtet. Zum hundertsten Todestag des Dichters erschienen ja schon die beiden Teile des ersten Bandes der Ausgabe, besorgt von Friedrich Beißner, während Adolf Beck nach einer Verwundung an der Ostfront als Archivleiter hatte gewonnen werden können. In eiligen Reisen war Beck seit November 1943 in den Bibliotheken und bei Privatleuten unterwegs gewesen, um vor der drohenden Vernichtung noch zu retten, was an Handschriften, Lebenszeugnissen und Dokumenten aus dem Umkreis Hölderlins vorhanden war, nach-

dem die Positivisten des 19. Jahrhunderts diese Arbeit fast völlig versäumt hatten. Oft kam Beck zu spät.

Aber in Bebenhausen konnte er zufrieden sein. Sicher war es dort, der Krieg schien weit weg, und Beck hatte eine zuverlässige und äußerst sorgfältige Mitarbeiterin: Maria Kohler. Die Studentin hatte sich im April 1944 bei der Württembergischen Landesbibliothek zur Ausbildung als Bibliothekarin beworben, wurde zugelassen und sollte in der unzerstört gebliebenen Universitätsbibliothek Tübingen ihr Praktikum absolvieren: Im Schloss Bebenhausen wartet das Hölderlin-Archiv mit viel Aufbauarbeit; es gilt die von verschiedenen Orten herangeschafften Materialien zu sichten, zu katalogisieren und zu ordnen; es ist erforderlich im Dienst der entstehenden Ausgabe und ihrer Kommentierung sich überhaupt erst einen Überblick über die seit der Ausgabe Norbert von Hellingraths und der Hölderlin-Verehrung des Georgekreises stark angewachsene Forschung zu verschaffen. Maria Kohler durchstöbert die Universitätsbibliothek Tübingen nach vorhandener Literatur und nach den Titeln der in ihren Literaturangaben verzeichneten Bücher und Aufsätze, national, international. Zettelkästen, alles handschriftlich, Wunschlisten entstehen, denn es genügt ja nicht, wenn man in Zeiten einer total zerstörten Infrastruktur die Titel kennt: Besitzen muss man die Monographien, die Zeitschriften, die Sammelbände, die Aufsätze. Fräulein Kohler, seit 1. Oktober 1946 nach ihrer Prüfung beim Hölderlin-Archiv hauptamtlich angestellt, schreibt Bittbriefe (Geld fehlt auch, nicht nur Bücher) an die Autoren um Exemplare und Sonderdrucke, an Bibliotheken um Zweitexemplare, an Verleger um Übriggebliebenes, meist mit Erfolg, und so füllen sich zusehends die Regale im Archiv und die Zettelkästen der künftigen Hölderlin-Bibliographie, die Maria Kohlers Hauptaufgabe wird.

Natürlich gab es ‚daneben‘ unglaublich viele Aufgaben: den Ausbau des Archivs, hunderte von Anfragen per Post und am Telefon, durchschnittlich 250 persönliche Besuche im Jahr, nicht nur von Hochgestellten, die ihre Hölderlin-Beflissenheit unter Beweis stellen wollten, sondern von Studierenden und Gelehrten, die mit den unterschiedlichsten Forschungsinteressen die Bestände dieser Fundgrube und die Beratung durch die Archivarin nutzen wollten. Es kamen Professoren mit ihren Studierenden, in Bebenhausen hielt Friedrich Reißner sein Oberseminar in den heiligen Räumen ab; in der Landesbibliothek Stuttgart, wo-

hin das Archiv 1970 wieder umziehen konnte, kamen von überallher Studenten- und Schülergruppen für Blockseminare und Führungen zusammen. Buchbeschaffung und Titelaufnahme mussten weitergeführt, Lücken gefüllt, Nachlässe von Hölderlin-Forschern eingeworben und aufgearbeitet werden – das alles lief ‚nebenher‘.

Denn das große Ziel Maria Kohlers war die vollständige Bestandsaufnahme der Hölderliniana des Hölderlin-Archivs samt Schlagwortkatalog. Daraus ging die ‚Internationale Hölderlin-Bibliographie‘ hervor. In den ersten Jahren ihrer Tätigkeit ging es nur um die Erfassung des Allernotwendigsten und durch den Krieg Bedrohten: die Publikationen der Jahre 1938–1950. Dann aber sollte das große Werk angegangen und gemeistert werden, die Bibliographie von 1804 an – Drucke, Besprechungen, Ausgaben, Forschungen und Berichte zu Hölderlin und seinem Umfeld –, und die Arbeit zog und zog sich hin, machte Teilbibliographien in den Hölderlin-Jahrbüchern notwendig, bis endlich Maria Kohler, unterstützt von Alfred Kelletat, 1985 den Band ‚Internationale Hölderlin-Bibliographie 1804–1983‘ präsentieren konnte. Ihm sind unter ihren Nachfolgern weitere Bände gefolgt, bis die Hölderlin-Bibliographie 2001 online ging. Jetzt, 1985, konnte Maria Kohler, mittlerweile Bibliotheksoberrätin geworden, zufrieden in den Ruhestand gehen. Neununddreißig Jahre aufopfernder Tätigkeit für den Dichter und sein Archiv lagen hinter ihr.

Wer nun meinte, sie werde sich wirklich zur Ruhe setzen, kannte sie schlecht. Für die 19. Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft im Jahr 1986 richtete sie eine Ausstellung über ‚Hölderlins »Antiquen«‘ ein und schrieb den Begleitband dazu. An Böhlendorff hatte Hölderlin 1802 nach der Rückkehr aus Bordeaux geschrieben: „Der Anblick der Antiquen hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles Ernstlichgemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so daß die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist.“ Maria Kohler dokumentiert und bespricht die Berührungen mit der griechischen Bildhauerkunst, ihren Kopien und klassizistischen Nachahmungen, soweit Hölderlin darüber gelesen, sie tatsächlich oder wenigstens in Abgüssen gesehen hat. Sie lässt auch die frühen Befassungen mit der griechischen Kunst in der Magisterarbeit und Hölderlins

Garten-Erfahrungen in Schwetzingen, Dessau und Kassel nicht außer Acht; Höhepunkt bleibt jedoch das Erlebnis der Antikengalerie in Paris, wo die von Bonaparte aus Italien „transponierten“ Meisterwerke griechischer Bildhauerkunst versammelt waren. Zu vielen der Werke hat Maria Kohler wichtige Informationen und zeitgenössische Beschreibungen zusammengetragen. Die Ausstellung, die erstmals die bis dahin im Schatten gewesene Erfahrung und Auseinandersetzung Hölderlins mit bildender Kunst ins Licht setzte, war über Monate im Tübinger Hölderlinturm zu sehen.

In ihren letzten Lebensjahren musste Maria Kohler sich in die Obhut eines Altersheims begeben. Im Alter von 91 Jahren ist sie am 5. Juni 2011 gestorben. Es war ein Leben, ganz ‚ihrem‘ Hölderlin gewidmet. Unschätzbar Wertvolles hat sie in unermüdlicher Arbeit des Aufbaus, der Bewahrung, Ordnung und Erweiterung der Kostbarkeiten des Archivs für die Forschung zu diesem Dichter der Dichter, Musiker, Künstler geleistet. Die Hölderlin-Gesellschaft ehrt Maria Kohler mit dankbarem Gedenken.

Giovanna Cordibella: Hölderlin in Italia, Bologna: Il Mulino 2010, 304 S.

„Eine jede Literatur ennuyirt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Theilnahme wieder aufgefrischt wird“¹; dieser Gefahr der „Ennuyance“, die Goethes Idee der Weltliteratur zugrunde liegt, wollte auch der italienische Dichter Carducci entgehen; auch er sollte von der Unentbehrlichkeit des „Fremden“ für „den freien Gebrauch des Eigenen“² überzeugt sein, als er im August 1874 einige Strophen aus Hölderlins ‚Griechenland‘ ins Italienische übersetzte und sie dann mehrmals revidierte, bis er sie 1883 unter dem Titel ‚Da Hölderlin. Traduzione libera‘ in der ‚Cronaca bizantina‘³ publizierte.

Mit dieser Übersetzung beginnt jene produktive Rezeption des schwäbischen Dichters in Italien, die Cordibella in ihrer Monographie mit Akribie rekonstruiert. Wie intensiv sich die Germanistik mit der Geschichte der Hölderlin-Forschung in Italien beschäftigt, zeigt die Monographie von Alessandro Pellegrini ‚Hölderlin. Storia della critica‘.⁴ Im weiteren konzentrierte sie sich auf die Übersetzungen Hölderlins (Errante, Traverso, Vigolo, Contini⁵), wie die Beiträge von Bevilacqua

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 307–315.

¹ Johann Wolfgang Goethe. Werke, Weimar 1887–1919, Bd. 1, 41, 301.

² Hölderlin. Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe [StA], hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann, 8 in 15 Bdn., Stuttgart 1943–1985; hier StA VI, 426.

³ Da Hölderlin. Traduzione libera di Giosue Carducci. In: Cronaca Bizantina, a. III, vol. V, n. 7, 16 settembre 1883, 1.

⁴ Alessandro Pellegrini: Hölderlin. Storia della critica. Firenze 1956. Dt.: Friedrich Hölderlin. Sein Bild in der Forschung, Berlin 1965. Vgl. auch Marco Castellari: Friedrich Hölderlin. ‚Hyperion‘ nello specchio della critica, Milano 2002.

⁵ Vincenzo Errante: La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico, commento, Milano/Messina 1940. – Friedrich Hölderlin: Inn und fragmente, a cura di Leone Traverso, Firenze 1955. – Friedrich Hölderlin. Poesie, tradotte da Giorgio Vigolo con un saggio introduttivo, Torino 1958. – Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini, Torino 1987.

und Bigongiari⁶ und der jüngere von Reitani⁷ beweisen. Diese Untersuchungen, die auch auf die Bedeutung Hölderlins für die „poesia italiana del Novecento“ deuten, bestimmen dann aber nicht näher den Einfluss, den Hölderlin auf die Dichter, auf ihr Werk und ihre Poetik ausübten. Es ist in der Forschung bekannt, dass italienische Dichter Hölderlin lasen, aber nicht, inwieweit sie sich diese fremde Dichtung aneigneten, um das Eigene „freier zu gebrauchen“. Unbeachtet blieb bis heute auch die Rolle der Zeitschriften, die wichtige Kulturvermittler im Italien des 19. und 20. Jahrhunderts waren. Cordibella waren diese Forschungslücken wohl bekannt und die Aufgabe, sie zu füllen, sollte ihr vom Anfang an als eine nicht einfache Herausforderung erscheinen.

Mit Geduld und philologischer Genauigkeit beginnt sie mit dem 19. Jahrhundert, das lange, und nicht nur in Italien, als Hölderlin fremd betrachtet wurde. Im ersten Kapitel geht sie auf die Suche nach den ersten Spuren von Hölderlins Rezeption in Italien; es wird so bekannt gemacht, dass schon im Jahr 1841, 100 Jahre vor dem Verdikt Croces über den späten Hölderlin, das laut ‘Hölderlin-Handbuch’ „am Anfang der italienischen Rezeptionsgeschichte“⁸ stehe, in der Mailänder Zeitschrift ‘Corriere delle Dame’ die anonyme Erzählung ‘Holderlin’⁹, die Übersetzung einer Novelle des französischen Romanciers Berthoud (Cordibella, 24 f.), erschien. Es ist kein Wunder, dass am Anfang der italienischen Hölderlin-Rezeption Frankreich steht, d.h. das Land, das im 19. Jahrhundert noch als Hauptvermittler der deutschen Kultur in Italien galt. Bemerkenswerter ist hingegen, dass der Mailänder Verlag Sonzogno schon 1886 in der Reihe der ‘Capolavori di tutte le nazioni’

⁶ Piero Bigongiari: Hölderlin e noi. In ders.: Poesia italiana del Novecento, Milano 1980, vol. II, 453–461. – Giuseppe Bevilacqua: Recensione alle versioni hölderliniane di Vigolo e Traverso. In: HJb 11, 1958–1960, 224–234.

⁷ Luigi Reitani: Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: Il Bianco e il nero 5, 2002, 95–104. – Ders.: Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento. In: Il Veltro XLIX, 4–6, Juli–Dez. 2005, 188–195. – Marco Castellari: Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis. In: Studia theodisca II, 2005, 147–171.

⁸ Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Johann Kreuzer, Stuttgart/Weimar 2002, 459.

⁹ [Samuel Henry Berthoud]: Holderlin. In: Corriere delle Dame. Giornale di moda, letteratura e teatri XLI, 59, 25 ottobre 1841, 465–468.

die erste Übersetzung des ‘Hyperion’ publizierte und dass diese mit wenigen Ausnahmen sowohl von Zeitgenossen wie Carducci als auch von Nachfolgern kaum rezipiert wurde. Wenn die Ursache dieser Gleichgültigkeit der gelehrten Zeitgenossen durch den populärwissenschaftlichen Charakter der Reihe erklärt werden kann, bleibt hingegen die Hauptfrage (wieso gehörte ‘Hyperion’ damals in Italien schon zu den Meisterwerken der europäischen Literatur?) leider unter den Trümmern der Bombardierungen vom 1943, die auch das Archiv des Mailänder Verlags zerstörten, für immer begraben.

Das zweite Kapitel widmet Cordibella der produktiven Begegnung Carduccis mit Hölderlin. Es wird seitens der italienischen Forschung schon lange anerkannt, dass die Übersetzungen Carduccis im 19. Jahrhundert bahnbrechend waren und den Weg für die *fortuna* Hölderlins im 20. Jahrhundert öffneten. Schon 1901 hatte Chiarini die Bedeutung Hölderlins für die Entwicklung der ‘Odi barbare’ hervorgehoben, später auch Fasola (1907) und der Dichter, Literaturkritiker und Hölderlin-Übersetzer Contini (1969) hatten Hölderlin neben Klopstock und Goethe zu den Hauptmustern für Carduccis metrische Experimente gezählt; intertextuelle Bezüge wurden dann schon von Salinari (1958) und Binni (1957) festgestellt. Cordibellas Untersuchung macht sich alle diese Studien zu nutze und versucht, diesen produktiven Zusammenhang systematisch zu rekonstruieren und auf die Gründe dieser Vorliebe für Hölderlin einzugehen: Diese seien einerseits auf die reiche Bibliothek des Dichters, in der schon seit 1874 auch die Hölderlin-Ausgabe von Schwab vorhanden war, aber auch auf sein fast schwärmerisches Interesse für die Bearbeitung der antiken Metrik zurückzuführen, deren Gipfel die ‘Odi barbare’ darstellen; nicht zu vergessen seien aber auch der Glaube an den Mythos der griechischen Antike und die Klage über ihren Verlust, die Carducci in Schillers ‘Götter Griechenlands’ (nicht zufällig eins der im 19. Jahrhundert meistübersetzten Gedichte ins Italienische) verkörpert sah. Im Hinblick darauf wundert es nicht, dass der Italiener 1874 einige Strophen aus der Hymne ‘Griechenland’ zu übersetzen begann. Cordibella rekonstruiert die komplexe Entstehungsgeschichte dieser Übersetzung und dokumentiert die verschiedenen Phasen, die Änderungen und nicht zuletzt auch die Druckfehler, die in einem emendierten kritischen Text mit allen Lesarten zusammengefasst werden. Diese Entstehungsgeschichte erinnert sehr an den kreativen

Prozess Hölderlins, der lange an einem einzigen Gedicht arbeitete, es mehrmals revidierte, verlängerte und wie der Übersetzer Carducci nie ganz zufrieden damit war. Wenn die metrischen Transformationen den Hang des Dichters beweisen, neue Formen zu verwenden und die Übersetzung als Probetisch für seine 'Odi barbare' zu verwenden, zeigen die von Cordibella hervorgehobenen lexikalischen Änderungen, dass Carducci die Übersetzung als eine interkulturelle Erfahrung konzipierte, in der er mit Hölderlin und anderen Dichtern, und nicht zuletzt mit seinem eigenen Werk, in Dialog trat. Als Beweis dafür gilt das Beispiel, das Cordibella uns vorstellt: Das *incipit*: „Hätt' ich dich im Schatten der Platanen,“¹⁰ wurde zuerst als „Oh t'avessi a le fresche ombre de' platani“ und dann als „Oh t'avessi alle molli ombre de' platani“¹¹ übersetzt; die Hinzufügung von „molli“ werde nicht nur durch metrische Gründe motiviert; grundlegend sei hier der Einfluss von Monti und Foscolo gewesen, bei denen das Adjektiv mehrmals verwendet werde. So eignete sich Carducci den fremden Hölderlin an und transformierte ihn durch das Eigene, bis er zu einer „traduzione libera“¹² kam, in der die literarische Tradition Italiens spürbar wurde. Cordibella erwähnt auch die anderen fragmentarischen und postum erschienenen Übersetzungen: 'Achill', 'Der Tod fürs Vaterland', 'An die Parzen', 'Ehemals und Jetzt', 'An die Deutschen'. Obwohl diese Texte, so wie 'Griechenland', Motive behandeln, die Carducci in seinem Werk entwickelt, sind sie bis heute nur unvollständig (ohne Noten und Lesarten der originalen Handschriften) erschienen; das zeigt, wie viele Lücken die italienische Philologie noch zu füllen hat und wie auch die Arbeit nur partiell, wenn auch kompetent, diese Aufgabe erfüllen kann. Der letzte Teil des Kapitels wird den „percorsi intertestuali“ (Cordibella, 66) gewidmet, mit dem Ziel, die Wirkung Hölderlins auf Carduccis Dichtung näher zu bestimmen: Als erstes Beispiel der produktiven Rezeption wird 'Brindisi funebre' erwähnt, die neben der kritischen Lektüre von Parinis 'Brindisi' in den früheren Fassungen (1874, 1878) auch ein Echo vom letzten Vers 'Griechenlands' enthält: „Denn mein Herz gehört den Todten an!“¹³

lautet in der Übersetzung „Perché tutto co' morti il mio cuor è“¹⁴ und in dem 'Brindisi ai morti' „con essi sta il mio cuor.“¹⁵ Sowohl dieses als auch folgendes Beispiel ('Nevicata', 'An die Parzen'), das die Carducci-Forschung in Wirklichkeit schon herausgestellt hatte, beziehen sich ausschließlich auf die wenigen von Carducci übersetzten Gedichte und scheinen eher eine Art Rezeption zweiter Hand zu zeigen als eine echte produktive Aufnahme von Hölderlins Dichtung. Es sind eher die eigenen Übersetzungen, die für den italienischen Dichter immer das Ergebnis einer komplexen intertextuellen Exegese sind, als der ursprüngliche Text selbst, die ihren Einfluss auf sein poetisches Werk ausübten. Auch das letzte Beispiel scheint diese These zu bestätigen: Cordibella bemerkt mit Recht, dass Vorlage für Carduccis Übersetzung von 'Griechenland' die 1795 in 'Urania' erschienene Fassung war, in der Hölderlin die Landschaft am Ilissus, in der der Dialog zwischen Phaidros und Sokrates (Phaidros 229a) spielt, mit der platonischen Akademie identifiziert, die am Cephissus lag. Cordibella spricht aber hier im Allgemeinen von einem „topos platonico tra Germania e Italia“ und behauptet, dass dieser Vers Hölderlins die barbarische Ode 'Congedo' inspirierte, in der Carducci schreibt: „come a te sotto i platani d'Ilisso, divo Platone (vv. 13–16).“¹⁶ Während die Italianisten bis heute den Zusammenhang mit dem 'Phaidros' nicht anerkannt und den Vers als einen allgemeinen Hinweis auf die platonische Akademie betrachten, glaubt Cordibella darin einen Beweis für Carduccis Rezeption von 'Griechenland' zu sehen. Aber Cordibella, so wie auch die italienischen Philologen, scheinen einen noch wichtigeren intertextuellen Bezug dieser Verse übersehen zu haben, der hingegen der Hölderlin-Forschung¹⁷ gut bekannt ist: Die Hauptquelle Hölderlins ist hier Ficino, der in seinem Kommentar

¹⁴ Giosue Carducci. Opere, Bologna 1907, vol. XVII, 344.

¹⁵ Walter Binni: Linea e momenti della poesia carducciana (1957). Tre liriche del Carducci (1957). In ders: Carducci e altri saggi, Torino 1980, 3–69.

¹⁶ Giosue Carducci. Opere scelte. Poesie, a cura di Mario Saccenti, Torino 1993, 937.

¹⁷ Vgl. Michael Franz: Platons frommer Garten. Hölderlins Platonlektüre von Tübingen bis Jena. In: HJb 28, 1992–1993, 111–127. – Elena Polledri: Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco. Divus Plato: Platone o Ficino? In: Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche 3, 2000, 789–812.

¹⁰ StA I, 179, v. 1.

