

Clément Layet
Hölderlins Dürre

Übersetzung von Tobias Ertl

Hölderlins fünfmonatiger Aufenthalt in Frankreich, zwischen Januar und Mai 1802, hatte bei dem Dichter überwältigende Eindrücke hinterlassen, die ihn dazu bewegten, im Herbst desselben Jahres an Casimir Böhlendorff zu schreiben:

Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.¹

Nach dem Tod Susette Gontards, der mit Hölderlins Rückkehr nach Deutschland zusammenfällt, sind seine Erinnerungen an Bordeaux durch Trauer und Schmerz getrübt. Wie ein vom »[F]erntreffende[n]«² geschlagener Achäer fühlt Hölderlin sich vom südländischen Charakter und der Härte der Lebensbedingungen in der Vendée betroffen, überwältigt von der Schönheit und der Wildnis des Gesehenen, ausgelöscht, und, gegen seinen Willen, der Offenbarung Gottes ausgeliefert. Paradoxerweise hatte er sich gerade im fernen Frankreich dem Ursprung genähert, so nah, dass er sich der Gefahr ausgesetzt sah, jeder Möglichkeit beraubt zu werden, ihn zu bezeugen. Diese Distanz zur Heimat, diese Nähe zum Abgrund aber wurden ihm zur Bedingung der Öffnung auf ein Gemeines, auf das »Wir« einer kommenden Gemeinschaft:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.³

In der Geschichte der seit zwei Jahrhunderten von diesem »Wir« Angesprochenen nehmen die französischsprachigen Autorinnen und Autoren eine besondere Stellung ein. In den 1970er und 1980er Jahren formierte sich durch Hölderlins Nachwirkung in der französischen Sprache ein Bewusstsein, eine Revolte setzte sich in Gang. Die Rezeption seiner Dichtung und seines Denkens spiegelte sich in großen Werken verschiedener Künste und Gattungen, von denen zwar manche das Ergebnis von Kooperationen mehrerer Personen sind, die jedoch allesamt äußerste Einsamkeit zur Bedingung haben. Diese Autorinnen und Autoren fanden sich im Zentrum einer paradoxerweise mitteilbarer Bedeutungen und Leiden entbehrenden Fülle von Sinn und Schmerz wieder und wurden so selbst zu Zeichen einer Sprache an der Grenze des Artikulierbaren. Ihrer eigenen Sprache mächtig wurden sie nur, indem sie sich dem Element größter Dürre aussetzten.

1 Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta-Kohlhammer 1943–1985, Bd. 6, 1, S. 433.

2 Homer, *Ilias*, I, V. 21, und *passim*.

3 Hölderlin, *Mnemosyne* (Zweite Fassung) (V. 1–3), *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 1, S. 195.

Einheit

1986 bringen die beiden Filmmacher Danièle Huillet und Jean-Marie Straub *Der Tod des Empedokles* auf die Leinwand. Sie erstellen unter Mit-hilfe von Dietrich Eberhard Sattler das Drehbuch nach dem Manuskript der Tragödie. Danièle Huillet fertigt für die französischen Untertitel des Films eine eigene Übersetzung des Textes an, die sich nah ans deutsche Original hält. Nach der deutschen Erstaufführung des Films haben die Regisseure für die französischen Kinos eine weitere Schnittfassung erstellt, welcher andere Aufnahmen der selben Szenen zugrundelie-gen. Im Rahmen von Seminaren mit Filmstudenten sind zu einem späteren Zeitpunkt erneut zwei Versionen des Films entstanden. Alle vier Fassungen wurden im Kino gezeigt, und keine hat vor den anderen den Vorrang. Die Quelle der Bilder bleibt »im geheimen Dunkel«⁴ des *Hors-champ*. Sie ist weder durch das Gezeigte selbst, die Bäume und den Himmel, die Schauspieler, die in rigoroser Diktion die Verse skandieren, bezeichnet, noch durch die Charaktere, die sie darstellen oder die historischen Personen, auf die sie Bezug nehmen. Vielmehr ist sie das, was jedem Bild vorausgeht, der Ursprung jedes Erscheinens und jedes Vergehens, dem Empedokles' Denken gewidmet war. Straub und Huillet werden dieser Dimension plastisch in der Malerei Cézannes gewahr:

Das Spiel der Strahlen, ihr Gang und ihr Eindringen, die Materialisierung der Sonne in der Welt, wer wird das jemals malen, wer erzählen? Das wäre die physische Geschichte, die Psychologie der Erde.⁵

Vor dem Maler Cézanne war Hölderlin jener Historiker, jener Psychologe; imstande, der Seele der Erde einen Körper zu verleihen. Die gefilmten Dinge sind von gleicher Kraft: Keines ist anders dargestellt als in äußerster Einfachheit, gemeinsam aber verweisen sie auf den Grund ihres Erscheinens, der selbst nicht erscheinen kann.

Als in der sechsten Sequenz des Films Empedokles seine Sklaven befreit, ist, während der Philosoph die Entscheidung verkündet, der Blick der Kamera nur auf sie gerichtet → *Abb. 1*. Die drei Männer befinden sich sitzend auf der Treppe zum Hause ihres Herren, frei schon vor ihrer Befreiung. Ihre Sombreros spenden den zur Arbeit nötigen Schatten. So ist auch Empedokles' Herrschaft schonend und maßvoll. »Ihr habt der Knechtschaft Schicksaal nie gefühlt.«⁶ Denn der gleiche Blick auf alle Dinge lässt Sklaverei nicht zu. Hölderlin ist Kommunist,⁷ erklären Straub

4 Hölderlin, Friedrich: *La Mort d'Empédocle* (zweispachige Ausgabe, herausgegeben von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub), Toulouse: Ombres 1987, S. 6.

