

Marco Castellari

**Hölderlin und das Theater**

# Philologus

---

Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption /  
A Journal for Ancient Literature and its Reception

## Supplemente / Supplementary Volumes

Herausgegeben von / Edited by  
Sabine Föllinger, Therese Fuhrer,  
Tobias Reinhardt, Jan Stenger, Martin Vöhler

### Volume 10

Marco Castellari

# Hölderlin und das Theater



Produktion – Rezeption – Transformation

DE GRUYTER

Bearbeitete Fassung der vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin angenommenen Dissertation  
(Tag der Disputation: 15. Februar 2016)

ISBN 978-3-11-058332-8  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-058471-4  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-058337-3  
ISSN 2199-0255

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

in weiteren künstlerischen Darstellungsformen innegehabt hat. Seine führende Rolle als moderner Vermittler zur Antike etwa scheint im heutigen Theater unangefochten zu sein, nicht nur mit Blick auf Sophokles; ähnliche Beobachtungen ließen sich in kleinerem Maß etwa für die thematische Konstellation Künstlertum-Utopie-Entfremdung oder für theaterästhetische Fragen rund um Sprache, Präsenz und Körper auf der Bühne anstellen. Metatheatralische bzw. ironische Reflexionen über diese Rolle bzw. über die Rezeption des Dichters bei früheren Sprach- und Theaterkünstlern und über die durch gezielte Verfremdungen hervorgerufenen Irritationen, wie sie für die Postmoderne typisch sind, werden zum wesentlichen Teil der Inszenierungen, etwa durch textuelle, akustische, bildliche oder räumliche Kontaminationen und weitere genuinste Mittel der Darstellungskünste der Gegenwart.

Es seien hier im Überblick einige konkrete Beispiele für die soeben angestellten allgemeinen Beobachtungen angeführt, ohne Anspruch auf eine vollständige Erfassung der letzten 25 Jahre Hölderlin-Rezeption. Ein Blick auf die Zahlen genügt, um eine ältere Tendenz zu bestätigen: Hölderlins *Ödipus* und *Antigone* beherrschen als Übersetzungen des Sophokles, verstärkt durch das Prestige ihrer Bearbeiter Brecht und Müller, die Spielpläne der letzten Jahrzehnte auf eine Weise, die im Vergleich die Bühnenwirkung des *Empedokles* noch geringer erscheinen lässt, als sie es tatsächlich ist. Ende der 1980er Jahre war eine ähnliche Situation zu beobachten, allerdings konnte gezeigt werden, dass es unter den wenigen *Empedokles*-Inszenierungen recht markante künstlerische Experimente im Spannungsfeld von Engagement und Enttäuschung wie diejenigen Steckels und Heymes gab. Grübers Berliner Aufführung *Empedokles, Hölderlin lesen* von 1975 wirkte dort nach. Um 2000 kam es zu einigen Wiederaufnahmen des Trauerspiels; insbesondere die Problematik der „Lesedrama“-Frage bei einer aktualisierenden und zugleich die ursprüngliche Bruchstückhaftigkeit ernstnehmenden Inszenierung wird in unserer Gegenwart heterogen fortgeschrieben.

Zunächst war es ein italienisches Projekt, das das Trauerspiel Hölderlins auf Grübers Spuren spielte, also sich an einer fragmentarischen Schrift zu schaffen machte, deren performative Kraft es auf der Bühne freizumachen gilt, ohne auf harmonisierende bis verfälschende Überführungen in definitive Formen zurückzugreifen. Die Rede ist von der *Empedokles*-Inszenierungsreihe des Teatro Lenz aus Parma, die an verschiedenen Spielorten in und um die Stadt der Emilia zwischen 1991 und 1992 stattfand. Sie war Teil des anspruchsvollen Hölderlin-Zyklus *Rifrazioni* (in etwa: Brechungen), bei dem innerhalb von drei Jahren das experimentelle Ensemble alle Theatertexte Hölderlins im Rahmen eines einheitlichen Konzepts aufgeführt hat: Ein Hölderlin-Erlebnis, das bis heute auch in deutschen Landen seinesgleichen sucht. Unter der Regie von Maria Federica Maestri und Francesco Pititto wurde eine sequenzielle Annäherung an Hölderlins tragische Sprache inszeniert, indem an verschiedenen Abenden vorbereitende szenische Lesungen den Inszenierungen der jeweiligen *Empedokles*-Fassung vorausgingen; die Wände des Bühnenhintergrundes waren mit dem zu lesenden und spielenden Text beschriftet; dabei wurde die Übersetzung