¹¹ Carducci [Anm. 3], 1.

¹² So lautet der Untertitel der Übersetzung in der 'Cronaca Bizantina'.

¹³ StA I, 180, v. 56.

zu dem 'Phaidros'¹⁸ die Platanenszenerie am Ilissus als eine Allegorie der platonischen Akademie interpretierte. Selbst Carducci scheint klar darauf zu verweisen, als er die Verse mit dem Ausruf „divo Platone“ beendet. Die Worte „Divus Plato“ sind auf dem Titelblatt mehrerer Platon-Ausgaben Ficinos¹⁹ zu finden; Hölderlin selbst verwendet sie in seinem 'Hyperion': „heiliger Plato“²⁰. So ist es wahrscheinlich, dass die Verse von 'Congedo' aus einer Mehrstimmigkeit von Einflüssen stammen und dass neben Hölderlins 'Griechenland' auch und vor allem die neuplatonische *lectio* hier auf Carducci wirkte.

Im dritten Kapitel konzentriert sich Cordibella nach einer Einführung in die Hölderlin-Renaissance in Deutschland auf die Rezeption Hölderlins im italienischen *Novecento*. Zuerst wird die Rolle der Zeitschriften am Anfang des Jahrhunderts hervorgehoben. Cordibella insistiert vor allem auf der Rolle der florentinischen 'Leonardo', in der 1906 die erste Rezension Hölderlins in Italien von Prezzolini erschien,²¹ und der römischen 'La Ronda'. Durch die erste wird jene Vorstellung Hölderlins als des „romantischen“ Dichters verbreitet, die in Italien bis heute noch herrscht: Als „romantisch“ wurde damals in Italien aber nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten literarischen Bewegung, sondern vielmehr die Anpassungsunfähigkeit jener Dichter bezeichnet, die in einer legendären Vergangenheit, im Fall Hölderlins in der griechischen Antike, Zuflucht vor dem Unglück ihres alltäglichen Lebens suchten. Paradoxe Weise erschien so damals Hölderlins Liebe für die Klassik als das Kennzeichen seines *romanticismo*. Der biographische Ansatz, der sich in Italien auch durch die positivistische Arbeit von Hayms 'Romantische Schule' durchsetzte und die 'Leonardo' zu verbreiten beitrug, steht am Anfang der ersten literarischen Verklärungen von Hölderlins Figur in Italien. Am Ursprung des Interesses der römischen klassizistischen 'La Ronda' an Hölderlin liegen hingegen, so lautet Cordibellas These, andere Gründe: nämlich Nietzsche und Leopardi. Nietzsche

stellt in den Zwanziger Jahren jenen *trait d'union* zwischen Hölderlin und Leopardi dar, der bis heute noch als fruchtbar gilt.²² Aus der Rekonstruktion Cordibellas erweist es sich aber als Folge, dass, mehr als Nietzsche, Leopardi, der nie Hölderlin las, paradoxerweise zu seinem Hauptvermittler in Italien wurde. Nicht nur der bekannte Aufsatz von Vossler 'Hölderlin e Leopardi'²³ (1922) sondern auch die kritischen Behauptungen Ungarettis²⁴, in denen der italienische und der deutsche oft nebeneinander als Vertreter des „esprit de la poésie moderne“²⁵ erwähnt wurden, beweisen die These. Während Cordibella die kritischen Äußerungen Ungarettis und seine Annäherung an Hölderlin durch Leopardi und die Vermittlung Frankreichs, die noch eine führende Rolle im Transfer der europäischen Kultur in Italien spielte, mit Genauigkeit dokumentiert, bestimmt sie dann die Wirkung Hölderlins auf den Dichter Ungaretti nicht näher.

Die letzten drei Kapitel sind jeweils den sowohl produktiven als auch umstrittenen *Anni Trenta e Quaranta*, Vigolo und Zanzotto gewidmet. Daneben entwickelte sich damals aber auch eine andere, viel produktivere Rezeptionslinie durch die Übersetzungen von Traverso, Contini und Errante. Cordibella betont im Kapitel 'Ermetismo e Oltre' (162–172), dass Hölderlin durch die Vermittlung dieser Übersetzer den Hauptvertretern des italienischen *ermetismo* bekannt wurde; sie stellt uns als Beispiel den bekannten intertextuellen Dialog von Luzi mit dem schwäbischen Dichter vor, den die Forschung aber schon untersuchte.²⁶ Ihre Hauptquelle ist hier das berühmte 'Hölderlin e noi' von Bigongiari.

²² Am 6.–7. November 2009 wurde von der Deutschen Leopardi-Gesellschaft und der Hölderlin-Gesellschaft im Hölderlinturm die Tagung 'Leopardi und Hölderlin' organisiert, deren Akten im November 2011 erschienen sind.

²³ Karl Vossler: Hölderlin e Leopardi. In: *Rivista di cultura* II, 1920, 103–110.

²⁴ Vgl. Giuseppe Ungaretti: *L'uomo buio*. In: *L'Italia Letteraria* II, 15–13 aprile 1930, 1.

²⁵ Otto lettere inedite di Ungaretti a Franz Hellens, a cura di François Livi. In: Giuseppe Ungaretti 1880–1970, a cura di Alexandra Zingone, Napoli 1955, 233–243, 237.

²⁶ Vgl. Bigongiari [Anm. 6], 456–457; Vivetta Vivarelli: *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*. In: *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma 2004, 323–355, 331.

¹⁸ Marsilio Ficino: In *Phaedrum Commentaria & Argumenta*. In ders.: *Opera omnia*, Basileae 1576 (ND 1962), II, 1, 1363–386, 1363.

¹⁹ Vgl. Polledri [Anm. 17], 789.

²⁰ *StA* III, 237.

²¹ Giuliano Prezzolini: Hölderlin [Rez. v. Friedrich Hölderlin. *Gesammelte Werke*, hrsg. von Wilhelm Böhm, Jena/Leipzig 1905]. In: *Leonardo* III, IV, 2 aprile 1906, 172.

Trotz der vielen Anregungen, die aus der Lektüre des Kapitels entstehen, wird das Thema meistens nur auf der Ebene der Kritik und der Publizistik ausführlich behandelt.

In diesen letzten Kapiteln wirft Cordibella den Blick auf Hölderlins Rezeption im Italien der Nachkriegszeit. Sehr ausführlich und genau dokumentiert ist Vigolos intensiver Umgang mit Hölderlin auf allen Ebenen, d.h. als Übersetzer, (sehr interessant ist z.B. der Abschnitt über die unveröffentlichten Übertragungen), als Kritiker, der über Hölderlins intensives Verhältnis zur Musik reflektierte,²⁷ und als Dichter. Cordibella zeigt uns durch verschiedene Beispiele aus Vigolos lyrischem Corpus, wie intensiv und dauerhaft sein produktiver Umgang mit Hölderlin war.

Mit dem letzten Kapitel kommt Cordibella bis zum „Heute“: Sie beginnt bei Zanzottos früherer produktiven Lektüre Hölderlins in den Vierziger Jahren ('Dietro il paesaggio', 1940–1948), wo vor allem die Motive der 'Heimkunft' bzw. der 'Rückkehr in die Heimat' und des vom Gott geschlagenen Dichters zur Entstehung eines intertextuellen Dialogs mit Hölderlin führten; sie erinnert dann an die parodistische Entmythisierung Hölderlins in den 'IX Ecloghe' bis zur Zäsur von 1968, als er sich in 'La Beltà' Scardanelli näherte und durch Montage- und Collagetechnik und mehr oder weniger versteckte Zitate einerseits Hölderlin entmythisierte, andererseits aber ihn noch als Quelle des Erhabenen vor dem Verlust der Sprache anrief. Hauptquellen sind hier vor allem die selbstkritischen Reflexionen Zanzottos über seinen Umgang mit Hölderlin, darunter sein Beitrag 'Con Hölderlin, una leggenda', in der Gedichtausgabe Reitanis.²⁸ Am Ende wird ein schneller Blick auf die Gegenwart geworfen bzw. auf jene 'Sovrimpressioni' (2001) an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, die ein Versprechen künftiger intensiver Dialoge der italienischen Dichter mit Hölderlin sind.

Das Buch kann selbstverständlich nicht alle Lücken der produktiven Rezeption Hölderlins in Italien füllen, erreicht aber mit philologischer Kompetenz, Leidenschaft und nicht zuletzt durch einen schönen Stil in einem eleganten Italienisch, ein doppeltes Ziel: Es rekonstruiert zum

²⁷ Vgl. den unveröffentlichte Vortrag 'Quali musiche suonò Hölderlin' (darüber Cordibella, 205 f.).

²⁸ Andrea Zanzotto: Con Hölderlin, una leggenda. In: Friedrich Hölderlin. Tutte le liriche, a cura di Luigi Reitanis, Milano 2001, XI–XXIV.

ersten Mal systematisch die Geschichte von Hölderlins *fortuna* im *Ottocento* und *Novecento* und regt gleichzeitig bei Lesern, Forschern und Liebhabern Hölderlins zahlreiche Fragen an, indem es durch eine genaue Rezeptionsgeschichte ihre *curiositas* nährt.

Elena Polledri

Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni: Marginalien zu Hölderlins Werk, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 253 S.

Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni führen in ihrer neuen Monographie fort, was sie mit ihren dreibändigen 'Analecta Hölderliniana' begonnen haben: Wieder steht Hölderlins Spätwerk im Vordergrund, wieder werden kleinste Details mit höchster Gründlichkeit analysiert, und wieder bleibt der Blick aufs Fragment durchgängig offen für die Perspektive eines die vielfältigen Entwürfe und Notizen umfassenden, virtuell erschließbaren Sinns. Gleichwohl setzt sich das Buch durch seinen Titel von den früheren Bänden leicht ab: Dem Wort „Marginalien“ entsprechend, so die Autoren, solle Hölderlins Werk „von dessen Rändern her“ betrachtet werden.

Angesichts des Inhaltsverzeichnisses glaubt man sofort zu verstehen, was damit gemeint ist. Es finden sich Kapitelüberschriften wie 'Tasso', 'Der Wanderstrauß' oder 'Cäcilia' – Themen also, die höchstens ein kleiner Kreis von Eingeweihten mit Hölderlin verbunden hätte. Um Tasso als Beispiel herauszugreifen: Hier beziehen sich die Verfasser wie schon in 'Analecta III' auf die späte Fassung von 'Patmos': „[...] Wie Morgenluft sind nämlich die Nahmen / Seit Christus. Werden Träume. Fallen, wie Irrtum / Auf das Herz und tödtend [...]“. (83) Diese Wendung interpretieren sie im Sinne einer Warnung vor den Gefahren, die einem Dichter bei der Bearbeitung mittelalterlicher Stoffe drohen. Schwebte Hölderlin dabei Tassos Schicksal vor? Nach Prüfung zahlreicher Stellen aus Briefen und sonstigen Schriften kommen Bennholdt-Thomsen und Guzzoni zu dem Ergebnis, dass diese Annahme plausibel ist, wenngleich es keine Quelle gebe, die Tassos Geistesstörung explizit auf sein Werk und die darin behandelten Themen zurückführt (93). Diese Argumentationsweise ist typisch für das Buch: Deutungsmöglichkeiten werden sorgsam erwogen, mit gegenläufigen konfrontiert, und wenn Schlüsse gezogen werden, dann nur soweit, wie es die Sachlage tatsächlich zulässt. Die Interpretationen gleichen Erkundungen, die das am Wegrand Liegende aufmerksam beobachten, anstatt gewaltsam zu Spektakulärem vorzudringen.

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 316–322.

Andere Teile des Buchs scheinen mit dem Titel 'Marginalien' nur schwer vereinbar. Wie in den 'Analecta' wird die These vertreten, dass Hölderlin das Weltgeschehen im Spätwerk vom Streit zwischen zwei grundlegenden Prinzipien bestimmt sieht. Auf der einen Seite stehe der Äther bzw. der Himmel, der auch in personalisierter Gestalt als „der höchste Gott, Götter, Himmlische“ erscheinen könne, auf der anderen Seite die „unterirdischen Kräfte“ – unter diesen Begriff subsumieren die beiden Autoren Hölderlin'sche Namen wie „Geist der Unruhe“, „das Aorgische“, „die augenlose Irre“, „die unbeholfene, von Unkraut bedeckte Wildnis“ oder „das Titanische“ (78). Die beiden Pole streiten um die Beschaffenheit der Erdoberfläche. Diese Auseinandersetzung erscheint nicht als abgeschlossenes, sondern als noch im Gang befindliches, ja an Intensität zunehmendes Geschehen, auf das der Mensch keinen Einfluss hat.

Insbesondere im letzten Drittel des Buchs geht es um Fragen, die mit dieser Grundlagenbeschreibung korrespondieren. Im Abschnitt 'Die einigen Drei' wird untersucht, wie sich die Naturmächte Himmel, Erde und Sonne in Hölderlins Werk zueinander verhalten. Mit der besagten „Weltformel“ hängt dies insofern zusammen, als der Himmel einer der beiden Kontrahenten und die Erde das Objekt des Widerstreits ist. Auch andere Kapitel, etwa 'Der astrale Einfluß' oder 'Regen und Quellen', stehen in diesem Gravitationszentrum, da die darin behandelten Phänomene einem oder mehreren dieser Drei angehören. Den Autoren zufolge liefern bei Hölderlin gerade solche Elemente den Schlüssel zu den „höheren“ Begriffen, nicht zuletzt zu dem des Göttlichen: „Es gehört zu den nicht geringsten Vorzügen von Hölderlins Dichtung, daß bei ihm [...] die Naturerscheinung und die entsprechende mythologische Gestalt der Sache nach unzertrennlich sind, so daß, streng genommen, von einer Personifizierung und Allegorisierung, und sei es auch nur im Sinne der der Naturerscheinung zugrundeliegenden Kraft, nicht die Rede sein kann.“ (153)

Die leitende These bei der Rekonstruktion dieser Trias ist so faszinierend wie wohlbegründet: dass sich „in der Lyrik vor 1800 ein gewisses Übergewicht der Sonne gegenüber dem Himmel feststellen“ lasse, „nach 1800 dagegen die Tendenz zur Vereinnahmung des Lichts durch den Äther, also die Tendenz, die Dreiheit in eine Zweiheit zu überführen“ (152). Belegt wird dieser Übergang an einer Vielzahl von Stellen, auch

an solchen, wo das Licht im Zuge von Überarbeitungen ein und desselben Texts zusehends in die Abhängigkeit des Himmelsgotts gerät. Besonders deutlich wird dies an den verschiedenen Stufen der Brautfest-Passage aus 'Der Rhein' sowie an der Ersetzung des Sonnengotts aus 'Dichtermuth' durch den Himmelsgott in 'Blödigkeit'. Nicht die Sonne gebiete also länger über das Licht, sondern der Äther. Die Verfasser parallelisieren dies mit Hypothesen aus der zeitgenössischen Astronomie und Physik, insbesondere mit Eulers Theorie, wonach die Sonne ihr Licht letztlich dem Äther verdanke und es von diesem aufnehme (149). Die Pointe der Verschiebung in Hölderlins Werk liege indes darin, dass der Äther als Agent reichere Aussagemöglichkeiten bietet: Während die Sonne bzw. der Taggott für den regelmäßigen Wechsel von Tag und Nacht steht, gehören zum Bereich des Äthers auch die meteorischen Erscheinungen (hier sehen die Autoren Hölderlin an die voraristotelische Philosophie anschließen, die nicht zwischen den Gegenständen der Astronomie und der Meteorologie unterscheidet). Indem der Akzent in der oberen Sphäre nun auf den Himmel fällt, gewinne diese ein Bildpotential, mit dem sich Unregelmäßigkeiten und unvorhersehbare Erscheinungen darstellen lassen. Hölderlin vermöge so „auch die geschichtliche Sphäre in die Ordnung und Bewegung der Natur einzubeziehen.“ (186) Den Faden dieser Überlegungen aufnehmend könnte man ergänzen: Die Unterordnung der Sonne gegenüber dem Äther ist zugleich Symptom für die sich verschärfende Auseinandersetzung mit dem Titanischen, die eine Bündelung der oberen Kräfte verlangt.

Das skizzierte topologische Verfahren ist für Hölderlins Werk gemein erhellend. Teilt man die Annahme hinsichtlich der Untrennbarkeit von phänomenaler und mythischer Ebene, dann gewinnt man aus einer solchen Rekonstruktion eine nicht minder tiefe Einsicht in Hölderlins poetisches Denken als aus Studien, die diese Dichtung von abstrakten philosophischen Konzepten her ins Visier nehmen. Die profunden Erläuterungen zu zeitgenössischen wie antiken Vorstellungen von Naturerscheinungen runden die Darstellung nicht nur ab; vielmehr eröffnen sie dem Leser vielfältige Möglichkeiten, die Bedeutung der Naturmächte in Richtung auf anders gelagerte Problemhorizonte zu reflektieren. Zugleich sollte aber nicht unerwähnt bleiben, dass die beiden Autoren mancherorts hinter ihren „phänomenalen“ Ansatz zurückfallen. Bei ihren Bemerkungen zur 'Friedensfeier' beziehen sie die Namen „Donne-

rer“, „der stille Gott der Zeit“, „Herr der Zeit“, „Geist der Welt“ und „Bildner“ allesamt auf Zeus (184f.). Andernorts betiteln sie Christus als „Sohn des Zeus“, der in „dienender Abhängigkeit von diesem“ erscheine (172, auch 164). Auch wenn Christus in 'Der Einzige' als Bruder von Herakles und Dionysos dargestellt wird – hätte „dienende Abhängigkeit vom Äther“ nicht besser gepasst? Indem man dem Äther ein personales Konzept unterlegt, noch dazu eines aus der antiken Mythologie, nimmt man seiner Gestaltung in Hölderlins Dichtung m.E. eben jenen Möglichkeitsspielraum, den die Darstellung als Naturmacht sowie der Wechsel der Namen für das Höchste in Gedichten wie 'Friedensfeier' oder 'Der Rhein' eröffnen.

Ebenso wie am Ende kommt es auch am Anfang des Buchs zu einer thematischen Verdichtung. Während ansonsten werkübergreifende Fragen diskutiert werden, steht in den ersten drei Kapiteln 'Die Tageszeichen', 'Cäcilia' und 'Die Verwundung' ein und derselbe Textkomplex im Vordergrund: 'Die Nymphe / Mnemosyne' (als Grundlage dient die Münchner Ausgabe von Michael Knaupp). Alle Betrachtungen nehmen von einem Satz aus der letzten Fassung ihren Ausgang: „[...] gut sind nemlich / Hat fernher gegenredend die Seele / Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.“ (10) Die verschiedenen Elemente des Satzes werden der Reihe nach untersucht. Es beginnt bei ihrem Ende, den „Tageszeichen“. Diese erkennen die beiden Autoren naheliegenderweise in der Aufzählung zu Beginn der zweiten Strophe: „Wie aber liebes? Sonnenschein / Am Boden sehen wir und trokenen Staub / Und heimtlich die Schatten der Wälder und es blühet / An Dächern der Rauch, bei alter Krone / Der Thürme, friedsam [...]“. (10) Entscheidend ist freilich, warum diese Phänomene genannt werden und welcher Stellenwert ihnen beizumessen ist. Und hier gelingt den Autoren ein glänzender Zug: Sie verstehen die einleitende Frage als Anspielung auf den Schluss von Sophokles' 'König Ödipus', wo Ödipus den Chor fragt, was er noch zu sehen und zu lieben habe – er, „Dem sehend nichts zu schauen süß war.“ – und ihm so erklärt, warum er sich das Augenlicht genommen habe (8).

Dieser Hinweis erhellt einerseits die eigentümliche Blickrichtung der darauffolgenden Bilder und schreibt die Passage andererseits in den Diskurs um das große Thema der späten Gesänge, das Verhältnis von Himmel und Erde, Götter und Menschen ein. Was die Bilder betrifft, so

charakterisieren sie die beiden Autoren als etwas „im photographischen Sinne Negatives“; die „konkreten Objekte des Sehens auf der Erde“ seien hier „nur indirekt und vermittelt aufgerufen.“ (9) Die Ausführung der Stelle lasse auf einen gesenkten Blick schließen. Gleichwohl handle es sich „bei allem Reduktionscharakter“ um eine „positive Antwort auf die Frage nach dem Liebenswürdigen oder Erfreulichen in der in der ersten Strophe geschilderten gegenwärtigen finsternen Zeit.“ (21) Dies arbeiten die beiden Autoren anhand eines Vergleichs zu ‘Hälfte des Lebens’ bzw. zu der Vorstufe ‘Die Rose’ heraus: Die Sorge, im Winter keine Blumen finden zu können, bestimmt sich dort näher als Angst, die Himmlischen nicht mit einem Liebeszeichen ehren zu können (15). Eine solche Ehrung komme auch in ‘Mnemosyne’ nicht mehr zustande, doch während der Himmel in der zweiten Strophe von ‘Hälfte des Lebens’ ganz schwinde, sei er hier immerhin „mit seinen terrestrischen Reflexen“ präsent (21). Suche der Entwurf zu ‘Mnemosyne’ noch nach einer „Heimat des Geists“, so reduziere sich dies in der letzten Fassung auf die „heimatlichen Schatten“, also auf ein Naturbild. Auch darin zeige sich die resignative Abkehr von der Hoffnung, die Götter ehren zu können. Doch die Hinwendung zur wohltuenden Wirkung der Tageszeichen bewahre noch einen Rest von der ursprünglich ersehnten Nähe zum Göttlichen.