5 Paul Cézanne, nach Joachim Gasquet, in: *Cézanne*, Grenoble: Cyrana 1988, S.134. Vgl.

Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle: *Rencontres*, Strasbourg: Limelight 1995, S. 34.

6 Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, S. 80.

7 Vgl. Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle: »Lettre à Wim Wenders«, *Écrits*, Paris: Independencia 2012, S. 114.



Abb. 1 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Der Tod des Empedokles; oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1986); Sequenz VI, Die Befreiung der Sklaven (Georg Bintrup, Achille Brunini, Manfred Esser) © BELVA Film.

Abb. 2 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Der Tod des Empedokles; oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1986); Sequenz VII, Delia und Panthea (Ute Cremer, Martina Baratta) © BELVA Film.



Abb. 3 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Schwarze Sünde* (1988); Einstellung 8, Der Ätna © BELVA Film.

und Huillet: »Es ist einer der schönsten Augenblicke in der Geschichte des politischen Theaters. Schöner noch als bei den Griechen«. ⁸

Die erste Einstellung der nächsten Sequenz, auch diese das Bild einer Befreiung, stellt einen Übergang zwischen den beiden Szenen der Tragödie her → Abb. 2. Eine an den Schultern vom Bildrand abgeschnittene Toga entzweit sich plötzlich, Delia und Panthea lösen ihre Umarmung:

Stille, liebes Kind!
Und halt den Jammer! daß uns niemand höre. ⁹

Die Trennung der beiden Körper erscheint wie eine Geburt und offenbart einen latenten Sinngehalt des Originaltexts. Das Bild übersetzt das »große Wort«, mit dem Heraklit das »Wesen der Schönheit« bezeichnet hatte. Das »Eine in sich selber unterschiedne« ¹⁰ zeigt sich in der Beziehung zwischen den beiden Frauen, in der zwischen Empedokles und seinen Sklaven, sowie in allen von der Dramenhandlung geknüpften Bindungen.

Empedokles' Bündnis mit den Agrigentinerinnen war machtlos gegen die Propaganda des Hermokrates. Aber seine Brüchigkeit selbst beweist, dass es sich um eine künstliche, gestellte Verbindung gehandelt haben muss. Die Faszination der *Polis* war nichts anderes als eine Spiegelung von Empedokles' Hybris. Die Rede Hermokrates' war zwar insofern von Nutzen, als sie den Schein der Einheit zerbrochen hat, doch als falscher Priester ist er unfähig, eine wirklichere Beziehung zu begründen. Die Bewohner fordern deshalb Empedokles' Rückkehr. Diese »vaterländische Umkehr« ¹¹ führt jedoch nicht dazu, die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen. Einmal errungen, kann die Freiheit die Fusion nicht mehr tolerieren. Empedokles wird angerufen, er kommt der Bitte um Verzeihung nach, doch weiß er, dass er der *Polis* nur dienen kann, indem er sie verlässt.

Die paradoxe Beziehung zwischen Dankbarkeit und Freiheit kehrt in der Szene des Abschieds mit Pausanias wieder, in der ersten wie auch in der dritten Version des Dramenfragments, die Straub und Huillet zwei Jahre später unter dem Titel *Schwarze Sünde* zeigen → Abb. 3. Die Darsteller Empedokles' und Pausanias' verkörpern das Vergehen der Zeit. Entsprechend der dritten Textfassung ist auch der Film deutlich kürzer, und ebenfalls Hölderlins Text entsprechend eröffnet er gerade in seiner Verdichtung einen Horizont jenseits des Tragischen.

Um unabhängig zu sein, muss sich Pausanias von seinem Herren trennen, obwohl er ihm viel verdankt. Nachdem Empedokles dem

⁸ Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle, »Faire un plan«, *Hölderlin Cézanne*. Aigremont: éditions Antigone 1990, S. 88.

⁹ Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, S. 86.

¹⁰ Hölderlin, *Hyperion, Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 81.

¹¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigonä, Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 271.