Cesare Lievis benutzt (Castellari 2006a). Auch bei der in Bern von Gerd Heinz geleiteten *Empedokles*-Inszenierung (26. Februar 1995, Stadttheater) wurde der Text als zu lesende Vorlage auffällig thematisiert – gegen Ende der Aufführung tauchte hier das Reclam-Bändchen *Der Tod des Empedokles*, die populärste Lesemöglichkeit des Dramas, in den Händen der Darsteller auf – und als drittes Beispiel kann Christian Schlüters Tübinger *Empedokles* angeführt werden (3. März 2007, Landestheater). Selbst eine stark anti-, besser: post-literarische Einstudierung wie diese, in der die dramatische Vorlage nur eine der vielen Inspirationen der Dramaturgie darstellt, weist der Schrift und damit auch dem Lektüreprozess eine zentrale Stellung zu: auf der durch *action-painting* live auf der Bühne entstehenden Kulisse werden unter anderem auch Hölderlins Fragmente aufgemalt. Grübers vorbildhafte Inszenierungen des ‚Lesens‘ finden in diesen szenischen Umsetzungen eine Fortsetzung, neben dem postdramatischen Modell Müllers, etwa der *Empedokles*-Intertextualität in seinem letzten fragmentarischen Drama *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995, vgl. 3.2.5.1). In der Tradition Müllers, der literarisch und theatralisch die Referenz der performativen Kultur um die Jahrtausendwende darstellt, steht auch die wichtigste neuere Inszenierung von Hölderlins Trauerspiel, Laurent Chétouanes *Empedokles//Fatzer* (22. Februar 2008, Schauspielhaus Köln). Der französische Regisseur legte wieder einen starken Akzent auf die Bruchstückhaftigkeit der Textgrundlage, diesmal verdoppelt durch die Kontamination mit Brechts ebenso fragmentarischem Deserteurstück, von Müller bekanntlich als „Jahrhunderttext“ bezeichnet und seit 1978 mehrfach bearbeitet (HMW 9, 242). Daraus entstand eine ebenso bruchstückhafte Inszenierung, die vor allem als szenische Arbeit an der Sprache daherkam. Chétouane, der nach eigener Aussage mit Heiner Müller Deutsch gelernt und nach dem Besuch einer Bochumer Heiner-Müller-Inszenierung den Entschluss gefasst hatte, im Theater zu arbeiten, stellte Hölderlins Bruchstücke ins Herz der Aufführung, Brechts Fragmente darum herum: er inszenierte somit zugleich auch einen Teil der Bühnenrezeption Hölderlins im Nachkriegstheater (Doppler 2008; vgl. auch Ennen 2008, 106).

Chétouanes *Empedokles//Fatzer* ist auch darin repräsentativ für die typologisch bunte Präsenz Hölderlins auf der Bühne der Gegenwart, weil es mit einigen Inszenierungen der letzten Jahre die szenische Kontamination mit anderen Theatertexten gemeinsam hat. War bei Chétouane das Fragmentarische die auffälligste Verbindungslinie zwischen Hölderlin und Brecht, so stellte Werner Schroeter mit seiner *Antigone/Elektra* ein Antike-Projekt zu „Formen der Einsamkeit“, so der Untertitel, auf die Berliner Volksbühne (Premiere am 17. Juni 2009; vgl. Castellari 2016b). Hölderlin und Hofmannsthal standen sich darin als Vermittler zu Sophokles’ weiblichen Mythenfiguren gegenüber; dabei kamen die sprachlichen Unterschiede zwischen beiden Übersetzungen/Bearbeitungen des Sophokles stark zur Geltung. Jan Bosse inszenierte 2008 am Berliner Gorki Theater auch ein Doppelprojekt zum modernen Rückblick auf Griechenland; seine Inszenierung *Antigona/Hyperion* blieb allerdings ganz Hölderlin-intern und erarbeitete durch die Dramaturgie von Andrea Koschwitz eine seltsame, sicher gedankenaneigende Neukonstellation: Antigones Bruder Polyneikes