Die übrigen Komponenten des Satzes werden nicht minder sorgfältig bedacht. Bennholdt-Thomsen und Guzzoni erörtern mit aller Geduld, was bei „Hat [...] gegenredend die Seele / Ein Himmlisches verwundet“ Subjekt und Objekt sei. Für beide Lösungen werden starke Argumente vorgebracht. Nach behutsamer Abwägung schlägt das Pendel letzten Endes für die Seele als das Verwundete aus (59). Nichtsdestoweniger behaupten die Autoren, der Text bleibe die eigentliche Erklärung für diese Verletzung schuldig (61): Dass es wie in anderen Hölderlin-Texten eine zu große Nähe der Götter sei, was die Sterblichen treffe und blende, sei in ‘Mnemosyne’ jedenfalls nicht realisiert, denn in den in der ersten Strophe angedeuteten Kämpfen zwischen dem Göttlichen und dem Titanischen stünden die Menschen eher auf der Seite der Götter, als von ihnen verwundet zu werden (60).

Diese Leerstelle, die die Verfasser herauszustellen bestrebt sind, verweist ihrer Meinung nach auf den verborgenen Grund des Gedichts: die Trauer um den Verlust Diotimas – eine Verletzung, die „dem Göttlichen

angestastet“ wird (61). Erst unter dieser Voraussetzung lasse sich der besagte Satz in seiner ganzen Tragweite ermessen. Auf diese Thematik zielt auch das Kapitel zu ‘Cäcilia’. Dass Hölderlin diesen Namen im Homburger Folioheft neben der Reinschrift der Früchte-Strophe aus ‘Mnemosyne’ notiert hat, werten Bennholdt-Thomsen und Guzzoni als Indiz dafür, dass das Thema „frühverstorbene Frauen“ den Hintergrund des Werks bildet. Dabei berufen sie sich sowohl auf Moritz’ ‘Neue Cecilia’ (38) als auch auf ein Gedicht aus Youngs ‘Night Thoughts’, in dem um eine jung Verstorbene namens „Narcissa“ getrauert wird (40); Hölderlin hatte in seiner frühen Ode ‘Die Weisheit des Traurers’ statt der Worte „am Grabe Cecílias“ zuerst „an Narzissas Grab“ geschrieben. Es sei die Trauer um den persönlichen Verlust, die hinter den Todesfällen in ‘Mnemosyne’ stehe. Da Diotima als Äquivalent zur alten Welt bzw. als Garantie des Göttlichen auf der Erde fungiert habe, ergänze sich dies mit dem geschichtsphilosophischen Befund, dem Schwinden des Himmels (27).

Prima vista wirkt diese Deutung etwas biographielastig. Von Szondi herkommend neigt man zu der Auffassung, dass die späte Hymnendichtung die Dimension des persönlich erlittenen Leids abgestreift habe und „einen anderen Pfeil als den des Gottes nicht mehr“ kenne. Abgesehen davon scheint der Nachweis des „missing link“, des fehlenden Grunds für die Verletzung etwas gewollt: Wenn Götter und Titanen in der ersten Strophe einander befehlen, warum sollten die Menschen von diesem Kampf unberührt bleiben, selbst wenn die Himmlischen auf ihrer Seite sind? Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass zwischen beiden Ansätzen – persönliche Trauer und Verletzung im kosmischen Streit – kein Widerspruch liegt. Vielmehr können beide Erklärungen für ein und dasselbe Grundgefühl eintreten. Von dieser Warte aus liefert die These der beiden Autoren erst recht einen Anhaltspunkt für das, was ‘Mnemosyne’ von den anderen Gesängen unterscheidet. Das Gewicht des Chaos scheint schwerer denn je auf dem Sänger zu lasten, und trotz dieser Verwerfungen, trotz aller Widerstände hinsichtlich einer gebührenden Ehrung der Götter kommt es noch zu einem „preisenden Blick“. Aller Resignation zum Trotz wird in den Tageszeichen der Widerschein des Göttlichen wahrgenommen. Und gerade in der Rücknahme des Preisens, des Götter-Widerhalls in eine bestimmte Naturwahrnehmung schimmert die persönliche Trauer hindurch.

Der Titel 'Marginalien' entpuppt sich somit als liebenswürdiges Understatement. Wenn es hier um Ränder gehen soll, dann nur im Sinne von tragenden Wänden, von den Achsen eines Koordinatensystems. Als ich nach der Lektüre wieder meine Hölderlin-Ausgabe aufschlug, hatte ich den Eindruck, die Texte buchstäblich anders zu *sehen* als zuvor. Ein Effekt, der bei Forschungsliteratur nicht alle Tage auftritt.

Johannes Windrich

Kathrin H. Rosenfield: Antigone. Sophocles' Art, Hölderlin's Insight. Translated from the French by Charles B. Duff, Aurora/Colorado: The Davies Group Publishers 2009, 205 S.

Wie der Terminus *Rezeptionsgeschichte* impliziert, soll Dichtung als eine Gabe betrachtet werden. Insofern wir etwas erhalten, wenn wir lesen, sind wir gewissermaßen gehalten, etwas zurückzugeben. Es ist, als ob das Lesen eine Schuld in uns herstellt, die letztlich beglichen werden muss. Indem wir einen Text aufschlagen, treten wir in einen Austausch. In diesem Sinne heißt Lesen einen Text aufnehmen und sogar ihn *retten*. Rezeptionsgeschichte lässt sich folglich als eine Tradition von Nehmen und Geben, von aufnehmender Aufmerksamkeit und sinngebender Ansprechbarkeit, verstehen. Der Erfolg ist allerdings nicht immer sicher; er kann auch ausbleiben, wie Ödipus als exemplarischer Deuter von Orakeln schmerzhaft erfahren musste. Erfolgreich aber ist die Rezeption eines Texts, wenn sie das Werk von der Vergessenheit befreit und es für die Zukunft öffnet. In jedem Fall zieht der Akt des Lesens den Leser zur Verantwortung.

Wie George Steiner nachgewiesen hat, ist das Beispiel von Sophokles' 'Antigone' besonders interessant, weil das Stück nicht nur explizit auf die Frage von Schuld eingeht, sondern auch weil es eine lange Tradition angestoßen hat, durch die eine entsprechende Schuld auf den Leser übergreift.¹ Kathrin Rosenfields sorgfältige Studie behandelt die vielen verschiedenen Spannungen in Sophokles' Drama durch eine ausführliche Untersuchung von Hölderlins Antworten, die er in der Form seiner Übertragung und seiner poetologischen 'Anmerkungen' gegeben hat. Auf diese Weise erwidert Rosenfield als Wissenschaftlerin die geerbte Schuld. Das ist meines Erachtens grundsätzlich instruktiv, denn die Studie macht uns auf diese die Tradition motivierende Schuld aufmerksam.

Nach Hölderlin hat Ödipus „ein Auge zuviel vielleicht.“ Wir können sagen, dass Ödipus zu gut gedeutet hat, das heißt, er strebte nach definitiven Antworten, die seine mörderische, inzestuöse Täterschaft

HÖLDERLIN-JAHRBUCH [HJb] 37, 2010–2011, Tübingen/Eggingen 2011, 323–326.

¹ George Steiner: *Antigones*, Oxford 1984.

leugneten und deshalb seine Schuld erst vertieften. Er konnte die Sphinx überwinden, aber nur durch eine Verallgemeinerung; seine berühmte Antwort: „*ánthropos*“, löste wohl des Monsters Rätsel, aber unter hohem Risiko. Es gelang Ödipus, das Problem des menschlichen Befindens nur abstrakt zu verstehen, ohne die Besonderheiten seines Falls zu betrachten. Wie Rosenfield in ihrem Eingangskapitel zeigt, hat die Rezeptionsgeschichte von Sophokles' 'Antigone' meistens denselben Fehler gemacht. Durch die Konzentration auf die großen moralischen Fragen, die gewiss im Stück enthalten sind, gehen herkömmliche Interpretationen zu weit und deswegen nicht weit genug; denn sie übersehen, vielleicht mit einem Auge zu viel, den spezifischen politischen Zusammenhang des Dramas. Rosenfield zeigt, wie Hölderlins wörtliche Übertragungspraxis und seine 'Anmerkungen' die wichtigen Implikationen dieses Zusammenhangs an die Oberfläche bringen. Statt die Spannung als eine zwischen familiären und staatlichen Pflichten zu begreifen, wie Hegel und andere sie verstanden haben, betont Hölderlin, dass Kreon kein Erbmonarch ist, sondern ein Regent, der den thebanischen Thron durch höchst ungewöhnliche Umstände bestiegen hatte. Außerdem ist Antigone, die mit Kreons Sohn Haimon verlobt ist, nach athenischem Recht eine *epikleros* („Erbtochter“, d.h. eine erbberechtigte Tochter). Dementsprechend würde Antigones Sohn die Linie ihres Vaters (Ödipus), nicht ihres Ehemanns (Haimon) fortführen. Unreinheit ist also nicht das einzige Risiko, das Haimon eingeht, wenn er Antigone heiratet. Die andere, unmittelbarere Bedrohung ist, dass Kreons Herrschaft erlöschen würde. Rosenfield schreibt, „Hölderlin brings this out with an infinite subtlety of nuances, of things said and unsaid, to the end that *his* audience, far removed from the Athens of Sophocles, can understand or intuitively grasp the political relationship between Antigone and Creon and feel the emotions of a struggle that is political rather than merely personal“ (3; Hervorhebung im Text).

Erst durch diese Rücksichtnahme auf das besondere politische Problem kann Hölderlin sein Ziel erreichen, nämlich eine Verbindung zwischen allgemeiner Vernunft und individueller Besonderheit herzustellen, die es ermöglicht, die Tragödie als „Metapher einer intellektuellen Anschauung“ zu deuten. Die notorische Schwierigkeit, wenn nicht Absurdität, von Hölderlins Übersetzung – die Voß, Goethe und Schiller bemerkten – ergibt sich aus der Komplexität einer teils konkreten, teils

abstrakten Theorie. Nach Rosenfield musste Hölderlin weit über die „diskursive Logik“ hinausgehen, um diesen „lebendigen Sinn“ und „narrativen Rhythmus“ (24) darzustellen. Eine Lesart von Hölderlins Wiedergabe der zentralen „Ode auf den Menschen“ demonstriert überzeugend, wie Hölderlin die universellen Aussagen über die Menschheit angesichts Kreons politischer Intrigen liest (69–83). Die Überzeugungskraft von Rosenfields Darstellung liegt durchaus in der Liebe zum Detail. Ihre ausführliche Kommentierung von Hölderlins Übersetzung hält sich eng an fast jedes Wort, um zu zeigen, wie der Chor über die Menschheit im Allgemeinen singt, während er Kreons eigenes Handeln – seine Kniffe (*mechanai*) – erwägt. Das Ergebnis ist eine bewegende Instabilität, die Hölderlins wörtliche Übertragungspraxis verstärkt. Besonders eindrucksvoll ist Rosenfields konsequente Beachtung auditiver Elemente in der Dichtung, die Hölderlin im Griechischen hört und ins Deutsche weiterleitet: „It is not only the meaning of the words, or the relatively vague connection between them, that determines the meaning of the sentence; it is also the sound of the words, the inflections of the speaking voice, the rhythm of the phrases“ (77). Durch diese Insistenz auf der Stimme gibt Rosenfield zu erkennen, dass Hölderlin wohl verstanden habe, wie Sophokles den Rhythmus der Ideen mit dem Rhythmus der Bilder und Töne verknüpfte. Auf diese Weise unterstreicht die Textanalyse, was Wolfgang Binder als die „ekstatische Tendenz“ dieser Übersetzung kennzeichnete, allerdings ohne Binders kritische Einschränkungen zu untermauern.²

Rosenfields Interpretation wird von einem nachdenklichen „Intermezzo“ über „Antigones Schönheit“ unterbrochen. Hölderlins Aufwertung von Antigones faszinierendem Aussehen sprengt die Konventionen, die man mit der Klassik gewöhnlich verbindet: Hier ist Schönheit rein dynamisch und streng von moralischer Vorzüglichkeit entfernt. Hölderlins Version betont die Beziehung zwischen Lieblichkeit und Grausamkeit, zwischen kühnem Widerstand und passiver Unterwerfung. Dadurch zeigt Rosenfield, wie Hölderlin Lacans provozierende Antigone-Lesart vorwegnimmt. „[Hölderlin] gives perhaps unique weight to verbal sound and to layers of nuance which form, for him,

² Vgl. Wolfgang Binder: Hölderlin und Sophokles. In ders.: Friedrich Hölderlin. Studien, hrsg. von Elisabeth Binder und Klaus Weimar, Frankfurt a.M 1987, 178–200.

a ‚rhythm‘. Restoring this rhythm is the key to his restoration of *Antigone*“ (89). Dieser Fokus auf einen Rhythmus von Widersprüchen motiviert die anschließende Analyse der Debatten zwischen Antigone und Kreon. In diesem Kapitel, das wesentlich auf eine geschichtliche Theorie der Subjektivität zielt, ist Rosenfields Auseinandersetzung nicht nur mit der Forschungsliteratur, sondern auch mit aktuellen philosophischen Diskussionen besonders anerkennenswert und erhellend.

Die Studie schließt mit Überlegungen über Hölderlins Begriffe der „reinen Sprache“, die an der Darstellung des Tiresias exemplifiziert wird, und des Rhythmus, der in Bezug auf Sprache und Zeit untersucht wird. Noch einmal folgen diese Erläuterungen den wichtigen Beiträgen der Forschungsliteratur, aber die Themen, die hier zumeist auftauchen – die Zäsur, die Begegnung zwischen Sterblichen und Unsterblichen, der Wechsel der Vorstellungen u.s.w. – werden durch eine beharrliche Betrachtung der sprachlichen Besonderheiten, mit ausgiebigen Verweisen auf Hölderlins ‚Anmerkungen‘, sinnvoll erweitert. Rosenfields Fähigkeit, sich mit Philosophie, Klassischer Philologie und Literaturwissenschaft zu beschäftigen, bietet einen fesselnden Blick in die hermeneutischen Probleme, die Hölderlins Übersetzung mit sich bringt. „[Hölderlin] created his translations as if to force his contemporaries to break through their own smug and tepid rationalistic prejudices and open themselves to the full depth of Sophoclean tragedy, even at the risk of personal discomfort and disorientation“ (184). In Erwiderung der Schwierigkeit, Hölderlins Arbeit zu situieren, kann Rosenfields ausgezeichnete *Rettung* als Paradigma von hermeneutischer Verantwortlichkeit und ernster philosophischen Verpflichtung dienen.

John T. Hamilton

ZwischenWelten. Hölderlin in Übersetzung

Ein Bericht

Von

Ulrich Gaier

Seit Jahren besteht in Vorstand und Geschäftsführung der Hölderlin-Gesellschaft der Gedanke,

- Übersetzungen von Texten Hölderlins zu Gegenständen nicht einzelner Übersetzer, sondern gemischter Gruppen, z.B. aus Studierenden und Dozenten, anzufertigen,
- diese Übersetzungen zu Gegenständen internationaler Diskussion werden zu lassen und
- die Potentiale des Internets zu nutzen, um diskutierte plausible Varianten der Übersetzung festzuhalten.

Jeder dieser Aspekte des Vorhabens ist offenbar so innovativ, dass bei deutschen Förderinstitutionen kein Format zu finden ist, in welches das Projekt passt. So wurde im Juli 2011 ohne Fördermittel im Internet begonnen. Beteiligt sind zunächst:

Frankreich: Prof. Dr. Anne Lagny, ENS Lyon

Italien: Prof. Dr. Luigi Reitani, Dr. Elena Polledri, Universität Udine

Polen: Dr. Ewa Szymani, Universität Breslau

Rumänien: Prof. Dr. Andrei Corbea-Hoisie, Dr. Anamaria Palimariu, Al.I.Cuza-Universität Iasi

Slowakei: Dr. Maria Bielikova, Universität Banska Bystrica

USA: Prof. Dr. Priscilla A. Hayden-Roy, Sheri Hurlbut, Megan van Alstine, University of Nebraska

Organisatoren: Hölderlin-Gesellschaft Tübingen (Valérie Lawitschka, Prof. Dr. Ulrich Gaier).

Die Internet-Konferenz funktioniert mit der von der Hölderlin-Gesellschaft installierten Software „GoToMeeting“. Dabei meldet die Geschäftsstelle ein Treffen zu bestimmtem Datum an, und zu vorbestimmter Zeit wählen sich auf einfache Weise die TeilnehmerInnen ein (headset ist zu empfehlen, Telefonverbindung ist möglich und kostenlos, führt aber unter Umständen zu Rückkopplungen). Auf dem Bildschirm ist der zu diskutierende Text zu sehen; der Organisator kann auf Wunsch die Kontrolle über den Bildschirm und die Tastatur an einen Teilnehmer übergeben, der etwas zeigen will. Auf einer Leiste am rechten Bildrand sind die Teilnehmer aufgeführt, die sich eingewählt haben; sie können sprechen und ggf. in ein Chat-Fenster ihre Kommentare schreiben. Der Name des jeweiligen Sprechers erscheint unterhalb des Textes auf dem Bildschirm; die Namen brauchen deshalb nicht eigens erfragt oder aufgeschrieben zu werden.

Die ursprüngliche Planung sah vor, die Teilnehmer aus den Partnerländern (DozentIn, je zwei Studierende) zu einer Initiantagung einzuladen, auf der man sich persönlich kennen lernt, ein Corpus von zu übersetzenden Texten auswählt, die Probleme der Übersetzung Hölderlins durch erfahrene Hölderlin-Übersetzer darstellen lässt und mit ihnen an Beispielen diskutiert, die Ziele/Endprodukte der Übersetzungsarbeit vereinbart und in die Nutzung von Hilfsmitteln einführt, die die Hölderlin-Gesellschaft bereitgestellt hat.

Wie angedeutet, wurde ohne diese geplante Tagung angefangen, überdies am Ende des Sommersemesters, als an den meisten Orten die Studierenden mitten in den Prüfungen oder schon in den Ferien waren. Außer in den USA beteiligten sich deshalb bei den Übungssitzungen im Juli 2011 nur DozentInnen, was sich für die Erprobung und Verfeinerung der Gesprächsvorbereitung sowie für die Technik der Aufbewahrung von Ergebnissen als günstig erwies. Das Team um Frau Hayden-Roy entwickelte hierzu wertvolle technische Vorschläge:

- **MASTER-TABELLE:** Eine quergelegte Seite (z.B. Windows-Dokument) wird in senkrechte Spalten geteilt. Ganz links steht der zu übersetzende Text, rechts davon werden die von den Studierenden und der Dozentin angefertigten Rohübersetzungen eingetragen. Diese werden im Gespräch des Teams diskutiert und korrigiert; eine vorläufige gemeinsame Rohfassung kommt in die nächste Spalte; mögliche

Übersetzungsvarianten werden darin mit *[eckigen Klammern und Kursivschrift]* festgehalten. In der nächsten Spalte („Problemspalte“) werden in deutscher Sprache Fragen und Probleme formuliert, die bei der Übersetzung bewusst geworden sind (Beispiele siehe unten).

- **MASTER-MASTER-TABELLE:** In den GoToMeeting-Gesprächen werden die in den einzelnen Teams aufgetretenen Fragen und Probleme besprochen. Damit alle am Gespräch Beteiligten schon vorab die Übersicht haben und die Probleme systematisch abgearbeitet werden können, wird eine Tabelle mit dem Text und den „Problemspalten“ (s.o.) aller Master-Tabellen erstellt, die in einem allgemeinen Dropbox-Konto gespeichert wird. Diese Master-Master-Tabelle wird beim Gespräch auf den Bildschirm gestellt.
- **ARBEITSFASSUNGS-UND ENDFASSUNGSTABELLE:** Nach den GoToMeeting-Gesprächen wird eine revidierte Arbeitsfassung wie schließlich auch eine Endfassung erstellt (dazu mehr weiter unten). Beide werden ebenfalls in einer Tabelle im allgemeinen Dropbox-Konto gespeichert.
- **DROPBOX:** Bei www.dropbox.com ist ein Konto für die internationale Gruppe eingerichtet. Durch diesen Webservice wird allen ZwischenWelt-Beteiligten Zugang zu einem Konto gegeben, auf dem die Übersetzungsdokumente der jeweiligen Teams und der Gesamtgruppe in verschiedenen Akten gespeichert sind. Das erleichtert die Zusammenarbeit im Team ungemein. Und weil alle Beteiligten Zugang zum „work in progress“ der jeweiligen Teams haben, besteht die Möglichkeit, schon vor den GoToMeeting-Gesprächen sich Gedanken über die Übersetzungsfragen der Gesamtgruppe zu machen.