»Allzutreuen«¹² verordnet hatte, ihn zu verlassen, verstößt er ihn noch heftiger: »Hinweg! [...] Du must es wissen, dir gehör ich nicht / Und du nicht mir, und deine Pfade sind / Die meinen nicht«.¹³ Und als er den Satz mit den Worten fortsetzt, »mir blüht es anderswo...«, sehen wir, wem Empedokles in Wirklichkeit angehört: der Luft, der Vegetation, dem Ätna. Das Bild folgt langsam dem Anstieg des Vulkans. Bevor wir den Gipfel erreichen, hören wir die Worte »Sieh auf und wags! Was Eines ist, zerbricht«. Am Horizont brechen sich sanft die Linien des Gebirgskamms. Die Kamerafahrt wird angehalten, doch die Einstellung dauert an: »O sieh! es glänzt der Erde trunknes Bild / das göttliche, dir gegenwärtig, Jüngling!«¹⁴ Der Berg wird dem auf ihn gerichteten Blick zu einer »Halle«. An dieser Stelle aber muss das Bild unterbrochen werden. Pausanias befreit sich nicht. Er akzeptiert, fortzugehen, doch aus Unterwürfigkeit. Empedokles verkörpert den inneren Widerspruch, die reine Negativität: »Ich bin nicht, der ich bin, Pausanias«.¹⁵ Blindlings kämpft Hölderlin gegen seine eigene relationale Abhängigkeit an. Sein Begehren, nur an das Edle sich zu halten, macht ihn unterwürfig. Seine Hymne auf den Ursprung setzt sich fortlaufend der Gefahr aus, als zu abstrakt und harmonisch verworfen zu werden. Das Gedicht muss in einer wirklichen Erde Wurzeln schlagen, echte Bäume zeigen. Diese sehen wir auf der Leinwand. Erneut ist Empedokles der Befreiende, als er seinem Schüler schließlich eröffnet: »Pausanias! Die Herrschaft ist am Ende«.¹⁶ Die Trennung ist somit vollzogen. Die Einstellung, die auf dem Gipfel des Ätna stehenblieb, kann nun an dem Punkt aufgenommen werden, wo sie unterbrochen wurde. Während der ersten vier Verse noch bewegungslos ruhend, begibt das Bild sich mit dem Einsatz »Sieh! Liebster« wieder in Bewegung, diesmal in absteigender Richtung, ganz als ob diese zweite Phase der Dialektik Pausanias vorbehalten wäre, dessen Pfad der Weisheit sie ankündigt.

Doch in dem Maße, in dem es der Herr ist, der die Trennung einleitet, weil Pausanias selbst dazu die Kraft nicht fand, muss ein Dritter mit Empedokles brechen, um diesen von der Illusion seiner Allmacht zu befreien. Dem auf den Zweigen ruhenden Bild, das uns vom fernen Italien träumen lässt, folgt eine brutale Einstellung: Empedokles ist nun nicht mehr nur außerhalb des Bildes, sondern wie aus der Welt gefallen, aus der Fassung. Unverhofft tritt plötzlich die spöttische Singstimme Manes' auf und treibt Empedokles dem Tode zu, von dem er zu viel gesprochen hatte. Der Ägypter ist der erste, der den Weisen mit dessen wirklichen Widersprüchen konfrontiert. Er ist dazu berufen, weil er von einer kommenden Offenbarung weiß. Eine andere Beziehung zwischen den Lebenden und den Toten, eine andere Vorstellung der Gleichheit wird von einem vom »Stamm [...] der Armen«¹⁷ kommenden Retter erwartet.

12 Hölderlin, Friedrich: *Empédocle sur l'Etna* (zweisprachige Ausgabe, herausgegeben von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub). Toulouse: Ombres 1989, S.16.

13 Ebd., S.20.

14 Ebd., S.22.

15 Ebd., S.28.

16 Ebd., S.32.

17 Ebd., S.34.



Abb. 4 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Schwarze Sünde* (1988); Einstellung 17, Manes (Howard Vernon) © BELVA Film.

Empedokles werde in ihm sein anderes, jedoch einfältigeres Selbst erkennen, genau wie aus einer bestimmten Perspektive der Körper Manes' einem Baum hinter ihm gleicht, dessen Krone dieselben Proportionen wie seine Physiognomie aufweist → Abb. 4. Sobald er in seiner absoluten Einzigartigkeit negiert ist, wird Empedokles nicht mehr der Name einer Intelligenz oder eines Willens sein, sondern der Name eines Andenkens, einer Aufmerksamkeit. Eine andere Freiheit wird seine Sprache zu der ihren machen.

Bruch

Anlässlich des zweihundertsten Jubiläums von Hölderlins Geburtstag am 20. März 1970 wurde André du Bouchet gemeinsam mit seinem Freund Paul Celan nach Stuttgart eingeladen. In seiner Gedenkrede lässt er, paradoxerweise, mit einem »Wort, das scheidet«¹⁸ eine Gemeinschaft erstehen. Während des Zweiten Weltkriegs mit seiner Familie in den Vereinigten Staaten exiliert, um der Verfolgung durch das antisemitische Vichy-Regime zu entgehen, hatte du Bouchet Ende der 1940er Jahre begonnen, Hölderlin zu lesen, zunächst in englischer Übersetzung. In dem folgenden Jahrzehnt widmet er dem Dichter verschiedene kritische Arbeiten und Übersetzungen, allesamt im Rahmen seiner philosophischen Forschung am CNRS.¹⁹

Einer seiner Aufsätze bespricht die zu diesem Zeitpunkt gerade entdeckte Hymne *Friedensfeier*. »Bald sind wir ein Gesang...«²⁰ Der Übergang vom »Gespräch« zum »Gesang«, schreibt du Bouchet, setzt unser gegenseitiges Zuhören und viele Erfahrungen voraus, ruht aber in letzter Konsequenz auf dem Bild, d.h. auf der Abwesenheit dessen, wovon wir sprechen, und dem, mit dem wir sprechen:

¹⁸ Du Bouchet, André: *L'Incohérence*. Paris: Hachette 1979, o.S. Vgl. die Übersetzung von Renate Böschstein im Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969–1970).
¹⁹ Vgl. Du Bouchet, André: *Aveuglante ou banale*

(herausgegeben von C. Layet und F. Tison). Paris: Le Bruit du temps, 2011.