trug dort die Züge des Neugriechen Hyperion, den der eigene Befreiungskrieg beschäftigt. Weitere Beispiele würden das Panorama erweitern auf szenische Experimente, in denen Hölderlins Bühnentexte, sein Roman oder aber eine Auswahl aus seinen Gedichten mit anderen Quellen vermischt und zu Dramaturgien bzw. Postdramaturgien kompiliert werden, die in der szenischen Umsetzung oft nur ein entferntes Verhältnis zur literarischen Vorlage pflegen. In den geglückten Versuchen entstehen daraus bildlich und körperlich betonte Darbietungen von starker evokativer Kraft. Ein jüngeres Beispiel dafür ist Romeo Castelluccis Inszenierung *Hyperion Briefe eines Terroristen*, die im März 2013 an der Berliner Schaubühne uraufgeführt wurde und – in einem gänzlich neuen Kontext und mit anderen ästhetischen Mitteln – an Grübers Olympiastadion-*Hyperion* von 1977 und an die dort aufgeworfenen Fragen zu Gewalt, Engagement und Utopie anknüpfte. Castellucci gehört übrigens mit den bereits erwähnten Schlüter und Chétouane zu den Künstlern, die in den letzten Jahren an Hölderlin ihre Theatersprache entwickelt haben. Haben die beiden neben dem *Empedokles* auch Hölderlins *Antigone* inszeniert (Schlüter 1996 in Solothurn, Chétouane 2003 in Oldenburg), entwickelt der italienische Avantgardist und Gründungsmitglied der Societas Raffaello Sanzio zurzeit offensichtlich seine Regiesprache an Hölderlin. 2012 standen Passagen aus dem *Tod des Empedokles* im Mittelpunkt seiner Performance *Four Seasons Restaurant*; nach dem *Hyperion*-Schauspiel ist wieder die Schaubühne der Ort, wo seit März 2015 seine Inszenierung *Ödipus der Tyrann* aufgeführt wird. Castelluccis *Ödipus* im Nonnenkloster, bei dem Angela Winkler ein Buch unter einem Bett findet, darin Hölderlins Übersetzung liest und damit die szenische Evokation der alten Geschichte ermöglicht, verknüpft in fürs postdramatische Theater typischer Manier eine vor allem akustisch-musikalisch realisierte literarische Vorlage mit anderen szenischen Ausdrucksformen, die auch disparate Sinnkonstellationen evozieren. Die alte Frage der Sperrigkeit von Hölderlins Übersetzungssprache ist hier letzten Endes dadurch aufgehoben, dass die Wortebene nicht mehr die dominante sinntragende Dimension ist.

Kontamination scheint überhaupt eine Schlüsselstrategie des gegenwärtigen Hölderlin-Theaters: Man kann etwa eine markante Verbreitung von Inszenierungen feststellen, in denen literarische Quellen und biographische Fiktion vermischt werden. Ist diese Tradition, die mit Weiss' Dichterdrama Anfang der 1970er Jahre begründet wurde, typologisch etwa dort noch wirksam, wo Empedokles und Hölderlin in der Inszenierung als Figuren auftreten, so lassen sich eher an Jelinek erinnernde Strategien dort ausmachen, wo der Akzent auf die Montage und auf die sprachliche bzw. sprachkritische Dimension fällt. Überhaupt scheint gegenüber diesen nunmehr ‚klassischen‘ Vorbildern weniger die politische und mehr die persönliche Gefährdung des Dichters/Intellektuellen in den Mittelpunkt gerückt zu werden. Als ein Sonderfall dieser dichterbiographischen Linie, die anhand literarischen Materials fragmentarische Hölderlin-Bilder evoziert, kann Peter Ruzickas Oper *Hölderlin. Eine Expedition* gelten. Das im Vorfeld der Berliner Uraufführung (Staatsoper, 16 November 2008; Inszenie-