Das Gespräch darüber führt erstens zur Aufmerksamkeit auf Probleme, die sich in der eigenen Sprache gar nicht zu stellen scheinen, weil da ein Wort oder eine Wendung naheliegt; erst das Problem in einer anderen Sprache lässt gegebenenfalls die Fragwürdigkeit der eigenen Lösung ins Bewusstsein treten. Zweitens werden faktische Fragen geklärt, historische Bedeutungs-Hintergründe der verwendeten Begriffe oder philosophische Kontexte; daraus ergibt sich z.B. die Notwendigkeit von

Fußnoten oder Kommentaren in der endgültigen Übersetzung. Dieser wendet man sich in den Teams nach dem Gespräch zu. Zuvor aber einige Beispiele aus den „Problemspalten“ beim GoToMeeting am 19. Juli 2011. Gegenstand war Hölderlins Brief an Johann Gottfried Ebel vom 2. September 1795. Folgende Fragen wurden diskutiert (Zeilenzahlen nach StA VI, 176–180):

2 *verehrungswürdiger Freund*: 1) In mehreren Sprachen klingt ein dem *verehrungswürdiger* entsprechendes Wort antiquiert. Soll man modernisieren? Übereinkunft: einem heutigen Übersetzer wäre es unmöglich, einen Text in seiner Muttersprache des 18. Jahrhunderts zu verfassen; außerdem würde er nicht gelesen und nicht verstanden. Deshalb ist ein heutiges Äquivalent zu suchen, das die Verehrung ausdrückt. 2) Zwischen *verehrungswürdiger* und *Freund* besteht nicht etwa ein Widerspruch: *Freund* bezieht sich auf die geistige Gemeinsamkeit, die in Z. 6f. angesprochen ist, wonach Ebel *einen Theil seines Wesens in* Hölderlin fand. Das *Wesen* Ebels ist für Hölderlin umfassender als das eigene (vgl. *Bildung/Gebildetern*, Z. 128/130), deshalb *verehrungswürdig*, wie es auch die Höherstellung durch *gütige* (Z. 3) und *Güte* (Z. 8) bezeichnet (vgl. Z. 136f.).

4f. *meine Bedürfnisse und Überzeugungen mit mir theilen*: Liegt im Deutschen hier eine Redundanz vor? Könnte man ohne sprachlichen Fehler *mit mir* weglassen? Übereinkunft: man könnte. Folgerung: also ist die „Redundanz“ absichtlich und mithin in der Übersetzung wiederzugeben. Was steckt hinter der Absicht? Die zentrale Bedeutung der *Bedürfnisse* für die Anthropologie und Erziehungstheorie in diesem Brief (Z. 37, 48f., 64–69, 83). Hölderlin setzt sich durch diesen Begriff erneut mit Rousseaus *Emile ou De l'éducation* (1762)¹ auseinander, der das Ziel der „menschlichen Weisheit, den Weg zum wahren Glück“ in dem Gleichgewicht zwischen *désirs* und *facultés*, *volonté* und *puissance* sieht. Das Begriffspaar *Kräfte/Bedürfnisse* erscheint schon in der Vorrede zum *Fragment von Hyperion*, aber dort ist das zweite *Ideal unseres Daseyns* die Zusammenstimmung *bey unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, durch die Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind* (StA III,163). Diesem

zweiten *Ideal* möglichst nahe zu kommen, wird nach Hölderlin Objekt der *höhern und höchsten Bedürfnisse* (Z. 48f.), von denen bei Rousseau nicht die Rede ist.

9f. *gröstentheils ... gröstentheils*: Die Wortwiederholung, vom Schulunterricht her überall verpönt, kann hier entweder in die Arbeitsfassung (s.u.) gesetzt werden, oder sie wird als Performanz des *Echo*-Begriffs verstanden und auch in die Endfassung (s.u.) aufgenommen.

10f. *in den paar guten Stunden*: 1) Was heißt *guten*? „mehr als das angegebene Stunden-Maß“? „angenehm“? Übereinkunft: ertragreich, erfüllt. 2) In einigen Sprachen ist eine Ergänzung „Stunden mit Ihnen“ oder „Stunden, die wir mit einander hatten“ notwendig. Ergänzungen sollten tunlichst vermieden werden; wo grammatikalische Fehler entstehen, werden Ergänzungen in die Endfassung aufgenommen und in der Arbeitsfassung [in eckige Klammern gesetzt].

Auf diese Weise wurden Z. 12 *sagen*, 14 *Verhältnisse* (Arbeitsverhältnis), 15 *seltnen* und *den ... danken würde*, 17 *Beziehung* (näheres Kommunikationsverhältnis), 18 *frei zu erhalten*, 19 *bestimmt* (veranlasst), 20 *leicht* (freiwillig) besprochen. Länger diskutiert wurden:

20f. *es unerlaubt und unzwekmäßig wäre, einzig auf sich zurückzuwirken*: Der Gedanke, dass das Interesse an der eigenen Bildung (vgl. Z. 127–129) jedem Menschen höchst angelegen sein muss, dass es aber dem Gelehrten unerlaubt sei, seine eigene Bildung ausschließlich zu verfolgen, stammt von Fichte, der in seinen Hölderlin bekannten Vorlesungen *Über die Bestimmung des Gelehrten* diesen Gedanken vertrat. Wenn die Bildung aller zu der Idee des Menschen der höchste Zweck, das *höchste Bedürfnis* jedes Menschen sein muss, ist es dem Gelehrten nicht nur *unerlaubt*, sondern auch in diesem Sinne *unzwekmäßig*, nur reflexiv auf sich selbst *zurückzuwirken*. An einer solchen Stelle sollte eine Anmerkung stehen.

22/24 *Privaterziehung/Bildung des Menschen*: 1) Für Hauslehrer und Privaterzieher fehlen in einigen Sprachen die Wörter und die Begriffe. Erläuterung der deutschen Einrichtung ggf. in einer Fußnote. 2) Hier handelt es sich nicht um den heute diskutierten Gegensatz zwischen Erziehung/Ausbildung (auf einen bestimmten Zweck, Beruf, Kompetenzbereich hin) und Bildung, da nach Hölderlins Aussage die Privaterziehung zu seiner Zeit die einzige Möglichkeit bietet, *Bildung des Menschen* zu befördern. 3) „Bildung“ steht im Umkreis der Dis-

¹ Jean-Jacques Rousseau: *Emile ou De l'éducation*, Paris 1957, 62–64.

kussion um den „Bildungstrieb“ (Blumenbach) als die Kraft der „Gestaltung Umgestaltung“ von Organismen, durch die die starre „Präformationstheorie“ abgelöst wurde (vgl. Hölderlin: *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*) und durch die Metamorphosen wie etwa bei Schmetterlingen erklärt werden konnten. *Bildung des Menschen* bezeichnet deshalb die Näherung an die Idee des Menschen, aber nicht in der direktissima, sondern *stufenweise* (Z. 31) und durch Metamorphosen wie vom Kind zum *Zögling* und *Lehrling* (Z. 96, 109). Aufgabe des Erziehers ist es dann, jeder dieser Stufen und Wandlungen gerecht zu werden (so ist wohl *Gerechtigkeit* Z. 42 zu verstehen). Auch hier sollte eine erläuternde Anmerkung stehen.

Die Abarbeitung der Fragen und Probleme kam in den zwei vorgesehenen Stunden der Sitzung bis Z. 25, griff jedoch wie gezeigt an einigen Punkten auf das Ganze des Briefes aus. Es wurde vereinbart, die Master-Master-Tabelle von diesem Punkt an weiterzuführen und bei der ersten Sitzung im Wintersemester zu diskutieren, wenn neue Studierende hinzukommen, aber weder ein Text beschlossen noch Master-Tabellen erstellt sind, geschweige denn eine Master-Master-Tabelle zu einem neu beschlossenen Text.

Ziel dieser Arbeit des durch die Blickwinkel und Probleme verschiedener Sprachen und Kulturen verschärften *close reading* ist in den beteiligten Sprachen eine Übersetzung in zwei Fassungen, die oben als Arbeitsfassung und als Endfassung bezeichnet wurden.

Die ARBEITSSFASSUNG kann nach dem GoToMeeting-Gespräch über die Master-Master-Tabelle erstellt werden. Sie soll 1) künftiger Arbeit am Verständnis und ggf. an der Neu-Übersetzung des Textes dienen, 2) denjenigen Interessenten an der Textarbeit (aus den beteiligten oder aus anderen Sprachen), die wegen beschränkter GoToMeeting-Plätze nicht mitreden können, eine Mitarbeit und Rückfragen an das nationale Team und, wenn nötig, an die Organisatoren ermöglichen. Die Arbeitsfassung enthält sämtliche plausiblen [Varianten], notwendige [Ergänzungen] und kommentierende Fußnoten. Master-Master-Tabelle und Arbeitsfassungen werden während der Übersetzungsarbeit an dem Text auf der o.a. Google-Website abgelegt und können heruntergeladen

werden; nach Abschluss der Übersetzung werden sie auf der Homepage www.hoelderlin-gesellschaft.de unter dem Link „ZwischenWelten“ gespeichert.

Das jeweilige Team erstellt eine bestmögliche ENDFASSUNG ohne Varianten, gegebenenfalls mit den sprachlich unumgänglichen Ergänzungen und, wo sinnvoll, mit Fußnoten und Kommentar. Diese Endfassung ist für eine mögliche Publikation mit gegenübergestelltem deutschem Text bestimmt (in der Hoffnung auf Finanzierung) und soll, unter Hinweis auf die Arbeitsfassung und die fortgehende Übersetzungsarbeit, in dem jeweiligen Land eine Kultur der Übersetzung Hölderlins und anderer Dichter anregen.

Die hier skizzierte Übersetzungsarbeit betrifft zunächst nur einen Brief Hölderlins. Seine poetischen Werke sind ungleich komplexer und stellen an die verschiedenen Sprachen oft unüberwindliche Forderungen. Davon war hier noch nicht die Rede. Die Homepage (s.o.) enthält unter dem Link „Aufmerksamkeitsebenen. Ein Hölderlin-Lehrgang“ Informationen und Übungsmaterialien. In dem Link „ZwischenWelten“ werden, wenn die jetzigen Übersetzerteams an die poetischen Texte gehen, weitere Überlegungen und Beispiele folgen, die jedem Interessenten frei zugänglich sind.

Sinnvoll ist, vor allem im Blick auf die beschränkte Zahl von Plätzen beim GoToMeeting, die zeitliche Begrenzung der unmittelbaren Teilnahme daran auf ein Jahr, so dass danach eine andere Gruppe von Sprachen (z.B. die ostasiatischen Sprachen in 2012/13) zum Zuge kommen kann. Da die Master-, die Master-Master-Tabellen und die Arbeitsfassungen immer auf der Google-Website und auf der Homepage der Hölderlin-Gesellschaft gespeichert werden, können Interessierte, auch wenn sie nicht (mehr) im GoToMeeting sind, immer an der Arbeit teilnehmen und so die Übersetzungen in die eigene Sprache weiterhin an der laufenden *close-reading*-Arbeit orientieren. Auf diese Weise kann das Corpus der so bearbeiteten Texte Hölderlins sukzessive erweitert werden.

Ansprache des Präsidenten zur Eröffnung der 32. Jahrestagung am Freitag, 28. Mai 2010 in Berlin

Von

Ulrich Gaier

Die Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft 2010 eröffne ich hiermit und danke zunächst der Freien Universität Berlin für die schöne Gastfreundschaft, mit der sie uns in ihren Räumen aufnimmt: dem Präsidenten Prof. Dr. Alt, dem Verwaltungsleiter des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften, Herrn Dr. Dannenberg, der Leiterin der Philologischen Bibliothek Frau Diecks, den Damen und Herren von der Verwaltung, dem Hausdienst, der Technik und der Informationsstelle.

Wir danken den Theatern, die sich für eine Begleitung unserer Tagung über „Hölderlin und das Theater“ mit besonderen Aufführungen haben gewinnen lassen: dem Maxim Gorki Theater und seiner Leiterin Andrea Koschwitz, der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz und ihrem Leiter Stefan Rosinski, dem Deutschen Theater und seinem Leiter Ulrich Khuon. Sie haben möglich gemacht, was wir uns erhofft hatten: die Auseinandersetzung hochkarätiger Theater, Regisseure und Ensembles mit der zu entdeckenden Modernität unseres Autors, mit seinem Tragödienfragment und seinen Übersetzungen aus Sophokles in die Tagung zu integrieren.

Dank sage ich den zwei Teams, die die komplexe Vorbereitung der Tagung unter beträchtlichem Stress gemeistert haben: dem Berliner Team mit Prof. Dr. Bennholdt-Thomsen, Privatdozent Dr. Vöhler, Frau de Vito-Egerland und Frau Näher, dem Tübinger Team mit Frau Lawitschka, Frau Mayer, Frau Noack und Frau Schmidt. Jetzt, wo das Programm steht und alle Teilnehmer gesichert, die Räume festgelegt und gekennzeichnet, die Tagungs- und Theaterkarten verteilt, Transport und Unterkünfte geregelt, zusätzlich die ganzen Unterlagen für die Wahlen am Samstag hergestellt sind, sieht alles ganz selbstverständlich aus und lässt die Überstunden und Nacharbeit nicht mehr ahnen, in denen es zustande gekommen ist.

Die Fritz-Thyssen-Stiftung hat den wissenschaftlichen Teil unserer Tagung mit einer beträchtlichen Fördersumme unterstützt und ermöglicht: Dank sei ihr auch an dieser Stelle gesagt! Gutes Gelingen wünschen die Kultusminister der Länder Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, und die Oberbürgermeister der Städte Heidelberg und Tübingen. Besonders herzlich willkommen heiße ich meinen verehrten Vorgänger Prof. Peter Härtling mit seiner Frau, den Ehrenpräsidenten Prof. Dr. Kurz und das Ehrenmitglied Prof. Dr. Böschenstein!

Bereits gestern setzte den Auftakt das Arbeitsgespräch junger Hölderlin-Forscher, organisiert von Prof. Dr. Georg Braungart und Privatdozent Dr. Martin Vöhler, in dem Studentinnen und Studenten die Probleme, auf die sie bei der Arbeit an ihren Dissertationen stoßen, untereinander und mit dem Publikum diskutieren – eine äußerst wichtige Einrichtung, die unbedingt weitergeführt und der mehr Zeit eingeräumt werden sollte. Um 18:30 Uhr durfte ich im Maxim Gorki Theater Prof. Dr. Hellmut Flashar einführen, den großen Gräzisten, Aristoteles-Herausgeber und Kenner der Rezeption des Dramas der Antike. Er führte in seinem Vortrag „Hölderlins Übersetzungen der griechischen Tragödien auf dem Theater“ die erstaunliche Geschichte der faszinierenden Inszenierung der anfangs so verhöhnten Übersetzungen der ‘Antigone’ und des ‘Oidipus tyrannos’ in Theater und Musiktheater vor Augen. Damit versah er nicht nur die Tagung überhaupt, sondern auch die nachfolgende Aufführung von ‘Antigonae/Hyperion’ in einer Bearbeitung von Jan Bosse und Andrea Koschwitz mit einem bedeutenden Vorwort.

Heute trifft es sich glücklich, dass der neue Präsident der Freien Universität, Prof. Dr. Peter-André Alt, der uns gleich in seinem Hause begrüßen wird, nicht nur ein namhafter Literaturwissenschaftler und Germanist ist, sondern uns den ersten Hauptvortrag über „Hölderlins ‘Empedokles’-Projekt und die Diskussion des antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert“ halten wird. Herr Alt, 1960 in Berlin geboren, studierte in Berlin und wurde hier promoviert und habilitiert. Ein Heisenberg-Stipendium 1994/95, Professuren in Bochum und Würzburg waren die Stationen des Weges, der ihn 2005 zur Nachfolge auf den Lehrstuhl seines Lehrers Hans-Jürgen Schings und nun, am 12. Mai 2010, ins Amt des Präsidenten der FU brachte, wozu ein Glückwunsch am heutigen Tag nicht zu spät kommt. Für seine zweibändige Schiller-Biografie er-

hielt er 2005 den Schiller-Preis der Stadt Marbach; die vielen wichtigen Forschungsarbeiten um die Fragen von Historizität und Normativität poetologischer und ästhetischer Ordnungssysteme von der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert mit Schwerpunkt des 18. Jahrhunderts fange ich gar nicht an aufzuzählen – so sehr freue ich mich auf das Grußwort des Präsidenten der FU und bin gespannt auf den Vortrag von Prof. Dr. Alt, der Hölderlins 'Empedokles' in den Kontext des 18. Jahrhunderts stellen wird.

Ich wünsche uns eine lehrreiche Tagung, Theatergenuss und gute Gespräche.

Begrüßung zur Eröffnung der Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft am Freitag, 28. Mai 2010 in Berlin

Von

Peter-André Alt

Sehr geehrter Herr Präsident Gaier, geschätzte Kolleginnen und Kollegen, meine sehr geehrten Damen und Herren,

namens der Freien Universität und als ihr gewählter Präsident darf ich Sie, die Mitglieder und Gäste der Hölderlin-Gesellschaft, zu Ihrer 32. Jahrestagung in Berlin begrüßen. Es freut mich außerordentlich, dass sich der Vorstand – in schwäbisch-pünktlicher Frühplanung schon vor zwei Jahren – für Berlin und den Dahlemer Campus als Ort Ihrer Tagung entschieden hat. Das ist eine Wahl, die dankenswerterweise der Bedeutung unserer Universität und unserer Stadt die Reverenz erweist, aber sich aus dem Leben Friedrich Hölderlins nicht ableiten lässt. Denn Hölderlin hat, anders als Schiller, Berlin niemals besucht. Generell hat er Überschreitungen der Main-Neckar-Linie in nördlicher Richtung zumeist vermieden. Weiter als bis Dessau – im Frühjahr 1795 – kam er nicht, und in seinen Hymnen hat er den Rhein, aber nicht die Spree, Patmos und nicht die Pfaueninsel besungen. Dennoch gibt es gute Gründe für die Hölderlin-Gesellschaft, in Berlin zu tagen. Zum einen liegen sie in Ihrem diesjährigen Thema, 'Hölderlin und das Theater'. Als kulturelle Metropole ist Berlin wie keine andere Stadt hierzulande prädestiniert, die Vielfalt des Mediums Theater in seinen unterschiedlichen Stilen und performativen Energien vor Augen zu führen – das vor drei Tagen zu Ende gegangene Theatertreffen ist dabei der jährliche Höhepunkt in einer dichten Kette eindrucksvoller Inszenierungen. Dass Sie gestern Gelegenheit hatten, Jan Bosses Hölderlin-Projekt am Maxim Gorki Theater zu sehen, ermöglichte zusammen mit Hellmut Flashars Vortrag, so hoffe ich, einen gelungenen Einstieg in Ihre Beratungen.