²⁰ Hölderlin, *Friedensfeier* (V. 93), *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 536.

Und dieses Gespräch, das der Dichter evoziert, kann nur dank eines Bildes geknüpft werden, denn in der Tiefe, wo es stattfindet, muss einer seiner Beteiligten, in dem Moment, immer abwesend sein.²¹

So lange dieses sich auch fortsetzt, mit Gott, mit der Natur, mit dem Selbst, ist es doch zu jedem Augenblick mit einem Mangel behaftet. Das Bild ist notwendig, um demjenigen, der nicht anwesend ist, dasjenige, was nicht anwesend ist, zu übermitteln. Das Bild ist notwendig, um das Gespräch in Gesang umzuwandeln.

Von seinen ersten Hölderlinlektüren an wird du Bouchet eines Sprachgebrauchs gewahr, der den Wörtern, die doch als bloße Zeichen vermeintlich bestimmt sind auf Äußeres zu referieren, eine den Dingen analoge Konsistenz verleiht. Es ist, als ob das Bild – berufen, sich gegenüber dem, was es zeigt, auszulöschen – als Bild bestehen bliebe, sich ausdehnte, vergäbe, auf die Welt sich zu beziehen, aber diese derart als wirkliche Sphäre jenseits von Bild und Sprache offenbart. In der 1970 gehaltenen Rede »Hölderlin heute« beschäftigt sich du Bouchet insbesondere mit dem Bild, welches das Gedicht *In lieblicher Bläue* eröffnet, wo die Oberfläche des Kirchturms die Farbe des Himmels reflektiert, dem das sakrale Bauwerk entgegenstrebt:

Kassandrawort... Schwalbenwort. Das sich nur aussprechen läßt um den Preis seines fast augenblicklichen Verschwindens, wie das Blau der Luft gespiegelt ins Blau zurückkehrt. Das immer nur sagt, was n a c h h e r kommt, müsste sich auch dieses N a c h h e r immer in das gleiche Wort übersetzen, und auch das ist in jeder unserer gespaltenen Sprachen ein Riss...²²

Der Dichter, der das Kommende sieht, scheint von Apollon dazu verurteilt zu sein, nicht verstanden zu werden. Seine Wörter schwirren haltlos um ihren Bestimmungsort. Das Bild ist von den Dingen hervorgebracht, die es zeigt, bevor es vergeht und selbst zu einem Ding wird. Die geringste Erscheinung zeigt nicht mehr an als ein Verschwinden, einen Tod, wie aus dem Kommenden hervorgehend, um die Einheit jedes Lebens zu zerstören, noch die älteste Vergangenheit heimsuchend. Die Kirche verliert ihre Funktion. Die Gemeinschaft löst sich auf. Das Gedicht entbehrt der Antwort. Doch durch die Spannung, die sie inmitten der Sprache und jeder Erfahrung bewahrt, fährt die Dichtung fort, auf eine Sphäre jenseits des Menschen zu verweisen. Im Verschmelzen des Blechs des Kirhdachs mit dem Blau, das es umgibt, manifestiert sich ein Gott, »offenbar wie der Himmel«.²³ Gesehenes, Gehörtes, Berührtes scheinen unergründlicher als jede Transzendenz. Der Kirchturm ist nicht

21 Du Bouchet, *Aveuglante ou banale*, S.323.

22 Du Bouchet, *L'Incohérence*, o.S. Vgl. Hölderlin-Jahrbuch 16, S.16.

23 Hölderlin, *In lieblicher Bläue*, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 1, S.372.

weniger göttlich als die himmlische Region, die er anzeigt, als das Papier, auf dem das Gedicht geschrieben wird. Jedes noch so Geringe wird zum Ort einer Unendlichkeit an Beziehungen, denen der Tod sowohl ihr Ende vorschreibt wie ihren Überschuss über jede Bestimmung. Auch wenn es mit jahrhundertealten geistigen Traditionen zu brechen scheint, setzt das sich ausweitende Reich der Endlichkeit ihre Überlieferung fort. »Leben ist Tod, und Tod ist auch ein Leben.«²⁴ Die »fliehende Leere des Todes«, schreibt du Bouchet über den letzten Vers des Gedichts, bezeichnet »das Offene dessen, was vom Wort sich scheidet.« Gerade weil sie »von der eigenen Mitte her zerrissen[...]« ist, vermag Hölderlins Sprache den Akzent auf das »erste und letzte« Wort,²⁵ »Leben«, zu lenken, und dasjenige, was der Tod scheinbar geschlossen hat, erneut zu öffnen. Du Bouchet lässt diesen Bruch auf sich zukommen, sein vom Griechischen und Englischen durchsetztes Französisch bewegt sich auf die von ihm nicht beherrschte deutsche Sprache zu, und seine eigene wird ihm fremd, weil eine von außen kommende Kraft ihre Vertrautheit zerbricht.

Sechzehn Jahre später, am 22. Mai 1986, kommt du Bouchet anlässlich der Einladung zur Tagung »Hölderlin vu de France« in Tübingen erneut auf jenen Riss zu sprechen. Bezeugt dieser Vortrag seine Lektüre der Gedichte Celans, so konzentriert er sich in einem 1989 publizierten Beitrag für das *Cahier de l'Herne* auf das Bild der »wie vom Schnee« »verstimmt[en]« Glocke²⁶ aus Hölderlins Gedicht *Kolomb*. Das Instrument »womit / Man leutet / zum Abendessen« präfiguriert den Kirchturm, der *In lieblicher Bläue* zum Klingen kommt. Die Resonanz der Glocke mag vom auf ihrer Oberfläche ausgebreiteten Schnee beeinträchtigt, gedämpft werden. Doch gerade weil ihr Timbre durch diese Materialität sich verstimmt, kann sie, was der Geist geworden ist, anrufen. An Gottes Statt umgibt das Treiben fahler Flocken die Erde, doch die Vereinigung von Alltäglichem und Rätselhaftem, die den Schnee charakterisiert, gibt dem Göttlichen seine wahrhafte Alterität zurück.

Seit den 1950er Jahren hat du Bouchet in Hölderlin diese Kraft wahrgenommen, die Dimensionen des Zwischen zur Erscheinung zu bringen:

Wenn das Intervall, in dem die Verbindung sich herstellt, dank eines Bildes anschaulich wird, löst sich plötzlich und flüchtig der Widerspruch, der zwischen der Welt und der Innigkeit, zwischen der Weite und der Dauer, herrscht: wir bewohnen den Zwischenraum.²⁷

Der Weg vom Blau zum Blau, in das der Himmel den Kirchturm tränkt, wird der Pfad, auf dem der Mensch die Kirche verlässt. Die feine

24 Ebd., S.374.

25 Du Bouchet, *L'Incohérence*, o.S.

26 Hölderlin, »Kolomb«, in Du Bouchet, André: ...

désaccordée comme par de la neige.

Paris: Mercure de France 1989, S. 65.

27 Du Bouchet, *Aveuglante ou banale*, S. 320.

Gleichheit

Insbesondere dank der 1967 von Philippe Jaccottet besorgten Ausgabe der Pléiade und durch die Verbreitung der dem Dichter gewidmeten Aufsätze Martin Heideggers, war Hölderlins Dichtung zum Ende der 1970er Jahre Gegenstand einer breiten Aneignung im französischsprachigen Raum. Von diesem Interesse zeugt eine 1978 von Henri-Alexis Baatsch und Jean-Christophe Bailly geführte Umfrage unter 150 DichterInnen und KünstlerInnen, deren Titel *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*³⁶ direkt auf Hölderlin Bezug nimmt. Die in der Elegie *Brod und Wein* an Heinze adressierte Frage wird der Gegenwart gestellt: ist die Tatsache, dass Gegenstand und Legitimität der Dichtung heute zutiefst fragwürdig geworden sind, auf die ökonomischen und geistigen Bedingungen unserer Zeit zurückzuführen, oder aber ist sie als Ausdruck einer dem poetischen Sprechen als solchem inhärenten Zerbrechlichkeit zu interpretieren, welche in der Geschichte nur ihre verschiedenen sukzessiven Formen hervorkehrt?

Im Jahr 1980 plant der deutsche Theaterregisseur Klaus Michael Grüber, der zu diesem Zeitpunkt bereits eine Lesung des *Tod des Empedokles* in Paris veranstaltet und über mehrere Jahre mit dem Maler Gilles Aillaud zusammengearbeitet hatte, ein Stück nach Fragmenten der Vorsokratiker im antiken Theater des sizilianischen Segesta auf die Bühne zu bringen. Anstelle des ursprünglichen Plans, der nicht zustande kam, wird das Stück schließlich am 8. Januar 1988 im *Piccolo Teatro Studio* in Mailand unter dem Titel *La Medesima Strada* («die selbe Straße») aufgeführt → *Abb. 5*. Unterstützt werden Grüber (Inszenierung) und Aillaud (Kostüme und Bühnenbild sowie Übersetzung aus dem Griechischen) von einem der Autoren der Umfrage von 1978, Jean-Christophe Bailly (Dramaturgie). Ihr Zugang orientiert sich ganz grundsätzlich an der



Abb. 5 Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber: *La Medesima Strada*, Piccolo Teatro Studio, Mailand (1988); Parmenides, Antigone, Empedokles (Lino Troisi, Angela Winkler, Raf Vallone im Hintergrund)
© Luigi Ciminaghi / Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

³⁶ Baatsch, Henri-Alexis, Bailly, Jean-Christophe: *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*. Paris: Le soleil noir 1978.



Abb. 6 Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber: *La Medesima Strada*, Piccolo Teatro Studio, Mailand (1988) © Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Hölderlinschen Poetik. Sie erarbeiten eine tragische Form, in der Dichtung und Philosophie harmonisch entgegengesetzt sind. Mit Ausnahme zweier Auszüge aus der *Antigone* des Sophokles (die Ankündigung der Gesetzesübertretung Antigones, gefolgt von der Konfrontation mit Kreon, sowie die Stelle, in welcher der Chor die Ambivalenz des menschlichen Seins besingt) beinhaltet der Dramentext ausschließlich Fragmente von Heraklit, Parmenides und Empedokles. Die 1989 publizierte Textfassung, 2009 in einer erweiterten zweiten Auflage erschienen, enthält neben den Fragmenten auch Vorarbeiten zu dem Stück.