Berlin bietet sich aber auch aus wissenschaftsgeschichtlichen Gründen für eine Jahrestagung der Hölderlin-Gesellschaft an. Bedeutende Hölderlin-Forscher haben in Berlin gelehrt: Wilhelm Böhm etwa, der

ein Schüler Erich Schmidts war, noch vor 1933; dann, nun bereits an der 1948 gegründeten Freien Universität, Uvo Hölscher, Ihr langjähriger Präsident, der hier von 1954–1962 als Gräzist wirkte, ehe es ihn nach Heidelberg zog, und Peter Szondi, von 1965–1971 Ordinarius und erster Direktor des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Ohne Peter Szondis Hölderlin-Studien wären wir in unserem Wissen über Hölderlins Werk unendlich ärmer. Seine Arbeiten zum hymnischen Spätstil – ‘Der andere Pfeil’, – zur Dialektik von Politik und Mythos, Eigenem und Fremdem in ‘Friedensfeier’, zur Überwindung des Klassizismus, zu Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne und der geschichtsphilosophischen Konturierung seiner spekulativen Gattungspoetik sind noch heute Wegweiser der Forschung. Der 1967 veröffentlichten Ausgabe dieser Studien stellte Szondi einen Traktat ‘Über philologische Erkenntnis’ voran, einen Text, den er erstmals Ende Januar 1962 aus Anlass der Berliner Universitätstage hier in Dahlem vorgetragen hatte. Es ist eine ebenso prinzipielle wie orientierungssichere Abhandlung zu den Leistungen der Philologie, eine selbstbewusste Abhandlung, weit davon entfernt, das literaturwissenschaftliche Methodenethos einer falsch verstandenen Anbiederung an theoretische Moden oder Trends preiszugeben. Szondi spricht hier über die Philologie als Grundlagenwissenschaft, die dazu beiträgt, unser Verständnis komplexer Texte zu erhöhen und uns Verfahrenstechniken für deren Analyse an die Hand gibt. Philologie ist keine exakte Wissenschaft, so betont Szondi, und sie verliert ihr Profil, wenn sie der Illusion erliegt, es mit einem falschen Begriff von Empirie sein zu können. Aber sie ist gleichwohl Wissenschaft, und zwar aufgrund einer Kombination aus der Dynamik des Urteilsaktes und der Bewährung seiner Ergebnisse durch Begriffe und Methoden. „Das philologische Wissen“, so schreibt Szondi, „hat seinen Ursprung, die Erkenntnis, nie verlassen. Wissen ist hier perpetuierte Erkenntnis – oder sollte es doch sein.“

Mit dieser Bestimmung gelange ich an einen Punkt, der unsere Universität und Ihre Konferenz verbindet. Was Szondi 1962 ausführte, ist ein leitendes Prinzip auch für unsere, an der Freien Universität sich philologisch verstehende Literaturwissenschaft, für die Germanistik, die Romanistik, die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, aber ebenso für eine Anglistik, die noch dort, wo sie *cultural studies* betreibt, ihres philologischen Kerns nicht enträt. Verdichtet findet sich

dieses Programm umgesetzt in unserer literaturwissenschaftlichen Graduiertenschule, die seit 2007 aus Exzellenzmitteln des Bundes betrieben wird und derzeit über 30 herausragende Doktoranden philologischer Fächer mit großzügigen Stipendien unterstützt. Eine solchermaßen philologisch gegründete Literaturwissenschaft passt gut zu einer Universität, deren Geisteswissenschaften weltweit höchste Reputation genießen. Sie passt aber, so gilt es zu betonen, auch vorzüglich zur Hölderlin-Gesellschaft und ihren wissenschaftlichen Zielen. Nur wenige Dichtergesellschaften haben in so mustergültiger und vorbildgebender Weise die philologische Aktivität ins Zentrum ihrer gelehrten Anstrengungen gestellt. Ihre Jahrestagungen sind keine Jubelfeiern und Rituale, sondern Feste des Wortes und der Arbeit an ihm. Das dokumentieren Sie seit mehreren Dekaden durch eine gelungene Mischung aus Vorträgen und textbezogenen Workshops, nicht zuletzt durch Programme, die junge und etablierte Vortragende zusammenführen. Ich wünschte, gestatten sie mir diesen kleinen Seitenblick, die Deutsche Schillergesellschaft, deren Geschenke mir aus verschiedenen Gründen am Herzen liegen, würde ihrem Autor eine ähnlich angemessene Reverenz erweisen und sich endlich zur Veranstaltung regelmäßiger Konferenzen verstehen.

Eigentlich müsste ich an diesem Punkt dem Topos folgen und sagen, ich hätte nun genug geredet und wollte dem nachfolgenden Vortragenden nicht noch mehr Zeit stehlen. Das lasse ich aus einsichtigen Gründen beiseite, da ich selbst dieser Vortragende bin, und schließe daher ohne Zeitnot mit einem Gruß: Meine Damen und Herren, vor Ihnen liegen zwei dichte Arbeitstage mit zahlreichen Beiträgen, Referaten und Werkstattveranstaltungen. Seien Sie willkommen an der Freien Universität, auf dem Campus Dahlem, im philologischen Geist Peter Szondis, zum besseren Verständnis Friedrich Hölderlins!

Bericht des Präsidenten über die Mitgliederversammlung
am 29. Mai 2010 in Berlin

Von

Ulrich Gaier

Die Mitgliederversammlung war ordnungsgemäß einberufen worden mit der im April 2010 versendeten Einladung zur Jahrestagung 2010 in Berlin; die Tagesordnung war im Programm ausgedruckt. Zur Tagesordnung sind keine weiteren Anträge bei der Geschäftsstelle eingetroffen.

Der Präsident begrüßt die Anwesenden; besonders begrüßt er Herrn Härtling und seine Frau, Frau Fichtner, Ehrenmitglied Herrn Böschenstein und Ehrenpräsident Herrn Kurz. Gutes Gelingen wünschen die ehemaligen Vizepräsidenten Herr Fichtner und Herr Weinmann.

Anwesend waren 77 Mitglieder (einschließlich der Vorstandsmitglieder) und zwei Gäste.

Nach guter Tradition wird der seit der letzten Jahresversammlung verstorbenen Mitglieder gedacht. Gestorben sind:

2008

Karsten Putz, Oldenburg
Prof. Dr. Bernhard Zeller, Marbach a.N.
Werner Geiling, Stuttgart
Helga Ruppert-Tribian, Frankfurt a.M.
Dr. Peter Jürgen Rieckhoff, Marburg
Dr. Jochen Briegleb, Bonn
Dr. Manfred Kleinvogel, Baunatal
Anna-Gertrud Bantel, Metzingen
Dr. Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München
Heinrich K. Friedemann-Stock, Sindelfingen

2009

Friedrich Hölderlin, Langenau-Göttingen
Siegmar Gassert, Basel
Prof. Dr. Dr. Ludolf Müller, Tübingen
Friedrich Handwerk, Beilstein
Prof. Dr. Hans Schadewaldt, Düsseldorf
Volkmar W. Kübler, Bad Homburg v.d.H
Rolf Görnandt, Hannover
Berthold Reeb, Karlsruhe

2010

Dr. Fritz Bühler, Walldürn

Für Prof. Dr. Theresia Birkenhauer hält Frau Bennholdt-Thomsen eine Gedenkrede.

1. Bericht des Präsidenten

Das Hölderlinhaus („Schweizerhof“) in Nürtingen

Auf Initiative der Hölderlin-Gesellschaft und eines Arbeitskreises von Nürtinger Bürgern gab die Stadt Nürtingen ein baugeschichtliches Gutachten in Auftrag, das ganz entgegengesetzt zu den bisherigen Auskünften der Stadt auch oberhalb des Kellergeschosses beträchtliche Teile der Bausubstanz von 1750/51 in den Außenmauern und der Fensterfolge nachgewiesen hat. Dadurch ist der von der Stadt geplante Abriss und der Neubau mit bedeutend vergrößerten Ausmaßen unmöglich geworden; der Gemeinderat hat beschlossen, auf den Abriss zu verzichten und wieder einen Architektenwettbewerb auszuschreiben. Präsident, Vizepräsident und Geschäftsführerin haben in Gesprächen vor Ort mit der Kulturbeauftragten, dem Bürgermeister und dem Oberbürgermeister sowie mit der Bürgerinitiative auf den Entscheidungsprozess eingewirkt. Dabei wurde das vitale Interesse der Gesellschaft an einem Raum in dem Gebäude bekundet, der mit dem Gedenken an Hölderlin die Lebensform einer Familie der „Ehrbarkeit“ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dokumentieren soll. Eine speziell Hölderlin gewidmete Ausstellung gibt es bereits im Nürtinger Stadtmuseum; sie bildet den Kern des Museums.

Über sämtliche Entwicklungen wird die Gesellschaft unterrichtet und in die weitere Planung eingebunden.

Gemeinderat und Bürgermeister regten an, in einer Geschichtswerkstatt den Bezug *Hölderlin und Nürtingen* zu reflektieren. Kulturamt und Bürgerinitiative Nürtingen luden nun zu einem öffentlichen Workshop ein; Beginn war am 6. Mai 2010.

Waltershausen

Viele von Ihnen werden sich an unseren wunderbaren Ausflug nach Waltershausen erinnern, den wir von Bamberg zum Abschluss der Jahrestagung 2008 unternommen haben – und an den Empfang durch die Familie Moebius.

Nun hat Herr Dr. Ulrich Moebius uns mitgeteilt, dass er ein weiteres Zimmer in dem Trakt, in welchem Hölderlin gewohnt hat, restauriert habe. Wir könnten dort eine Ausstellung aufbauen. Frau Oelmann und Herr Franz würden an der neuen Konzeption mitarbeiten.

Einstweilen könnte der Teil der *Hölderlin • Texturen*, der die Waltershausener Zeit Hölderlins behandelt, zur Verfügung gestellt werden.

Universitätsstadt Tübingen

Wie alle Städte leidet Tübingen unter der Finanzkrise. Ein erneutes Gespräch mit OB Palmer, dem Ersten Bürgermeister Lucke und Kulturamtsleiterin Rathe erbrachte deshalb nur die Zusage, vorbehaltlich der Zustimmung des Gemeinderats die für 2009 gewährte Summe von 10.000 € über die vertraglich abgesicherten Gelder hinaus auch für 2010 zu gewähren; der Gemeinderat hat inzwischen den Zuschuss genehmigt. Eine Erhöhung der für die Kulturarbeit im Auftrag der Stadt zur Verfügung gestellten Gelder (der Antrag der Hölderlin-Gesellschaft begründete den Bedarf von 43.000 €) war nicht erreichbar.

Vielversprechend waren die Gespräche mit der neuen Leiterin des Fachbereichs Kultur der Stadt Tübingen, Frau Daniela Rathe – bei der Beiratssitzung der Hölderlin-Gesellschaft vom 8. November 2009 war sie anwesend. Wie in einem Interview im Schwäbischen Tagblatt (vom 10.10.2009) festgehalten, will sie die kulturellen Aktivitäten der Stadt bündeln und den Hölderlinturm in den Fokus setzen. Sie ging mit einer neuen Initiative in den Gemeinderat. Ziel: Entwicklung einer Kulturkonzeption für Tübingen zusammen mit den „Kulturschaffenden“. Seit

März 2010 finden Spartengespräche statt. Diese Konzeption soll für den Gemeinderat bezüglich der Mittelvergabe zur Kulturförderung bindend sein.

Friedrich-Hölderlin-Preis Tübingen 2009

gestiftet von der Universität Tübingen und der Universitätsstadt Tübingen ging an D. E. Sattler. Er wurde am 7. November 2009 im Rathaus Tübingen verliehen. Die Laudatio hielt Frau Bennholdt-Thomson. Begleitet wurde der feierliche Akt durch Hölderlin-Vertonungen für Bass solo von György Kurtág, gesungen von Kurt Widmer.

Hölderlin-Preis für Schüler

In diesem Jahr wurden drei Arbeiten aus verschiedenen Fachbereichen eingereicht: Norbert Schweitzer (Bamberg): *Sophokles' ›Antigone‹ – Eigenart der Übersetzung Friedrich Hölderlins anhand zweier Szenen* (Facharbeit aus dem Fach Griechisch); Nikolas van Essenberg (Bamberg): *Interpretation der Ode ›Chiron‹ von Friedrich Hölderlin und daraus entstehende Komposition* (Facharbeit aus dem Fach Musik); Steven W. Malekas (Bamberg): *Vergleich zwischen der historischen Figur Empedokles und dessen Rezeption bei Friedrich Hölderlins gleichnamigem Dramenprojekt* (Facharbeit aus dem Fach Deutsch).

Die Gutachter waren Georg Braungart, Klaus Furthmüller, Kerstin Keller-Loibl, Johann Kreuzer und Lawrence Ryan. Vier von den fünf Gutachtern befanden die drei Arbeiten für preiswürdig, ein Gutachter nur eine. Somit werden alle drei Schüler-Arbeiten ausgezeichnet.

Hyperion-Reise im September 2009 und weitere Planungen für 2011

Eine neuartige und erstmalige Veranstaltung war die *Hyperion-Reise* zum griechischen „Archipelagus“. Herr Franz hatte die Idee dazu, nachdem er in einem Hölderlin-Seminar in Tübingen die Erfahrung gemacht hatte, dass es für Studenten heute sehr schwer ist, sich in die Sprache von Hölderlins Roman hineinzufinden. Vielleicht, so der Gedanke, wäre der Zugang einfacher, wenn der *genius loci* dabei zu Hilfe käme, mit andern Worten, wenn man die Lektüre des Romans an seinen Schauplätzen stattfinden ließe. Herr Franz besprach seine Idee dann mit seinem Freund Antonis Koutsouradis, langjährigem Mitglied unserer Gesellschaft, der mit seiner Familie auf Aegina zu Hause ist. Auf diese

Weise wurde ein Programm ins Auge gefasst, bei dem die Insel Aegina – vor Athen im saronischen Golf gelegen – die logistische Basis sein sollte für Ausflüge zu den Heimatinseln der Romanfiguren Hyperion und Diotima, Tinos und Kalaurea; auf den Fahrten zu diesen Schauplätzen des Romans wären dann auch noch die im Roman eine wichtige Rolle spielende Insel Delos, sowie das berühmte Theater von Epidauros und der heilige Bezirk der Mysterien von Eleusis zu besuchen.

Herr Koutsouradis inspizierte also alle diese Plätze und organisierte Hotels, Fähren und Busverbindungen für unsere Reisegruppe. Herr Franz bereitete ein *Hyperion*-Seminar mit sechs dreistündigen Sitzungen vor. Ende September / Anfang Oktober – zur angenehmsten Reisezeit in Griechenland und nicht zufällig zur Zeit der Begehung der eleusinischen Mysterien – fand dann die 14-tägige Reise statt, mit sage und schreibe 36 Teilnehmern, davon 8 Studenten. Ohne die ebenso sanfte wie energische Reiseleitung von Valérie Lawitschka wäre manches Lästrygonen-Abenteuer nicht bestanden worden. Und wie durch ein Wunder fiel niemand vom Schiff, verpasste keiner einen Bus oder eine Fähre und wurde niemand ernsthaft krank. Ein relativ kleiner Taschendiebstahl in der Athener Metro bei der Rückfahrt von der Akropolis konnte als eben noch verschmerzbares Opfer an den Gott der Diebe, Hermes, verbucht werden.

Der Erfolg dieser Reise hat zu weiteren Planungen beflügelt. Um finanzielle Unterstützung einwerben zu können, die vor allem für die studentischen Teilnehmer dringend nötig ist und bei der *Hyperion*-Reise nur durch Spenden von Mitgliedern aufgebracht werden konnte, muss die Vorbereitungszeit allerdings länger sein. Die nächste Reise, die voraussichtlich die Insel Lesbos zum Ausgangspunkt haben wird (Herr Koutsouradis hat dort gerade mit dem wieder hergerichteten Haus seiner Großeltern ein zweites Standbein bekommen), kann also erst im Frühherbst 2011 stattfinden und soll einen Ausflug an der türkischen Küste von Troja bis Smyrna (Izmir) miteinbegreifen. Das Thema wird dann voraussichtlich lauten: Sappho und Homer. Eine Kooperation mit dem Seminar für Klassische Philologie in Tübingen ist vorvereinbart.

Hölderlin-Jahrbuch

Das *Hölderlin-Jahrbuch* 36, 2008–2009, wurde, wie vorgesehen, im Dezember 2009 (samt Mitgliederverzeichnis) versendet. Herausgeber und Redaktion wirkten wieder gut zusammen. Frau Angelika Lochmann und Frau Valérie Lawitschka – sie besorgen die Redaktion seit vielen Jahrgängen – danke ich ganz besonders für ihre hervorragende und zuverlässige Arbeit.

Der Editionsplan der Herausgeber sieht vor, dass – wie bei den beiden vorangegangenen Jahrbüchern – der Redaktionsschluss am 1. Oktober ist, diesmal also: 1. Oktober 2010. Nur mit dieser Maßgabe ist der Erscheinungstermin im Jahr nach der Tagung zu halten.

Zur Finanzierung des *Hölderlin-Jahrbuchs*:

Das Ministerium hatte vor zehn Jahren angeordnet, dass das Regierungspräsidium in Tübingen einen Zuschuss in Höhe von 10.200 € an die Gesellschaft für den Druck des Jahrbuchs auszahlte. Das Regierungspräsidium hat den Zuschuss 2009 um 1.200 € gekürzt und 9.000 € Zuschuss ausgezahlt, gleichzeitig aber die Einstellung der zweijährlichen Förderung angekündigt.

Maßnahmen wurden inzwischen ergriffen: Ein Gespräch mit dem Tübinger Regierungspräsidenten Strampfer hat stattgefunden. Er empfiehlt die Schaffung eines eigenen Titels beim BW-Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst. Ein Termin bei Ministerialdirektor Klaus Tappeser wurde angefragt; MdL Dr. Hans-Ulrich Rülke hat ein Gespräch zugesagt.

Zu englischen oder fremdsprachigen Beiträgen im *Hölderlin-Jahrbuch*:

Starke Kritik war von Herrn Ryan auf der Mitgliederversammlung am 17. Mai 2008 in Bamberg geäußert worden, weil etliche Beiträge im *Hölderlin-Jahrbuch* auf Englisch erschienen sind. Die Diskussion darüber im Plenum verlief kontrovers.

Inzwischen hat sich der Vorstand mit der Frage befasst und folgende Argumente diskutiert: Die Sprache des Dichters ist die Sprache des Jahrbuchs. Wenn Beiträge auf Englisch zugelassen werden, dann müsste man Beiträge auch in anderen Sprachen, etwa in den fünf großen Sprachen, zulassen. Jeder versteht Englisch und neuerdings erscheinen

auch humanistische Zeitschriften auf Englisch. Wer diesem Trend folge, entziehe dem Deutschen die Funktion der Wissenschaftssprache.

Der Vorstand kam zu folgendem Meinungsbild: Das Jahrbuch soll prinzipiell auf Deutsch verfasst sein. Bei poetischen Texten sollen beide Sprachen (Originalsprache und Zielsprache) zum Druck kommen. Englische Beiträge sollen die Ausnahme bleiben. Bei griechischen Zitaten soll nach bisheriger Handhabung immer auch die Übersetzung stehen.

Schriftenreihe

Die Subskription des Bandes 24 der Schriften der Hölderlin-Gesellschaft *Johann Andreas Heyn (1712–1772). Friedrich Hölderlins thüringischer Großvater. Darstellung und Materialien* lief bis zum 31. März 2010. Mittel sind bislang in Höhe von 2.000 € eingeworben. Es müssen noch rund 3.500 € eingeworben werden.

Die Subskription für Band 25 liegt im Tagungsbüro aus: er ist das Ergebnis der Tagung in Bad Homburg v.d.H., die am 11. September 2008 unter dem Thema *Hölderlin und die Psychiatrie* stand. Herausgegeben wird er von Uwe Gonther und Jann E. Schlimme. Der Band, der zehn einschlägige Studien (darunter Beiträge von Michael Franz und Johann Kreuzer) enthält, soll im Herbst erscheinen.

Die Subskription für Band 26 liegt ebenfalls im Tagungsbüro aus: »*Sparta et Martha*«. *Pfarramt und Heirat in der Lebensplanung Hölderlins und in seinem Umfeld* von Priscilla A. Hayden-Roy soll im Herbst 2010 im Thorbecke Verlag herauskommen. Der Band erscheint in der Reihe *Tübinger Bausteine zur Landesgeschichte*, hrsg. von Volker Schäfer u.a.

Die Erwägungen, mit einem französischen Verlag eine Arbeit von Georg Wolfgang Wallner über Blanquefort, den Besitz des Konsuls Meyer bei Bordeaux, zweisprachig in der *Schriftenreihe* zu publizieren, sind dadurch gegenstandslos geworden, dass Herr Wallner es mit seinem Koautor Jean Lafitte vorgezogen hat, das Büchlein zunächst auf Französisch herauszubringen, wofür eben schon ausreichende Mittel zur Verfügung standen. Eine spätere zweisprachige Version wird dadurch nicht ausgeschlossen.

Herr Reitani brachte einen Vorschlag ein: die Publikation des noch unveröffentlichten Kommentars zu Gedichten Hölderlins und dem *Hyperion* aus dem Nachlass von Franz Zinkernagel. Das Projekt, das sicherlich einen Zeitrahmen von einem Jahr in Anspruch nehmen wird, braucht eine Finanzierung. Herr Reitani ist bereit, ein Konzept/Exposé zu entwerfen. Herr Steimer wird gebeten werden, an einem Antrag – eventuell an die DFG oder die Thyssen-Stiftung – mitzuarbeiten. Herr Burdorf wurde gebeten, den DFG-Antrag zu stellen. Herr Steimer hatte sich auf Anfrage bereit erklärt, die Transkriptionen durchzuführen.