Nach der im Stück nahegelegten Lesart der vorsokratischen Philosophen haben diese die in der Tragödie nur dem Helden einsichtige Vorherrschaft des Göttlichen über jedes Besondere, einschließlich dem der Götter, auf die Ebene der Gemeinschaft übertragen. Von Sokrates wie Plato sogleich verworfen, hat diese ursprüngliche Interpretation der Wahrheit des Tragischen zu keiner Zeit Anklang gefunden.

Ohne die Agora, die ihr hätte Gehör verschaffen können – und diese Agora hätte nicht isoliert existieren dürfen, hätte nur das Gemeine sein können, die Gemeinschaft aller in der Allgemeinheit der Vernunft – ist sie verschwunden, musste sie verschwinden. Ihr Schicksal ist tragisch: dem Tragischen das Wesen des wahren »Gemeinen« entreißen zu wollen, das in ihm bewahrt ist, hat sie in ein grabloses Loch gestoßen.³⁷

Indem es den Fragmenten eine szenische Präsenz verleiht, kommt Grübers, Aillauds und Baillys Stück einer Wiederherstellung der Ehre der präsookratischen Auffassung des Tragischen gleich. Heraklit, Parmenides und Empedokles reproduzieren, jeder auf seine Weise, die Gewalt Antigones, ihren »erhabene[n] Spott«,³⁸ doch suchen sie einen solchen Bruch fern jedes heroischen Akts in der Sphäre des Alltags → Abb. 6.

³⁷ Bailly, Jean-Christophe: *La Medesima Strada*. Strasbourg: La Phocide 2009, S. 60.

³⁸ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 267.

Empedokles, der als letzter auftritt, erscheint als das neue Gesicht der Vorgänger. Der Mord, dessen er sich angeklagt wähnt, wiederholt die Gesetzesübertretung Antigones, wie er auch die von Hermokrates in *Der Tod des Empedokles* ausgesprochene Verleumdung und das psychische Exil Hölderlins vorwegnimmt.

Es ist ein altes Gesetz der Götter, ewig und in Marmor gemeißelt: wenn einer die Hände in Blut getaucht oder Meineid bricht, wird er verdammt, drei mal zehntausend Zeiten umherzuirren und in vielzähligen sterblichen Formen wiedergeboren zu werden, die dauernd ihre Existenzweise wechseln, zwischen Körpern irrende Seelen. So bin ich jetzt, aus dem Göttlichen vertrieben und irrend, Ziel wütenden Hasses.³⁹

Zu allen historischen Zeiten ausgegrenzt, endgültig verraten durch ihre kulturelle Anerkennung, erscheinen die Weisen und Dichter als Spielbälle desselben Schicksals. Doch ihre *Metensomatosis* bleibt unerkannt. Obwohl es alle Dinge bestimmt, leugnen die meisten Menschen das Gesetz der Endlichkeit. Es ist »die selbe Straße«, von der Heraklit spricht, die mit der ansteigenden Neigung jeder Geburt beginnt, und mit der abfallenden Neigung des Todes endet. Dieser gemeinsamen Bedingung aller Dinge verhelfen die Autoren des Stücks zur Sichtbarkeit, deren Möglichkeit in der gesamten Geschichte aufgrund sozialer, philosophischer und religiöser Herrschaft versperrt war. Die Offenbarung dieser Möglichkeit bedarf des Theaters, der Diktion, der Farbe, denn auf kommunikativem Wege ist sie nicht vermittelbar. Die Vermittlung der Sprache des Tragischen, das ist die Materialisierung eines Denkens, das auf dessen Höhe wäre, setzt aber voraus, seine Undenkbarkeit nicht zu leugnen.

Warum ist das Gemeine, *xunon*, unkommunizierbar? Kommunizieren bedeutet gleiten, Flüssigsein als Voraussetzung durchsickender Bedeutung. Das Gemeine des *logos* bleibt trocken, zu trocken. Karg ist die Erfahrung des *logos*, d.i. die Einheit zwischen Gott und Mensch, und die darauf folgende Rückkehr in »unendliche Scheidung«. Karg ist die Endlichkeit, die sich als solche erkennt.⁴⁰

Bühnenbild und Kostüme übersetzen diese Trockenheit und Dürre in einen »Rahmen weißen Lichts«, der Kreon und Antigone umgibt → *Abb. 7*, in die von Ventilatoren belüftete Halle eines Cafés, in »Eselschrei, Zikaden, Hundegebell«, ⁴¹ vielzählige farbige Filter, »das Bild einer Gebirgsstraße«, »wucherndes Gras«, ein »gewaltiger Wind«. ⁴² Unter dem Druck des Aorgischen, das in letzter Konsequenz die geringste organisierte Einheit zerstört, untersteht alles, was ist, dem Gesetz »unendlicher Scheidung«.

³⁹ *Empedokles*, übersetzt von Gilles Aillaud, in *La Medesima Strada*, S.109.

⁴⁰ Aillaud, ebd. S.70.

⁴¹ Deutsch, Michel, ebd. S.154.

⁴² Bailly, ebd. S.16.



Abb. 7 Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber: *La Medesima Strada*, Piccolo Teatro Studio, Mailand (1988); Heraklit (Tino Carraro) © Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Abb. 8 Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber: *La Medesima Strada*, Piccolo Teatro Studio, Mailand (1988) © Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.



wie Hölderlin es in den *Anmerkungen zur Antigonä* charakterisiert. Aber im Unterschied zur Illusion der Einheit ist diese Trennung das Element einer wirklichen Beziehung. Endlich zu sein bedeutet, derselben »Vernunft«,⁴³ demselben »Schicksal«,⁴⁴ derselben »Notwendigkeit«⁴⁵ unterworfen zu sein. Das Mittel, dieser Bedingtheit zu entgehen, ist nicht, nach Unbegrenztheit zu streben, sondern die Endlichkeit als Bedingung jeder Beziehung anzuerkennen.

Aillaud, Bailly und Grüber bringen alle Wesen unter diesem grellen Licht zusammen, neben den Göttern und Menschen auch die Tiere, die Maschinen, die Orte → Abb. 8. Denn selbst die »Gegenstände, die kein

43 Heraklit (Fr. 2), ebd. S.93.

44 Parmenides (Fr. 8), ebd. S.102.

45 Empedokles, ebd. S.105.

Bewußtseyn haben«, schreibt Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigönä*, können »in ihrem Schiksaal des Bewußtseyns Form annehmen«:

So [ein Gegenstand] ist ein wüst gewordenes Land, das in ursprünglicher üppiger Fruchtbarkeit die Wirkungen des Sonnenlichts zu sehr verstärkt, und darum dürre wird.⁴⁶

Gerade in seinem vitalsten Akt setzt sich das Leben seiner diametralen Negation aus. In seiner Hölderlinlektüre scheint Gilles Aillaud in den 1980er Jahren einem anderen Kommunismus zu begegnen als dem durch Marx und Mao geprägten, die in den 1960er Jahren seine Bezugspunkte bildeten. Ist es die »künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten«,⁴⁷ die Hölderlin seinem Freund Ebel ankündigte? Ist es ein »Kommunismus der Geister«?⁴⁸

Diese Revolution ist von derselben Notwendigkeit wie die Tat Antigones. Ihre Dringlichkeit ist jedem politischen Leben auf Dauer eingeschrieben. Durch die Jahrhunderte währende Herrschaft von Religion und Philosophie über das Denken im Verborgenen geblieben, ist sie von der sozialistischen Bewegung zugleich weitergetragen und aufgehalten worden. Der Sozialismus trägt zu ihrer Verwirklichung nur insofern bei, als er sie auf die soziale, menschliche Ebene beschränkt, ohne ihr aber, wie die antike Dichtung, ein Wirken auf alle sichtbaren und unsichtbaren Wesen zuzugestehen.

Das Denken des Gemeinen, wie Hölderlin es in Anlehnung an griechische Antike, Christentum und Republikanismus bestimmt hat, besteht darin, die Idee der Gleichheit auf eine Sphäre jenseits des Menschen auszuweiten. Alle Dinge entstehen und bestehen in Würde, und sind gleich in ihrer Schwäche. Ohne identisch zu sein – denn sie unterscheiden sich wesentlich – sind sie gleichermaßen von der Allmacht des Aorgischen betroffen, das ihre Kräfte auslöscht und aus der Welt fallen lässt. Die Paradoxie der Hölderlinschen Revolution rührt daher, dass die politische Gemeinschaft gerade in ihrer Bestimmung, zerbrechlich zu sein, ihr Organisationsprinzip finden soll. Ihre Begründung ist weder die Offenbarung Gottes, noch der allgemeine Wille, sondern die Spannung, die notwendig zwischen einem Ursprung und einem Endpunkt entsteht.

Die Spaltung der Gesellschaft in Klassen wird durch einen solchen visionären Blick nicht aufgehoben. Die Frage nach der Gerechtigkeit wird nicht dadurch gegenstandslos, dass sie als Frage nach allem Lebendigen und der Erde gestellt wird. Doch die poetische Sprache öffnet jener Frage andere Perspektivlinien, die im Hier und Jetzt, durch

46 Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigönä*, S. 267.

47 Hölderlin, Br. an Ebel 10 Jan. 1797, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, 1, S. 229.

48 Hölderlin, *Communismus der Geister*, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, 1, S. 306.

alle Formen gezogen sind. Ausbeuter und Ausgebeutete, Menschen, Götter, Minerale, Tiere, Pflanzen stehen alle auf der gleichen Seite der Trennung, ehe diese sie durchspaltet, bis in die kleinsten Details ihrer internen Struktur. Nachdem er seinen ersten Gedichtband der Kommunistischen Partei der USA widmen wollte,⁴⁹ für die er sich während des amerikanischen Exils engagierte, bricht André du Bouchet 1949 mit der Partei, in dem Bewusstsein, nicht »alles ändern« zu können.⁵⁰ In sich entdeckt er ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit als das seiner Zeitgenossen, einen anderen »Gemeinsinn«.⁵¹ »Dichtung ist der bereits verwirklichte Kommunismus.«⁵² Du Bouchet hält deshalb den politischen Kampf nicht für überflüssig. Seiner Sprache und seinem Blick begegnet jede Erscheinung als gleiche, was Gerechtigkeit umso nötiger macht.