Hinweise auf weitere Publikationen, Ausstellungen und Projekte

Eine Publikation zur Tagung *Hölderlin und Leopardi*, die viele von Ihnen am 7. November 2009 im Hölderlinturm besucht haben, ist geplant. Der Präsident der Leopardi-Gesellschaft, Prof. Neumeister, ist zu unserer Berliner Tagung gekommen. Wir werden uns darüber austauschen.

Auf der Tagung wurden sechs Vorträge gehalten:

Elena Polledri, Udine/Italien: »*Vis consili expers mole ruit sua*« (Horaz).
Hölderlins und Leopardis gemeinsame Quellen

Luigi Reitani, Udine/Italien: *Die zweite Natur. Zivilisation bei Hölderlin und Leopardi*

Franca Janowski, Stuttgart: »*Dove la luce si confonde con le ombre*«:
Reflexionen des Lichts bei Leopardi und in der deutschen Romantik

Boris Previšić, Basel/Schweiz: *Kantabilität bei Hölderlin und Leopardi*
Barbara Kuhn, Eichstätt: »*trovar nuovo mondo o affogare*« (Zibaldone 4479): *Reise-Bilder aus dem Universum Leopardis*

Uta Degner, Salzburg/Österreich: *Offene und geschlossene Formen bei Hölderlin und Leopardi*

Abends gab es eine Lesung *Hölderlin – Leopardi* (deutsch – italienisch) mit Ute Oelmann und Luigi Reitani und Flötenmusik, gespielt von Boris Previšić auf der Traverso mit Kompositionen von Boismortier und Improvisationen.

Zu dieser Tagung war insbesondere der Beirat eingeladen, der am Sonntag, 8. November 2009 seine Sitzung hatte.

Am Sonntagmorgen wurde Bernhard Zellers in einer Veranstaltung im Hölderlinturm gedacht mit einer Rede von Ulrich Gaier, einer Rezitation von Texten und Gedichten von Hölderlin, Mörike und Celan, gesprochen von Martina Volkmann und Oliver Mannel; den musikalischen Part übernahm Boris Previšić. Eine kleine Broschüre zum Gedenken an Bernhard Zeller soll entstehen.

Die Kolloquiumsakte *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, hrsg. von Dieter Burdorf, ist soeben in der Reihe der *Beihefte editio* (als Band 33) bei de Gruyter erschienen. Sie enthält den Ertrag des Kolloquiums, das Herr Burdorf im Oktober 2004 im Hölderlinturm durchführte und das von der DFG gefördert wurde.

Frau Oelmann hatte für die WLB die Ausstellung *Hölderlin: Entdeckungen: Studien zur Rezeption* konzipiert (3. Juli – 20. September 2009), dazu erschien die begleitende Publikation *Texte – Klänge – Bilder* (2009). Die höchst erfolgreiche Ausstellung wurde in der Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg in Zusammenarbeit mit Ute Oelmann und Aude Therstappen in erweiterter Form unter dem Titel *Friedrich Hölderlin. Présences du poète* gezeigt (28. Januar – 1. April 2010); ein sehr schöner Ausstellungskatalog mit Textbeiträgen aus der deutschen Begleitpublikation und einem Beitrag von Jean-Pierre Lefebvre ist in französischer Sprache erschienen.

Der Ausschnitt aus *Hölderlin • Texturen 5 »Unter den Alpen gesungen«*. *Hölderlin als Hauslehrer in Hauptwil*, verfasst von Ulrich Gaier, wurde am 29. Juni 2008 (Publikation und Ausstellung) im schweizerischen Hauptwil mit großem Beifall eröffnet. Gefördert wurden Ausstellung und Publikation vom INTERreg-Programm der EU und der Gemeinde Hauptwil-Gottshaus. Im April 2010 fanden Vorträge zur Helvetik (1798–1803) und eine Wanderung mit 150 Teilnehmern statt.

Im Sommer 2009 wurde die Ausstellung in Bad Homburg, ab Anfang Dezember 2009 in Stuttgart-Botnang, jeweils mit Begleitprogramm, gezeigt. Die Finissage durch den Präsidenten war am 11. Dezember 2009. Die Ausstellungstafeln wurden doppelt hergestellt; die ständige

Ausstellung ist in der Schlosskapelle in Hauptwil zu sehen. Sie wird während der Berliner Tagung in der Rostlaube gezeigt.

Die Arbeit an diesem Texturen-Teil machte deutlich, dass Forschungen zur Helvetik ein Desiderat sind. Ein Projektantrag wurde deshalb erarbeitet und an verschiedene schweizerische Stiftungen geschickt; die Bewilligung wurde in Aussicht gestellt.

Von Giuseppe Bevilacqua erschien soeben die deutsche Übersetzung seiner Studie *Una questione hoelderliniana*, die im HJb 35 von Luigi Reitani rezensiert wurde: *Eine Hölderlin-Frage* (2010).

Der Band *Marginalien zu Hölderlins Werk* von Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni erschien bei Königshausen&Neumann 2010; ferner sind zwei neuere Studien zur Hölderlin-Forschung zu nennen: Eva Kocziszky: *Hölderlins Orient* (2009) und Michael Gehrman zu Hölderlins Nachtgesängen »Bereit an übrigem Orte« (2009).

Tagung in Berlin 2010: Antrag an die Fritz Thyssen Stiftung

Der Antrag wurde bewilligt: Förderung des wissenschaftlichen Programms mit 15.000 €. Dafür ist besonders Frau Bennholdt-Thomsen zu danken: Sie hat den Antrag auf das wissenschaftliche Programm hin abgestimmt.

DVD Film-Projekt

Die Kulturstiftung des Bundes hat Harald Bergmanns Antrag, seine vier Hölderlin-Filme (mit Untertiteln auf Deutsch, Englisch und Französisch) auf DVDs zu veröffentlichen, bewilligt. Das dazugehörige dreisprachige Textbuch mit Archivmaterialien wird ab 20. Oktober 2012 auf einer dreimonatigen Ausstellung der Stiftung Moritzburg Halle a.S. vorgestellt.

Die Hölderlin-Gesellschaft hatte den Antrag befürwortet. Für die 2012 erscheinenden DVDs wird eine Ausschreibung zur Subskription im Frühjahrsrundbrief 2012 des Präsidenten vorbereitet.

Digitalisierungsprojekt der WLB

Der Antrag an die DFG, die Handschriften Hölderlins zu digitalisieren, ist abgelehnt worden.

Kooperationen: 2 CDs

– Eine CD in Kooperation mit der Stadt Nürtingen ist erschienen: Peter Härtling liest aus seinem *Hölderlin*-Roman.

– Eine CD in Zusammenarbeit mit der Akademie für Gesprochenes Wort ist erschienen: Lesung von Georges Perecs *Die Maschine*. Uta Kutter und Renate Overbeck hatten die künstlerische Leitung.

Neuaufgabe der CD und DVD-Film mit Bernhard Böschenstein

Friedrich Hölderlin: Gedichte, gelesen und erläutert von Bernhard Böschenstein kam 2007 im Castrum Peregrini heraus. Eine Neuaufgabe mit ausführlichem Booklet ist geplant. Es wird den Essay von Herrn Böschenstein enthalten, der in der inzwischen vergriffenen Hölderlin-Reclam-Ausgabe erschien.

Hinzuweisen ist auch auf den Film in französischer Sprache ›*Pourquoi des poètes en temps de dénuement?*‹ *Trois approches de Hölderlin* par Bernard Böschenstein (DVD, réalisation: Stéphane Rousseau, 2010).

Homepage der Hölderlin-Gesellschaft

Die Homepage wurde überarbeitet und befindet sich im Aufbau.

Seit Mai 2007 bemüht sich die Gesellschaft um die Rechte, die Große Stuttgarter Ausgabe ins Netz zu stellen; die Rechte liegen offenbar beim Land Baden-Württemberg.

Ein Gesprächstermin war für Frühjahr 2010 angestrebt. Herr Direktor Dr. Kowark war jedoch krank. Ein Termin im Juni 2010 mit der Leitenden Ministerialrätin Frau Dr. Bernhardt (Ministerium BW für Wissenschaft, Forschung und Kunst) und Herrn Dr. Kowark ist vereinbart.

Hölderlinturm

Die von Valérie Lawitschka entwickelte und bewährte Konzeption des Programms im Hölderlinturm hat im wesentlichen drei Schwerpunkte: Sie konzentrieren sich ganz selbstverständlich auf Hölderlin und seine Zeit, seine literarische und künstlerische Rezeption und auf zeitgenössische Lyrik, auch in anderen Sprachen, mit Autorengesprächen. Die verschiedenen Zielgruppen bestimmen die jeweiligen,

teils zu erprobenden Formen: Seminare, Vorträge, Gesprächskreise, Podiumsdiskussionen, sprech- und theaterpädagogische Zugangsweisen, interaktive Musikveranstaltungen und Ausstellungen.

Die Schülertagungen fanden Fortsetzung. Weitere sind geplant: zwei im Juni 2010, eine im Juli 2010. Fortgesetzt wurden auch die Schüler-Projektstage *Schüler lehren Schüler*. Ferner stehen Blockseminare für Studierende an der Universität Würzburg im Juni (12./13.) und im Tübinger Turm im Juli (17./18.) 2010 auf dem Programm.

Besonders sind die Literatur- und Musiktage im März und im November 2009 und 2010 zu erwähnen und traditionsgemäß fanden zu Hölderlins Geburts- und Todestag Lesungen, Rezitationen und Konzerte statt, wobei der Schwerpunkt auf Hölderlin-Vertonungen lag. Mitgewirkt haben die Pianisten Anne Le Bozec, Sontraud Speidel, Debora Mongelli und Hartmut Höll, die japanische Sängerin Tomomi Mochizuki, die polnische Sängerin Urzula Kryger, der Bassist Philippe Huttenlocher, die Bratschistin Alice Mura, der Flötist Boris Previšić, der Cellist Alain Meunier, der Violonist und Pianist Kolja Lessing, die Sprecher Martina Volkmann und Oliver Mannel, Peter Härtling und die Pariser Jazz-Gruppe mit Jean-Pierre Lefebvre, die Gedichte von Celan mit Jazz-Musik interpretierten und eine neue Komposition zu zwei Hölderlin-Gedichten uraufführten.

Im Rahmen der Turm-Vorträge wird der Themenbereich *Hölderlin und die Politik* behandelt, zu welchem zwei Vorträge von Michael Franz gehalten wurden. Dabei ging es um die angebliche „revolutionäre Verschwörung“ von 1799/1800 und um die Vorgeschichte des Hochverratsprozesses von 1805.

Der Wiener Historiker Wolfgang Häusler und Ulrich Gaier beschäftigten sich in einem Doppelvortrag und Co-Referaten mit Bonaparte in der deutschen Literatur: *Schillers ›Wallenstein‹ – Eine Bonaparte-Tragödie?* und mit Hölderlins *›Tod des Empedokles‹ – Eine Warnung an Bonaparte?*

Im Bereich der Lesungen ist diejenige von Adonis, des wohl bekanntesten zeitgenössischen Lyrikers und Essayisten der arabischen Welt, hervorzuheben.

Gelesen haben ferner die polnische Schriftstellerin Zyta Rudzka (*Doktor Josefs Schönste*, 2009), Gerhard Falkner (*Hölderlin Reparatur*,

2008), Asher Reich, Ulf Stolterfoht und Nadja Küchenmeister (*Alle Lichter*, 2010).

In Verbindung mit dem Zimmertheater Tübingen wurde ›*Kalkül. Hölderlin. Ein Theater- und Tanzstück* (Produktion von Adelheid Schulz) aufgeführt, das zuvor in der Ludwigsburger Karlskaserne (Uraufführung) und in der Imprimerie Basel aufgeführt worden war.

In Verbindung mit dem Slavischen Seminar der Universität Tübingen fand im Sommer 2009 die erste *Tübinger Übersetzerwoche* (Lesungen, Workshops, Theater) mit Doreen Daume, Esther Kinsky, Martin Pollack u.a. statt, im Juni 2010 folgt die zweite mit Jörg Plath, Raimund Petschner, Christel Hildebrandt, Katharina Wolf-Griesshaber, Gabriele Leupold, Elena Polledri u.a.

Im Juni 2010 wird im Hölderlinturm die 6. literarische Radtour *Per Pedal zur Poesie* (Hölderlin, Hesse, Günther Neske, Brecht, Celan, Gustav Schwab/Tübingen – Reutlingen – Pfullingen – Gomaringen – Tübingen) eröffnet. Das Projekt der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten Marbach a.N. (ALIM) wurde jüngst als *Ausgewählter Ort* im Wettbewerb *365 Orte im Land der Ideen* mit dem Bundespreis ausgezeichnet.

Das wichtigste Projekt war die Theater-Aufführung *Antigone*: Die mit Schülern der Gesamtschule Tübingen und der Realschule Balingen durch Uwe Zellmer erarbeitete Aufführung (ein Jahr Projekt-Arbeit im Hölderlinturm) von Teilen aus Hölderlins Übersetzung der *Antigone* des Sophokles wurde im September 2008 im Hölderlinturm und im Hölderlingarten, ferner in Balingen und Melchingen aufgeführt. Der große Erfolg führte zur Wiederaufnahme im Mai 2009. Das Projekt wurde mit dem Landespreis Baden-Württembergs ausgezeichnet, was mit der Einladung nach Hamburg – Aufführung in der Kampnagel-Fabrik im September 2009 – verbunden war.

Im Mai 2010 hat das Team des Hölderlinturms an der Tübinger Kulturnacht mitgewirkt und war mit seinem *open house*-Programm viel besucht und beachtet.

Zur Ausstellung von Josua Reichert, die vom 18. November 2007 bis 31. Oktober 2008 im Hölderlinturm gezeigt wurde, ist das Begleitheft „*Vom Delphin (mit seinen kurzen Flügeln)*“. *Pindar und Hölderlin* erschienen (inzwischen in einer zweiten, erweiterten Auflage). Josua

Reichert hat am 15. Mai 2010 in Reutlingen den Jerg Ratgeb-Preis erhalten.

Seit 18. Juni 2009 wird die Ausstellung *Friedrich Hölderlin. Turmgedichte. Späteste Gedichte und Fragmente nach 1806. Bildgespräche – Arbeiten – Skizzen* des dänischen Künstlers Peter Brandes gezeigt. Dazu erschienen ein Katalog und eine bibliophile Ausgabe.

Die Veranstaltungen sind auf der Homepage der Gesellschaft (www.hoelderlin-gesellschaft.de) angekündigt, stehen aber auch im Literaturkalender Baden-Württembergs (www.literaturland-bw.de). Das gedruckte Programm, das in der Regel semesterweise erscheint, ist bei der Geschäftsstelle erhältlich.

Abschließend dankt der Präsident ausdrücklich dem Berliner Team, insbesondere Frau Bennholdt-Thomsen und Herrn Vöhler für die intensive Vorbereitung der Berliner Tagung, dankt auch Frau Helena-Lisa Näher, die die Bewerbung der Tagung übernommen hat, und dem Turm-Team: Lotte Mayer, Helge Noack, Stephanie Schmitt und Valérie Lawitschka.

2. Kassenbericht

Der Vizepräsident stellt den Kassenbericht vor:

Das Rechnungsprüfungsamt der Universitätsstadt Tübingen hat die Rechnungslegung 2008 am 24. Juni 2009 und die Rechnungslegung 2009 am 20. Mai 2010, jeweils durch die Prüfer Frau Wütz und Frau Bauknecht und den Amtsleiter Herrn Braun geprüft und empfiehlt der Mitgliederversammlung für beide Jahre die Entlastung.

Im Vergleich der beiden Rechnungslegungen erörtert Herr Franz einige Posten: Die Mitgliedsbeiträge belaufen sich konstant auf rund 38.000 €; das Spendenvolumen bewegt sich in der Regel zwischen 23 bis 30.000 €, je nach Einwerbung von zweckgebundenen Mitteln. Die Gesellschaft hat ein strukturelles Defizit von rund 15 bis 20.000 € pro Jahr. Um einen ausgeglichenen Haushalt zu erreichen, müssen teils große Anstrengungen unternommen werden, über Projekte zusätzliche Mittel einzuwerben.

Im Bericht des Präsidenten wurde bereits die Erhöhung des städtischen Zuschusses genannt. Auf der Ausgabenseite fielen im Jahr 2008

95.000 € an, im Jahr 2009 105.000 €. Das hängt nicht etwa mit Gehaltserhöhungen zusammen, sondern mit den gestiegenen Lohnnebenkosten von über 10.000 €. Hier die Zahlen (gerundet) zum Vergleich: 2008: Gehälter 58.000 €, Sozialabgaben und Krankenversicherung 21.500 €, Lohnsteuer 15.500 €; 2009: Gehälter 60.500 €, Sozialabgaben und Krankenversicherung 26.300 €, Lohnsteuer 19.000 €.

Die Publikation und die Ausstellung in Hauptwil wurde schon genannt, für die INTERreg-Mittel in Höhe von 15.000 € eingeworben werden konnten. Der Zuschuss der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten, Marbach a.N. differiert je nach Projektanträgen und Turmveranstaltungen. Beim Griechenland-Projekt ist zu sehen, dass Einnahmen in Höhe von 42.500 € Ausgaben in Höhe von 47.500 € gegenüberstehen; das Defizit konnte jedoch durch besondere Spenden ausgeglichen werden.

Zu erwähnen ist ferner, dass dem Posten Schriftenverkauf ein beträchtlicher Stellenwert im Haushalt zukommt. Turm- und Gedenkveranstaltungen arbeiten kostendeckend. Beim Hölderlin-Jahrbuch 35 war im Haushalt 2008 noch ein Restbetrag zu begleichen; im Haushalt 2009 konnte das Jahrbuch noch im Dezember bezahlt werden. Der positive Abschluss 2009 ist der Tatsache geschuldet, dass die Fritz Thyssen Stiftung noch am Jahresende den bewilligten Zuschuss zur Jahrestagung Berlin ausbezahlte, der natürlich eine Rückstellung auf das Jahr 2010 bedeutet.

Ein Mitglied (Herr Burdorf) stellt die Frage nach den INTERreg-Mitteln im Verhältnis zu den Projektausgaben in Höhe von knapp 27.000 €. Der Präsident erläutert: Hauptwil hat sich mit 5.000 € beteiligt, ein Zuschuss in Höhe von 3.500 € der Arbeitsstelle Marbach konnte dem Projekt zugeführt werden; mit dem Verkauf der Publikation von rund 200 Exemplaren ist das Projekt ausgeglichen.

3. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung

Ein Mitglied (Frau Dölemeyer) stellt den Antrag auf Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung für die Rechnungslegungen 2008 und 2009.

Die Mitgliederversammlung beschließt einstimmig – bei Enthaltung von Vorstand und Geschäftsführung – die Entlastung von Vorstand und Geschäftsführung.

Das Vorstandsmitglied Jean-Pierre Lefebvre meldet sich zu Wort, um den scheidenden Mitgliedern des Vorstands zu danken:

„Mir ist heute als dem älteren unter den älteren die Ehre zugefallen, unsern Dank an die drei heute scheidenden Vorstände auszusprechen: an Anke Bennholdt-Thomsen (sechzehn Jahre), an Ute Oelmann (zwölf Jahre), und an den Präsidenten unserer Republik Ulrich Gaier, Mitglied des Vorstands seit 1986.

Ich meine diesen Dank auch ganz persönlich und nicht aus der Ferne.

Sie sind in all diesen Jahren der erfahrene, weitsichtige und wirksame Kern unserer crew gewesen, ob im bequemen Ruderhaus unseres Narrenschiffes am Neckar, oder in den verschiedenen Häfen, wo die Karacke Hölderlin, wie heute in Berlin an der Spree, festmachen konnte.

All diese Jahre hindurch haben sie ihre innige Verbundenheit mit Hölderlins Angedenken und der Arbeit über sein Werk in einem Bemühen um Gründlichkeit und Offenheit gezeigt, das im Grunde das zweite Gesicht ihrer persönlichen Zuneigung zum Dichter war.

Wir wissen, sie bleiben alle drei an Bord, und zwar nicht als blinde Passagiere, sondern auf dem Deck, weiterschauend auf den gleichen Horizont, inselhin, wie Celan gesagt hätte.“

Nach dem Überreichen einer kleinen Gabe bittet Herr Lefebvre Frau Bennholdt-Thomsen und Herrn Gaier, den Saal zu verlassen. Sodann schlägt er der Mitgliederversammlung vor, Frau Bennholdt-Thomsen und Herrn Gaier zu Ehrenmitgliedern zu ernennen. Per Akklamation stimmt die Versammlung zu.

Herr Pagenkopf bittet den Vorstand, kurz unterbrechen zu dürfen, erklärt den Vorstandsmitgliedern sein Ansinnen und fragt dann Herrn Härtling, ob er nicht auch eine solche Ehrung annehmen würde. Herr Härtling antwortet, er würde die Ehrung nicht annehmen, er könne ganz einfach als Mitglied dabei und präsent sein.

Frau Bennholdt-Thomsen nimmt die Ehrung nicht an: sie wolle nicht, dass sie zur Pflichtübung werde, wenn ein Vorstandsmitglied ausscheidet.

Herr Gaier nimmt die Ehrung an und bedankt sich bei den Mitgliedern.

4. Wahlen des Vorstands und des Beirats

Der Präsident schlägt den Mitgliedern vor, Herrn Kurz als Wahlleiter für die Wahlen des Vorstands und des Beirats zu wählen. Dies findet per Akklamation Zustimmung. Herr Kurz erklärt sich bereit, die Wahlleitung zu übernehmen.

Herr Kurz verliest § 9 der Satzung und stellt fest, dass ordnungsgemäß zur Mitgliederversammlung eingeladen wurde und die bis zum 31. Dezember 2009 in der Geschäftsstelle eingegangenen Wahlvorschläge für Vorstand und Beirat in alphabetischer Reihenfolge mit der Einladung zur Mitgliederversammlung fristgerecht im April 2010 versendet wurden. Weitere Wahlvorschläge sind nicht eingegangen.

Somit kandidieren für den Vorstand bei sieben Plätzen zehn Kandidaten, für den Beirat bei 20 Plätzen 26, hinzu kommen die drei für den Vorstand Nicht-Gewählten, die für den Beirat kandidieren. Da es jeweils mehr Kandidaten als Plätze gibt, gilt der Wahlmodus der geheimen Wahl. Gewählt sind die sieben, respektive 20, die die meisten Stimmen auf sich vereinigen.

Als Wahlhelfer erklären sich folgende vorgeschlagenen Mitglieder bereit: Marco Castellari, Kristian Freitag, Manfred Koch, Anita-Mathilde Schrupf, Hans-Gerd Strang, Sebastian Wilde.

Die Kandidaten für den Vorstand stellen sich in alphabetischer Reihenfolge vor. Der geheimen Wahl folgt die Stimmenauszählung. Folgendes Ergebnis bei 76 Wahlberechtigten und einer Enthaltung ist festzuhalten:

Sabine Doering
Michael Franz

Priscilla A. Hayden-Roy
Johann Kreuzer
Jean-Pierre Lefebvre
Luigi Reitani
Klaus-Peter Waldenberger

Die gewählten Kandidaten nehmen die Wahl an.

Die Kandidaten für den Beirat stellen sich in alphabetischer Reihenfolge vor, die nicht in den Vorstand gewählten Kandidaten verzichten auf eine erneute Vorstellung. Die nicht anwesenden Beiratskandidaten werden von Herrn Kurz vorgestellt. Insgesamt stehen 28 Kandidaten für den Beirat zur Wahl, ursprünglich waren es 29 – Herr Braungart hatte seine Kandidatur kurzfristig zurückgezogen.

Nachdem die Wahlzettel verteilt sind, werden die Wahlberechtigten gebeten, den Namen Georg Braungart auf dem Wahlzettel zu streichen und die drei Namen der nicht gewählten Vorstandskandidaten zu ergänzen, die an die Tafel geschrieben werden: Dieter Burdorf, Ralph Häfner, Martin Vöhler. Die Versammlung hatte zuvor diesem Verfahren zugestimmt. Sodann folgt die geheime Wahl des Beirats aus den 28 Kandidaten. Die Stimmenauszählung bei 69 gültigen Wahlzetteln – 75 Stimmzettel wurden abgegeben, 6 waren ungültig – ergibt für Platz 20 vier Kandidaten mit Stimmgleichheit: John Hamilton, Uta Kutter, Martin Pagenkopf und Wolfgang Riedel. Per Losverfahren wird Martin Pagenkopf ermittelt.

Herr Pagenkopf, der der Sitzung nicht bis zur Bekanntgabe der Wahlergebnisse beiwohnen konnte, hatte schriftlich erklärt, dass er die Wahl, falls er gewählt würde, annehme.

Folgende Kandidaten sind gewählt:

Klaus Bruckinger
Dieter Burdorf
Wei Cheng
Marianne Delagardelle
Barbara Dölemeyer
Volker Henning Drecoll

Anacleto Ferrer Mas
 Klaus Furthmüller
 Ralph Häfner
 Alexander Honold
 Kerstin Keller-Loibl
 Eva Kocziszky
 Ute Oelmann
 Renate Overbeck
 Martin Pagenkopf
 Elena Polledri
 Ulrich Port
 Boris Previšić
 Norina Procopan
 Martin Vöhler

Die gewählten Kandidaten nehmen die Wahl an.

5. Verschiedenes

Themen für die Jahrestagung 2012

Aus dem Beirat und dem Vorstand sind seit 2008 verschiedene Themenvorschläge gekommen; drei davon werden weiterverfolgt, zu denen die Vorschlagenden Papiere eingereicht haben: *Hölderlin und der Orient*; *Hölderlins Heimat und Exil*; *Hölderlin und die Religion*.

Beirat und Vorstand haben die Diskussion über die Themenvorschläge nicht weitergeführt, da die Gremien der Meinung waren, die Entscheidung darüber solle der neue Beirat und der neue Vorstand treffen.

Hölderlin und der Orient (eingereicht von Herrn Burdorf am 10. November 2008):

„Am 28. September 1803 schreibt Hölderlin im Zusammenhang mit seinen Sophokles-Übersetzungen an seinen Verleger Wilmans: »Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonveni-

enz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere.« Das »Orientalische« ist demnach in Hölderlins später Poetik, für welche das Sophokles-Projekt mit »Anmerkungen« und begleitenden Briefen ein zentrales Dokument ist, eine dritte Kategorie, die zum »Griechischen« und zum »Nationellen« oder »Hesperischen« in ein Verhältnis tritt und den Gegensatz zwischen ihnen oder den »Kunstfehler« eines von ihnen wo nicht aufzulösen, so doch zu »verbessern« vermag.

Blickt man von dieser zentralen Stelle aus auf Hölderlins ganzes Spätwerk, so fällt auf, dass sich diese Suche nach einem dritten Weg, der einen Ausweg aus dem Dilemma von griechisch-antiker und hesperisch-deutscher Kultur weisen könnte und für den der Begriff des »Orientalischen« gefunden wird, an vielen Stellen zeigt. Man kann daher von einer frühen Ausprägung des Orientalismus oder auch des Exotismus bei Hölderlin sprechen. Eine deprimierende Formulierung dafür findet der Autor im ersten Böhlendorff-Brief vom 4. Dezember 1801: »Deutsch will und muß ich übrigens bleiben, und wenn mich die Herzens- und die Nahrungsnoth nach Otaheiti triebe.« Von hier aus sind die ›Kolumb‹-Fragmente im Homburger Folioheft ebenso zu untersuchen wie die Bewegung »zu Indiern« in ›Andenken‹ und die Stichwörter »Tende Strömfeld Simonetta«, aber auch die vorderasiatischen Ortsnamen in den religiösen Hymnen.

Ich schlage vor, den Komplex Orient / Orientalismus / Exotismus bei Hölderlin insgesamt zu behandeln. Hölderlin kann dabei als ein Autor entdeckt werden, der wohl angeregt durch Herder, aber noch vor Goethe und den Romantikern ein präzises Verständnis einer ‚dritten‘, nicht europäischen, sondern »Von Osten« (›Der Ister‹) kommenden Kultur entwickelt, die für die europäischen Kulturen ein maßgebliches Korrektiv bedeutet. Sein Spätwerk kann damit unter einem ganz neuen, bislang weitgehend vernachlässigten Aspekt gelesen werden. Produktive Beziehungen zu aktuellen Forschungen zum Orientalismus, in denen Hölderlin bisher keine zentrale Rolle spielt, können und sollen hergestellt werden.

Konkret kann ich mir folgende Themen für Vorträge und Arbeitsgruppen vorstellen:

- Hölderlins Orientalismuskonzept (Überblicksvortrag);
- Orient, »Asia« und »Otaheiti« in Hölderlins späten Hymnen und Gedichtfragmenten (Überblicksvortrag sowie mehrere Arbeitsgruppen, etwa zu »Kolomb« und zu den religiösen Hymnen);
- Exotismus, Entdeckungsfahrten und exotische Reiseberichte im 18. Jahrhundert (Überblicksvortrag);
- Orientalismus in Herders Schriften zur Kulturgeschichte und zum Alten Testament (Überblicksvortrag und Arbeitsgruppe);
- Das Konzept der »Indier« bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel (Überblicksvortrag und Arbeitsgruppen);
- Goethes und Hölderlins Orientalismus im Vergleich (Überblicksvortrag);
- Übersetzungen chinesischer, indischer, persischer und arabischer Literatur um 1800 (Überblicksvortrag);
- Hölderlins Orientalismus aus der Sicht der heutigen kulturwissenschaftlichen Orientalismuskritik (Überblicksvortrag; evtl. Podiumsdiskussion).

Angesichts der Aktualität des Themas ließen sich viele hochkarätige Referentinnen und Referenten aus der Hölderlin-Forschung, aus der allgemeinen Literatur-, Kultur- und Religionswissenschaft sowie aus der Orientalistik finden.“

„*Heimath – Und niemand weiß*“. Hölderlins *Heimat und Exil* (eingereicht von Herrn Kreuzer am 1. Dezember 2008)

„Nach der Rückkehr aus Bordeaux schreibt Hölderlin an Böhlendorff: »Die heimathliche Natur ergreift mich auch um so mächtiger, je mehr ich sie studire. Das Gewitter, nicht blos in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksaalsweise bildend, daß uns etwas heilig ist, sein Drang im Kommen und Gehen, das Charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude;

daß ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hieher!« (MA II, 921f.) »Heimat« ist offenkundig kein geographisch beschränkter Begriff – als ein solcher wäre er im Sinne Hölderlins missverstanden. Das Wort steht vielmehr für die Kohärenz und das jederzeit gefährdete Gelingen von Identitätszuschreibungen, die Erfahrungsgeschichten (»bis hierher«) sinnvoll erscheinen lassen.

Daraus, dass Heimat kein geographisch beschränkter Begriff ist, sondern mit dem Ergebnis einer Erfahrungsgeschichte zu tun hat, ergibt sich sozusagen unmittelbar die Verbindung zur Semantik von »Exil«. Und zugleich erklärt sich daraus die Aktualität des Themas »Heimat und Exil«. Nicht erst im Kontext einer umfassend »globalisierten« Welt, in der jede Gegend und jeder »Karakter der Natur« virtuell in Realzeit gleich nah und gegenwärtig sind, gewinnen genau die Zuschreibungen, die in räumlicher und/oder zeitlicher Hinsicht identitäts- wie kultur- sowie geschichtsbildend sind und ihre Selbstverständlichkeit verloren haben, hohe Bedeutung – eine Bedeutung, die ex negativo am usurpatorischen Missbrauch greifbar wird, der mit dem vakant gewordenen Ort, den das Wort Heimat bezeichnet, in den Fundamentalismen verschiedenster (nicht nur religiöser) Art getrieben wurde und getrieben wird.

Aber nicht erst seit dem Ende des 20. Jahrhunderts, sondern schon in der Epochenschwelle 1800 wurde virulent, dass Heimat, statt einen naturgegebenen Ursprung zu bedeuten, für einen Erfahrungsprozess steht, der das »und« zwischen »Heimat und Exil« betont. Hölderlin war einer der ersten, der das realisiert hat. Insofern kann er einen wesentlichen Beitrag zur Antwort auf die Frage nach den Subschichten leisten, die in der Rede von Heimat und Exil mit im Spiel sind. Umgekehrt lässt sich Hölderlins Werk – und das macht den Gegenstandsbereich »Heimat und Exil« als Thema einer Jahrestagung attraktiv – anhand dieses Themas in allen seinen Facetten behandeln, und zwar unter Einschluss der Stationen wie der biographischen Schnittstellen seines Lebens.

Hierzu seien einige Stichworte genannt:

- 1) Was heißt (beispielsweise ausgehend vom Böhlendorff-Brief) »heimathliche Natur« – und in welchem Verhältnis steht das damit Gemeinte zum (wiederum beispielsweise) »ewig menschenfeindlichen

Naturgang«, von dem Hölderlin in den ›Anmerkungen zur Antigona‹ spricht?

2) Was lässt eine Landschaft – ein kulturelles Ensemble – als ›heimatlich‹ erscheinen und zum Resultat einer ›Wanderungs‹bewegung, zum Ort einer ›Heimkunft‹ werden?

Was ist der geopoetische Sinn von ›Landschaft‹ (bis hin zur ›holden Landschaft‹ in den ›Turm-Gedichten‹?)

3) Inwiefern und in welchem Sinn gehört zur Rede von Heimat, dass Exil sowohl Verbannungs- wie Zufluchtsort, dass es womöglich Verbannungs- und Zufluchtsort zugleich meint (vgl.: ›Ich aber will dem Kaukasos zu‹)?

4) In welchem Zusammenhang stehen ›Heimat und Exil‹ mit Hölderlins Geschichtsdenken?

a) geschichtsphilosophisch: Wofür stehen ›Anfang‹ und ›Ursprung‹ – wofür ›das Offene‹?

b) im Hinblick auf die innere Geschichte dessen, was – nicht zuletzt auch in anthropologischer Hinsicht – Identitätsbildung (einschließlich etwa des ›Orientalischen‹) heißt?

5) Hängt – und in welcher Form – die Erfahrungswirklichkeit, die sich in der Rede von Heimat und Exil reflektiert, mit den Sinnverständigungshorizonten und Sinnverständigungssubschichten zusammen, die Hölderlin als Bedürfnis der ›religiösen Mythe‹ deutet?

6) Was heißt, wofür steht: ›Heimath // Und niemand weiß‹?

7) Und was bedeutet: ›Und es findet eine Heimath / Der Geist‹?

8) Die interpretatorische Erschließungskraft des Themas in Bezug auf Hölderlins Vita muss nicht eigens betont werden.

Mögliche Themen/Bezugstexte:

- Überblicksvortrag;
- Stationen eines Hauslehrers;
- ›Heimat‹ und ›Vaterland‹ im Kontext der Epochenschwelle 1800 (nach der Französischen Revolution; Südwestdeutschland);
- Böhlendorff-Briefe; – Seckendorf-Brief;
- ›Die Heimath‹ (1+2); – ›Rückkehr in die Heimath‹; – ›Der Wanderer‹; – ›Die Wanderung‹;
- ›Heimkunft‹; – ›Stuttgart‹; – evtl. ›Brod und Wein‹;
- evtl. ›Heimath // Und niemand weiß‹; – ›Germanien‹;

- ›Die Asyle‹; – ›Holde Landschaft‹;
- Heimat und Exil als Thema geschichtlicher Reflexion.

Als ReferentInnen angesprochen werden könnten:

Bennholdt-Thomsen, Böschenstein, G. Braungart, Constantine, Doering, Groddeck, Lefebvre, Port, Reitani, Vöhler.

Vorschlag für Vortragende: Küng, Kuschel, Jüngel, Drecol, Ehmer, Frank, Franz.“

„*die Religion beschäftigt mich vorzüglich*“ (Vorschlag von Herrn Henrich, eingereicht von Herrn Gaier, in Abstimmung mit Herrn Henrich, am 12. Juli 2008)

„1. Aktualität

Die Bedeutung religiöser Fragen in der Gegenwart ist nicht zu übersehen. Die immer stärkere Präsenz des Islam nicht nur global durch den Missbrauch im islamistischen Terror, sondern national durch wachsende Anteile der Bevölkerung mit islamischer Religionszugehörigkeit schafft ein allgemeines Bewusstsein religiöser Differenz. Dieses geht einher mit der Erfahrung kultureller Fremdheit, deren religiöse Begründung einerseits gespürt, aber nie ausdiskutiert wird, andererseits im Symbolstreit zwischen Kopftuch und Nonnenhabit schon die Gerichte und die Landtage beschäftigt. Eine Gesprächsbasis fehlt.

Die christlichen Konfessionen finden ebenfalls keine theologische Gesprächsbasis für die ›von unten‹ gewünschte und gelebte Ökumene. Die Selbstbeschäftigung der Kirchen mit dem Dogma begünstigt Sektenbildung, die auf ein breites Bedürfnis nach dem Entrinnen aus der ›transzendenten Obdachlosigkeit‹ und religiösen Vereinzelung hinweist.

Die in den USA aktive christlich fundamentalistische Bewegung (›Bible belt‹) mit ihrem Kampf gegen die Naturwissenschaft, insbesondere die Evolutionstheorie, zeigt auf eine Verschärfung des alten Konflikts zwischen Glauben und Wissen, in dem die Grundfragen ebenfalls nicht ausdiskutiert sind.

Mit einem Thema, das Hölderlins Theologie und Religion ins Zentrum stellt, ist nicht nur Aktualität und öffentliche Aufmerksamkeit gewährleistet, sondern die Hölderlin-Gesellschaft kann damit in laufende Diskussionen eingreifen. Aktualität war das Argument, mit dem Dieter Henrich das Thema 2006 vorschlug; ich ergänze mit dem Argument, dass sich aus Hölderlins philosophischer Theologie Lösungsansätze für einige der skizzierten Probleme ableiten lassen.

2. Hölderlin und die Religion

Das fromme Umfeld des Elternhauses, die auf das Theologiestudium zulaufende Erziehung in den Klosterschulen, die Problematisierung der christlichen Religion durch Aufklärung, Französische Revolution, Kantianismus (Diez!) und historische Bibelkritik (Schnurrer!), die theologische Gegenbewegung im Supranaturalismus einerseits, in der Auseinandersetzung Jacobis und Herders (Conz!) andererseits sind Positionen in einem Gespräch, in dem Hölderlin sich seit seiner Kindheit und besonders in seiner Studienzeit befand.

Zwischen 1787 (›Die Bücher der Zeiten‹) und 1798 (›Meiner Verehrungswürdigen Grosmutter ...‹) wird Christus nicht in den Dichtungen erwähnt, und auch im letzteren nennt Hölderlin ihn nur den »Besten der Menschen, den Freund unserer Erde« (MA I, 197). Religiöse Beziehungen baut Hölderlin jedoch zu jeder der hymnisch angerufenen »Geisterköniginnen« (MA I, 134) der Tübinger Hymnen auf. Er stellt sich damit in die Tradition der Revolutionshymnen und ihrer (maurerischen) Vorläufer, weist aber weit darüber hinausgehend durch die Zyklik seiner Hymnen auf den Konstruktcharakter dieser *numina* hin.

Die »Loosung – Reich Gottes!« (MA II, 540), mit der Hölderlin und Hegel sich 1793 in Tübingen trennten und an der sie einander »nach jeder Metamorphose, wie ich glaube, wiedererkennen« würden, ist das Schibboleth radikaler Pietisten der Zeit, welches die Freunde nicht nach Offb 20 und 21, wohl aber durch eine philosophische Theologie, neue Mythologie und Gesellschaftstheorie zu rekonstruieren sich vorgenommen hatten. Dieser Aufgabe bleibt Hegels Philosophie bis 1831 und Hölderlins Philosophie bis 1806, vielleicht bis 1843 verpflichtet. Wichtig ist für beide die vergesellschaftende Wirkung der Religion – Hölderlin versteht sich Anfang 1795 mit Hegel über den Zusammenhang von Volkserziehung und Religion (MA II, 569), und dieser Zusammen-

hang leitet offensichtlich die Anfang 1797 gegeneinander gestellten Entwürfe Hegels und Hölderlins im ›Ältesten Systemprogramm‹ bzw. im ›Fragment philosophischer Briefe / Über Religion‹ an. Dabei geht Hölderlin (1) in der Unterscheidung zwischen unendlichem Zusammenhang und Vorstellung davon, also zwischen Religiosität und Religion, (2) in der Charakterisierung jeder Religion als »poetisch« und »intellektuell historisch, d.h. *Mythisch*« (MA II, 56), (3) im kritischen Potential der Vergesellschaftung von Religionsvorstellungen und Lebensweisen weit über das ›Systemprogramm‹ hinaus und nimmt in vielen Punkten Schleiermacher vorweg.

Die Erkenntnis, dass »alle Religion ihrem Wesen nach poetisch« ist (MA II, 57), sakralisiert potentiell die Poesie – Vorarbeit durch Lowth ›De sacra poesi Hebraeorum‹ und Herder ›Vom Geist der Ebräischen Poesie‹ – und leitet Hölderlins poetologische Aufsätze und die mehrfachen Warnungen in den Oden vor der Hybris des Dichters an. Mit den Elegien begibt er sich in Gespräche über Vorstellungen des »vorzüglich Einigen und Einigenden«, das »unter uns Gott« sei – Gespräche über Liebe, Vaterland, Kultur, Religion. Mit den Vaterländischen Gesängen formuliert er die religiösen Verhältnisse zwischen *energeia* und *ergon* der Ströme, zwischen Ursprung und Kultur, Geist und Buchstab, Geschichte und Religionsvorstellung – Hölderlin will die »Sprachen des Himmels! / Deuten und singen« (MA I, 305).