Hölderlin, schreibt Jean-Christophe Bailly, hat als erster die »verborgene Seite des Ursprungs« erblickt und gedeutet, nicht dessen sichtbare Seite, sondern den Ort, wo »uns der Ursprung den Rücken zukehrt«, wo er weder erscheint, noch unserer bedarf.⁵³ Ähnlich wie die parallelen Wege Straubs, Huillets und du Bouchets führt auch *La Medesima Strada* in Richtung dieses Ursprungs, nicht um ihn zu entbergen, sondern um seine notwendige Verborgenheit anzuerkennen.

Zu Gehör bringen, indem man dieses Wort vor der Sprache auf sich zukommen lässt, das reines Hören war, oder jene Sprache die, niemals beherrscht, der anderen eingedenk ist. Hölderlin hat den Namen dieses Getroffenwerdens aus der nicht-menschlichen Sphäre, dieses in den Dingen liegende Echo der Dinge gefunden, und zwar in der von ihm übersetzten *Antigone* des Sophokles: es sind die *fernhorchend[en] Brunnen*.⁵⁴

Was die Brunnen hören, ist unsere Kargheit. Es ist die universelle Schwäche, die sich der Härte des Elements aussetzt. Die Endlichkeit ist eine hoffnungslose Dürre, der ein Wasser antworten soll. Bis dieses entspringt, bleibt die Notwendigkeit eines anderen Verhältnisses zur Erderwärmung, weder Klage noch Freude, eines Blickes wie der, den Danièle Huillet in der letzten Einstellung von *Schwarze Sünde* auf die Erde richtet, als das Beethoven-Quartett »Der schwer gefasste Entschluss« erklingt und Huillet als Verkörperung des Chors der *Polis* die »Neue Welt« ankündigt → Abb. 9. In die Harmonie des Endes fügt ihre mit einem starken französischen Akzent vorgetragene Diktion das Beharren einer Dissonanz »... es / spotet unser, mit ihren Geschenken die Mutter.« Das Ende der Tragödie erhellt die Entscheidung der Regisseure, an ihrem Anfang, im Vorspann, die Skulpturen *Mutter Erde* und *Der Rächer* von Ernst Barlach abzubilden, als Zeugen der Beziehung zwischen

49 Du Bouchet, André: *Une lampe dans la lumière aride* (herausgegeben von C. Layet). Paris: Le Bruit du temps 2011, S. 48.
50 Ebd. S. 45.

51 Ebd. S. 70.

52 Ebd. S. 185.

53 Bailly, *La Medesima Strada*, S. 153.

54 Ebd. S. 152.

Empedokles und der Erde sowie dem Sturm, der ihn in den Tod reißen wird. Im Abspann des Films erschallt das Getöse des Vulkans. Zuvor aber berührt die Hand der Regisseurin die vom Regen verdunkelte Erde

→ Abb. 10.

O wann, wann öffnet sie sich
die Fluth über die Dürre.⁵⁵



Abb. 9 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Schwarze Sünde* (1988); Einstellung 30, Die Frau (Danièle Huillet) © BELVA Film.

Abb. 10 Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Schwarze Sünde* (1988); Einstellung 32, Die Frau (Danièle Huillet) © BELVA Film.



55 Hölderlin, *Empédocle sur l'Etna*, S.53.

Literatur

Aillaud, Gilles, Bailly, Jean-Christophe, Grüber, Klaus Michael: *La Medesima Strada*. Strasbourg: La Phocide 2009.

Baatsch, Henri-Alexis, Bailly, Jean-Christophe: *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*. Paris: Le Soleil noir 1978.

Banu, Georges, Blezinger, Mark: *Klaus Michael Grüber »Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...«*. Paris: Éditions du Regard 1993.

Du Bouchet, André: *Aveuglante ou banale* (herausgegeben von C. Layet und F. Tison). Paris: Le Bruit du temps, 2011.

Du Bouchet, André: *... désaccordée comme par de la neige*. Paris: Mercure de France 1989.

Du Bouchet, André: *L'Incohérence*. Paris: Hachette 1979.

Du Bouchet, André: *Un mot: ce n'est pas le sens...* (herausgegeben von V. Martinez). Halifax: éditions VVV 2013.

Du Bouchet, André: *Une lampe dans la lumière aride* (herausgegeben von C. Layet). Paris: Le Bruit du temps 2011.

Hölderlin, Friedrich: *Empédocle sur l'Etna* (zweisprachige Ausgabe, herausgegeben von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub). Toulouse: Ombres 1989.

Hölderlin, Friedrich: *La Mort d'Empédocle* (zweisprachige Ausgabe, herausgegeben von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub). Toulouse: Ombres 1987.

Nancy, Jean-Luc, Straub, Jean-Marie, »À propos de la mort d'Empédocle«, *Le Portique*, 33/2014, <http://journals.openedition.org/leportique/275> Letzter Zugriff: 08.09.2019.

Straub, Jean-Marie, »Autour d'Antigone«, *Le Portique*, 33/2014, <http://journals.openedition.org/leportique/2750> Letzter Zugriff: 08.09.2019.

Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle, »Faire un plan«, *Hölderlin Cézanne*. Aigremont: éditions Antigone 1990.

Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle: »Lettre à Wim Wenders«, *Écrits*. Paris: Independencia 2012.

Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle: *Rencontres*. Strasbourg: Limelight 1995.

Ulrich, Barbara, »Au sujet d'Antigone«, *Le Portique*, 33/2014, <http://journals.openedition.org/leportique/2747> Letzter Zugriff: 08.09.2019.