So ist das gesamte Werk Hölderlins religiös imprägniert.

3. Mögliche Gruppen von Teilthemen:

- Aufklärung, Französische Revolution, ›Säkularisierung‹, Freimaurerei und Illuminatismus
- Pietismen, Reich Gottes, »Vaterland«, »Sakralisierung« der Poesie
- Spinoza, Rousseau, Kant, Herder, Jacobi, Schleiermacher
- Hegel, theologische und frühe Verfassungsschriften
- Hölderlins Theologie und Religionsphilosophie
- Heilige Poesie, Poetik und das Problem des Dichters
- Analyse von ›Stutgard‹, ›Brod und Wein‹, ›Heimkunft‹, ›Der Rhein‹, ›Friedensfeier‹, ›Germanien‹, ›Der Einzige‹, ›Patmos‹, ›An die Madonna‹ etc.“

Ein Meinungsbild wird hergestellt, das keine Präferenz für eines der Themen ergibt: 16 Mitglieder stimmen für das Thema *Hölderlin und der Orient*, 17 für das Thema *Hölderlins Heimat und Exil* und 17 für das Thema *Hölderlin und die Religion*.

Vorstand und Beirat werden sich in den kommenden Sitzungen mit der Festlegung des Themas beschäftigen.

Tagungsort 2012

Zum Tagungsort unterbreitet Herr Vöhler den Vorschlag, in Weimar zu tagen. Herr Dr. Helmut Hühn wird die nächsten drei Jahre in Weimar sein und könnte vor Ort für die Räumlichkeiten Sorge tragen.

Herr Gaier weist darauf hin, dass Tübingen als Tagungsort schon 2010 turnusmäßig an der Reihe gewesen wäre. Ein weiterer Vorschlag wird eingebracht: Hauptwil oder in Verbindung mit einer Jahrestagung in Tübingen eine Exkursion nach Hauptwil.

Das Meinungsbild im Plenum ergibt: 26 Stimmen für Weimar, 30 für Tübingen.

Hyperion-Reise

Bezüglich der Griechenland-Reise äußert ein Mitglied (Frau Seifert) die Bitte, die Reise nicht in die Schulzeit zu legen.

Zum Tagesordnungspunkt *Verschiedenes* gibt es keine weiteren Wortmeldungen.

Abschließend dankt der Präsident für die Teilnahme an der Mitgliederversammlung. Er erinnert noch an die Lesung im Deutschen Theater am Sonntagmorgen, wünscht einen schönen Abschluss der Berliner Tagung und eine gute Heimreise.

Programm der 32. Jahrestagung vom 27. bis 30. Mai 2010 in Berlin

THEMA DER TAGUNG: *Hölderlin und das Theater*

»Sophokles hat Recht.«
(Hölderlin, »Anmerkungen zur
Antigonä«, MA II, 376)

Donnerstag, 27. Mai 2010

Freie Universität Berlin (FU), Habelschwerdter Allee 45, Rostlaube,
Seminarzentrum, Raum L 115

13.00 Uhr Arbeitsgespräch junger Hölderlin-Forscher
Leitung: Georg Braungart, Tübingen und Martin Vöhler,
Berlin

Treffpunkt: Einstieg Museumsinsel

15.00 Uhr Dampferfahrt auf der Spree (Dauer: 1 Stunde)

FU, Habelschwerdter Allee 45, Restaurant Galileo, Nebenraum

15.30 Uhr Sitzung des Beirats

Maxim Gorki Theater, Am Festungsgraben 2

18.30 Uhr Vortrag
Hellmut Flashar, München
*Hölderlins Übersetzungen der griechischen Tragödien
auf dem Theater*

Maxim Gorki Theater

19.30 Uhr Buffet im Theater-Foyer

Maxim Gorki Theater

20.30 Uhr *Antigonae / Hyperion* – Sophokles / Hölderlin
in der Bearbeitung von Jan Bosse und Andrea Koschwitz

Freitag, 28. Mai 2010

Freie Universität Berlin (FU), Habelschwerdter Allee 45, Rostlaube,
Hörsaal 1 A
9.30 Uhr Eröffnung der Jahresversammlung durch den Präsidenten
der Hölderlin-Gesellschaft Ulrich Gaier
Grußwort des Präsidenten der Freien Universität Berlin

FU, Hörsaal 1 A
10.00 Uhr Vortrag
Peter-André Alt, Berlin
*Hölderlins ›Empedokles‹-Projekt und die Diskussion des
antiken Opferbegriffs im 18. Jahrhundert*

U, Hörsaal 1 A
11.00 Uhr Vortrag
Anja Lemke, Köln
*Visuelle und sprachliche Repräsentationsformen in
Hölderlins ›Empedokles‹-Projekt*

14.00–16.00 Uhr Arbeitsgruppen

FU, Seminarzentrum, Raum L 115
A Sabine Doering, Oldenburg
*Brechts ›Antigone‹ und Hölderlins Sophokles-Übersetzung:
produktive Anverwandlung oder kritischer Widerruf?*

FU, Seminarzentrum, Raum L 116
B Marco Castellari, Mailand/Italien, in Verbindung mit
Christian Hippe, Berlin und Elaine Schmidt, Leipzig
Hölderlin in Heiner Müllers Theater

FU, Raum K 25 / 11
C Ulrich Gaier, Konstanz/Alexander Weigel, Berlin
*Genauere Lektüre der zwei Anfangsseiten aus dem ›Allge-
meinen Grund‹ zum ›Empedokles‹/Hölderlin und Held
der Arbeit. Heiner Müllers Inszenierung ›Der Lohn-
drucker‹ (1988), Ein Versuch zur Tragödie*

Die angekündigten Arbeitsgruppen von Stefan Tigges, Bochum, und
von Oliver Ruf, Dortmund, fielen aus.

FU, Seminarzentrum, Raum L 115
16.30 Uhr Forum
Vorstellung neuer Dissertationen
Felix Christen, Giovanna Cordibella, Barbara Santini
Moderation: Johann Kreuzer, Oldenburg

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz
20.00 Uhr *Antigone // Elektra* nach Sophokles von Friedrich
Hölderlin // Hugo von Hofmannsthal – Werner Schroeter

Im Anschluss: Gespräch mit den Schauspielerinnen im Roten Salon
der Volksbühne unter der Moderation von Ute Oelmann, Stuttgart.

Samstag, 29. Mai 2010

FU, Hörsaal 1 A
9.30 Uhr Vortrag
Patrick Primavesi, Leipzig
*Hölderlins Sophokles-Übersetzungen zwischen Theater
und Film*

FU, Hörsaal 1 A
11.00 Uhr Podiumsgespräch
Mit Laurent Chétouane (Paris), Carl Hegemann (Berlin),
Andrea Koschwitz (Berlin), Cesare Lievi (Mailand),
Dörte Lyssewski (Wien), Stefan Rosinski (Berlin)
Moderation: Martin Vöhler, Berlin

FU, Hörsaal 1 A

15.00 Uhr Mitgliederversammlung

Tagesordnung:

1. Bericht des Präsidenten
2. Kassenbericht
3. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführung
4. Wahlen des Vorstands und des Beirats
5. Verschiedenes

Treffpunkt: Vor dem Bibliothekseingang

18.00 Uhr Führung durch die Philologische Bibliothek der FU
(Architekt: Norman Foster, 2005)

Ab 19.15 Uhr Treffen der Mitglieder im Restaurant Galileo, FU Berlin

Sonntag, 30. Mai 2010

9.30 Uhr Bustransfer vom Harnack-Haus zum Deutschen Theater
Einstieg ab 9.00 Uhr; Sie können Ihr Gepäck im Bus einschließen lassen und nach der Lesung in Empfang nehmen.11.00 Uhr Deutsches Theater, Saal / Foyer im 1. Rang, Schumannstraße 13a
Matinée: Lesung aus *Oedipus Der Tyrann*
in der Übersetzung von Friedrich Hölderlin
Einführung und Überleitungen: Ulrich Gaier, Konstanz

Für die finanzielle Unterstützung des wissenschaftlichen Programms danken wir der Fritz Thyssen Stiftung.

DIE HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Die Hölderlin-Gesellschaft ist eine Vereinigung von Freunden des Werkes Friedrich Hölderlins, die Liebhaber, Forscher und Künstler zusammenführt. Sie hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Interesse und das Verständnis für das Werk Hölderlins zu wecken, es zu vertiefen und die Erforschung und Darstellung seines Werkes, seines Lebens und seiner Welt zu fördern.

Eine weitere Aufgabe der Gesellschaft ist die Pflege der Hölderlin-Gedenkstätten. Die Gesellschaft fördert die Hölderlinforschung durch eigene Publikationen und durch das Hölderlin-Jahrbuch, das neueste Ergebnisse der Forschung vermittelt und über die Arbeit der Gesellschaft berichtet. Sie fördert wissenschaftliche Ausgaben von Hölderlins Werk. Mit dem Hölderlin-Archiv in Stuttgart arbeitet sie eng zusammen. Sie pflegt Kontakt mit anderen literarischen Vereinigungen.

Sie veranstaltet Vorträge, Lesungen, Rezitationen, Diskussionen, Ausstellungen und Schülerseminare und bietet alle zwei Jahre in mehrtägigen Jahresversammlungen – alternierend in Tübingen und an anderen Orten – ein öffentliches Forum des Austausches zwischen Publikum und Fachleuten, Studenten, Schülern, Forschern, Publizisten und Künstlern.

Im Auftrag der Universitätsstadt Tübingen verwaltet sie das Hölderlinhaus in Tübingen als Gedenk-, Ausstellungs- und Tagungsstätte. Die Gesellschaft wird geleitet von einem von den Mitgliedern gewählten Vorstand; Präsidentin ist seit Mai 2010 Professor Dr. Sabine Doering, Vizepräsident Prof. Dr. Michael Franz. Seine Tätigkeiten werden unterstützt von einem Beirat. Ihm gehören Vertreter von Behörden und Institutionen, Künstler, Publizisten und Wissenschaftler an, die sich um das Werk Hölderlins verdient gemacht haben.

Jeder kann Mitglied der Gesellschaft werden. Wer Mitglied werden möchte, wird gebeten, sich anzumelden bei der Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, Hölderlinturm, Bursagasse 6, 72070 Tübingen, Deutschland, Tel. +49 (0) 7071 / 22040, Fax +49 (0) 7071 / 22948 e-mail: hoelderlin-gesellschaft.de

Der Jahresbeitrag beträgt 40 Euro, für Schüler und Studenten 15 Euro, für Institutionen 60 Euro. Die Mitglieder erhalten das Hölderlin-Jahrbuch unentgeltlich. (Mitglieder, die kein Jahrbuch wünschen, erhalten eine Ermäßigung von 10 Euro auf den Jahresbeitrag.) Gleichfalls unentgeltlich ist für die Mitglieder der Besuch des Hölderlinturms in Tübingen. Sie haben außerdem ermäßigten Zugang zu den Veranstaltungen der Gesellschaft und erhalten einen Preisnachlass bei den Publikationen, die über die Gesellschaft bezogen werden können (u.a. Stuttgarter Ausgabe, Schriften der Hölderlin-Gesellschaft, Hölderlin-Bibliographie).

Auf Ihre Mitgliedschaft freuen wir uns!

VORSTAND DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Präsidentin

Prof. Dr. Sabine Doering, Oldenburg

Stellvertretender Präsident

Prof. Dr. Michael Franz, Tübingen

Mitglieder des Vorstands

Prof. Dr. Priscilla A. Hayden-Roy, Lincoln, Nebraska / USA

Prof. Dr. Johann Kreuzer, Oldenburg

Prof. Dr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris / Frankreich

Prof. Dr. Luigi Reitani, Udine / Italien

Klaus-Peter Waldenberger, Lauffen a.N.

BEIRAT DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Oberbürgermeister der Universitätsstadt Tübingen,

Rektor der Universität Tübingen,

Direktor der Universitätsbibliothek Tübingen,

Direktor der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart,

Klaus Bruckinger, Mössingen

Prof. Dr. Dieter Burdorf, Leipzig

Wei Cheng, Berlin

Marianne Delagardelle, Diekirch / Luxemburg

Prof. Dr. Barbara Dölemeyer, Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Volker Henning Drecol, Tübingen

Prof. Dr. Anacleto Ferrer Mas, Valencia / Spanien

Klaus Furthmüller, Bamberg

Prof. Dr. Ralph Häfner, Tübingen

Prof. Dr. Alexander Honold, Basel / Schweiz

Prof. Dr. Kerstin Keller-Loibl, Leipzig

Prof. Dr. Eva Kocziszky, Budapest / Ungarn

Dr. Ute Oelmann, Stuttgart

Prof. Dr. Renate Overbeck, Tübingen

Dr. Martin Pagenkopf, Bonn

Dr. Elena Polledri, Udine / Italien

Prof. Dr. Ulrich Port, Trier

Dr. Boris Previšić, Basel / Schweiz

Dr. Norina Procopan, Konstanz

Prof. Dr. Martin Vöhler, Berlin

EHRUNGEN IN DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Ehrenpräsident

Prof. Dr. Gerhard Kurz, Gießen

Ehrenmitglieder

Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Corseaux / Schweiz

Prof. Dr. Ulrich Gaier, Konstanz

GESCHÄFTSSTELLE DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Hölderlinturm

Bursagasse 6

72070 Tübingen

Deutschland

Tel.: +49 (0) 7071 / 22040

Fax: +49 (0) 7071 / 22948

Internet: www.hoelderlin-gesellschaft.deE-mail: info@hoelderlin-Gesellschaft.de*Geschäftsführung*

Valérie Lawitschka, Tübingen

Sekretariat

Lotte Mayer, Rottenburg

KONTEN DER HÖLDERLIN-GESELLSCHAFT

Kreissparkasse Tübingen 804 804 (BLZ 641 500 20)

Bei Zahlungen aus dem Ausland:

IBAN: DE19 6415 0020 0000 804804 BIC: SOLADES1TUB

Postbank Stuttgart 397 70-708 (BLZ 600 100 70)

Bei Zahlungen aus dem Ausland:

IBAN: DE33 6001 0070 0039 7707 08 BIC: PBNKDEFF

Spenden an die Hölderlin-Gesellschaft und Jahresbeiträge sind steuerlich abzugsfähig.

ANSCHRIFTEN DER MITARBEITER DIESES JAHRBUCHS UND DER HERAUSGEBER

- Prof. Dr. Peter-André Alt, Freie Universität Berlin, Kaiserswerther Straße 16–18, 14195 Berlin; praesident@fu-berlin.de
- Dr. Gabriele von Bassermann-Jordan, Trautweinstraße 3, 81377 München; gabriele.bassermann@gmx.de
- Prof. Dr. Anke Bennholdt-Thomsen, Lohmeyerstr. 23, 10587 Berlin; hellas1@zedat.fu-berlin.de
- Marco Castellari, Università degli Studi di Milano, Sez. di germanistica e scandinavistica del Di.Li.Le.Fi., Piazza S. Alessandro 1, 20123 Milano / Italien; marco.castellari@unimi.it
- Prof. Dr. Sabine Doering, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, FK III, Institut für Germanistik, 26111 Oldenburg; sabine.doering@uni-oldenburg.de
- Prof. Dr. Hellmut Flashar, Holbeinstraße 16, 82008 Unterhaching; hellmutflashar@gmx.de
- Prof. Dr. Michael Franz, Leopoldstraße 85, 66578 Schiffweiler; DrMFranz@t-online.de
- Dr. Kristian Freitag, Auf dem Rabenplatz 10, 53125 Bonn; v.u.k.freitag@gmx.de
- Prof. Dr. Ulrich Gaier, Haydnstraße 17, 78464 Konstanz; Ulrich.Gaier@uni-konstanz.de
- Prof. Dr. John T. Hamilton, Harvard University, Literature Concentration, Dana Palmer House, 16 Quincy Street, Cambridge, Massachusetts 02138 / USA; jhamilt@fas.harvard.edu
- Prof. Hans-Jürgen Heise, Graf-Spee-Str. 49, 24105 Kiel
- Christian Hippe, Literaturforum im Brecht-Haus, Chausseestraße 125, 10115 Berlin; info@lfbrecht.de
- Prof. Dr. Johann Kreuzer, Institut für Philosophie, Carl von Ossietzky Universität, 26111 Oldenburg; johann.kreuzer@uni-oldenburg.de
- Priv.-Doz. Dr. Anja Lemke, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln, Albert Magnus Platz, 50923 Köln; alemkeO@uni-koeln.de
- Dr. Elena Polledri, Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Via Mantica, 3, 33100 Udine / Italien; elena.polledri@uniud.it
- Prof. Dr. Patrick Primavesi, Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig, Ritterstraße 16, 04109 Leipzig; primavesi@uni-leipzig.de

Dr. Oliver Ruf, Kronprinzenstraße 45, 53173 Bonn; oliver.ruf@tu-dortmund.de

Elaine Schmidt, Lothringer Straße 28, 65195 Wiesbaden; bukolischedihaerese@web.de

Prof. Dr. Martin Vöhler, University of Cyprus, Department of French Studies & Modern Languages, 12, Aglantzias Avenue, P. O. Box 20537, CY-1678 Nicosia; mvoehler@ucy.ac.cy

Alexander Weigel, Giesestr. 9, 12621 Berlin; h.alexander.w@web.de

Dr. Johannes Windrich, Cluster Languages of Emotion, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin; johannes.windrich@fu-berlin.de

REDAKTION DES HÖLDERLIN-JAHRBUCHS UND INTERNETSEITE

Das HÖLDERLIN-JAHRBUCH veröffentlicht nicht nur die Vorträge und Berichte von den Tagungen der Gesellschaft. Erwünscht sind vielmehr auch substantielle Forschungsbeiträge zu Gegenständen, die in den thematisch gebundenen Tagungen nicht zur Sprache gekommen sind.

Sie schicken uns bitte Ihren Beitrag zur Hölderlin-Forschung. Die Herausgeber des HÖLDERLIN-JAHRBUCHS, Sabine Doering (Nachfolge von Ulrich Gaier), Michael Franz und Martin Vöhler, werden über die Veröffentlichung entscheiden. Ist Ihr Beitrag bereits an anderer Stelle veröffentlicht, kann er nicht mehr ins HÖLDERLIN-JAHRBUCH aufgenommen werden.

Redaktionsschluss ist der 1. Oktober 2012 für Band 38 des Jahrbuchs.

Herausgeber und Redaktion bitten, folgende Hinweise zu beachten:
Senden Sie Ihren Beitrag per e-mail oder Diskette und einen Ausdruck an:

Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, z.Hd. Valérie Lawitschka
Bursagasse 6, 72070 Tübingen / Deutschland
Fax: +49 (0) 7071 / 22948 e-mail: info@hoelderlin-gesellschaft.de

Zitiert wird nach den vier Hölderlin-Ausgaben:

Große Stuttgarter Ausgabe = StA
Frankfurter Hölderlin-Ausgabe = FHA
Deutsche Klassiker-Ausgabe (hrsg. von Jochen Schmidt) = KA
Münchner Ausgabe (hrsg. von Michael Knaupp) = MA

Im Internet stehen Ihnen unter www.hoelderlin-gesellschaft.de die redaktionellen Richtlinien zur Textfassung Ihres Beitrags zur Verfügung. Sie erhalten sie auch auf dem Postweg von der Geschäftsstelle.

Die Rubrik *Abstracts*, die bislang im HÖLDERLIN-JAHRBUCH die 'Hölderlin-Forschung außer Hause' versammelte, wird ab Band 34 nicht mehr im HÖLDERLIN-JAHRBUCH abgedruckt. Wir führen sie im Internet auf der Homepage der Hölderlin-Gesellschaft fort, auch die Beiträge des HÖLDERLIN-JAHRBUCHS können angezeigt werden. Das *Abstract-Formular* steht im Internet unter www.hoelderlin-gesellschaft.de zur Verfügung. Sie können es selbstverständlich auch auf dem Postweg von der Geschäftsstelle erhalten.

Bitte senden Sie Ihren *Abstract* (bis zu 30 Zeilen) Ihres Beitrags zur Hölderlin-Forschung per Diskette oder e-mail, jeweils mit einem Ausdruck, der auch per Fax (+49 (0)7071 22948) übermittelt werden kann, an die Geschäftsstelle der Hölderlin-Gesellschaft, Bursagasse 6, D-72070 Tübingen (e-mail: info@hoelderlin-gesellschaft.de).