nung von Thorsten Fischer) aufgrund eines Zwistes mit dem Librettisten Peter Mussbach vieldiskutierte musiktheatralische Werk blieb jedoch mehr ein medienwirksamer Event als ein künstlerisch überzeugendes Gebilde; selbst die Partitur des namhaften Komponisten, der auch als Vertoner von Hölderlin-Texten einen großen Namen hat, fiel bei Publikum und Kritik durch. Dessen ungeachtet zeugt allerdings die kühne Vermischung von Dichter-Zitaten mit gänzlich neuen, mitunter recht undichterischen Passagen im Libretto sowie die gesamte intermediale Operation von dem typischen zeitgenössischen Anspruch, die Reflexion über die Bedeutung des Dichterischen in der Gegenwart durch einen doppelten Hölderlin-Bezug (zum Dichter als Figur und zu seiner Dichtung) anzustoßen. Die multiple performative Ebene einer Oper-Inszenierung zwischen Ton, Wort, Bild und Körpersprache bildet hier die Bestimmung der ganzen Arbeit. Als viel gelungener kann man das typologisch ähnliche filmische Projekt Harald Bergmanns betrachten, der mit seinen vier Filmen (die Hölderlin-Trilogie *Lyrische Suite/Das untergehende Vaterland*, 1992, *Hölderlin Comics*, 1994, *Scardanelli*, 2000 plus der Dokumentarfilm *Passion Hölderlin* von 2003) unterschiedliche Verfahren der intermedialen Umsetzung dichterischer Texte, interpretatorischer Perspektiven und biographischer Aspekte im Spannungsfeld von Genie und Wahnsinn erprobt. Nach den eher traditionellen Produktionen der 1980–90er Jahre (*Hälfte des Lebens*, DDR 1984, hinzu kam der recht schnulzige Film *Der Feuerreiter*, BRD/F/PL, 1998), kann man in diesem letzten Beispiel von Hölderlin-Kino heute eher als im Sprech- und Musiktheater die fruchtbarste Entwicklung der Darstellungs- und Aktualisierungsmuster erblicken, die im Theater der Nachkriegszeit an Hölderlins Werk, Leben und Rezeption produktiv herausgearbeitet wurden.

Mehr als mit dem *Empedokles*, auch mehr als mit zu Dramaturgien kompilierten nichtdramatischen Texten oder biographisch-dichterischen Mischformen ist Hölderlin im Theater der Gegenwart als Übersetzer des Sophokles präsent (Ennen 2008, 114–117; Flashar 2009, 281–354). Einige Beispiele aus den weit mehr als 50 Inszenierungen von Hölderlins *Antigone*, *Ödipus* bzw. der Bearbeitungen Brechts, Müllers oder anderer zwischen 1990 und 2015 wurden hier bereits erwähnt oder in vorigen Kapiteln antizipiert. Konstant ist in den letzten Jahrzehnten die *Antigone* das meistgespielte Stück, wobei zirka einem Drittel aller Inszenierungen dieser Tragödie Brechts Bearbeitung zugrunde liegt; was den *Ödipus* betrifft ist, wird Heiner Müllers Bearbeitung ungefähr in der Hälfte der Fälle benutzt. Über diese Zahlen hinaus haben Müllers und Brechts Antike-Moderne-Projekte immer noch die Funktion von Modellen, die die jeweiligen Dramaturgen und Regisseure mit der gebührenden Freiheit berücksichtigen. Oft kann man die Tendenz neuerer Produktionen beobachten, die jeweilige Vorlage, ob nun Hölderlin oder eine Bearbeitung, als eigenständiges modernes Werk zu betrachten, mit dem man sich aus der Perspektive der Gegenwart auseinandersetzt. Diese bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten beobachtete Verselbständigung gegenüber der antiken Tragödie spricht für eine wachsende Bedeutung des Aktualisierungsgestus, der auf unterschiedliche Weise bei Hölderlin oder bei Brecht und Müller auszumachen ist: Die jeweilige Vorlage wird als Grundlage für eine szenische



- 1992 — [alle Theatertexte F. Hölderlins] — Parma u.a. — Regie: M. F. Maestri u. F. Pittitto  
 1992 — [Ödipus-Übersetzung] — Bochum — Regie: D. Hacker  
 1993 — [E. Jelineks *Wolken.Heim.*] — Wien — Regie: M. Wallner  
 1993 — [E. Jelineks *Wolken.Heim.*] — Hamburg — Regie: J. Wieler  
 1993 — [Empedokles-Fragmente] — Segesta — Regie: R. Guicciardini  
 1994 — [Antigone-Übersetzung] — Magdeburg — Regie: H. Rühle; Bearb.: M. Walser u. E. Selge  
 1995 — [Empedokles-Fragmente] — Bern — Regie: G. Heinz  
 1996 — [Antigone-Übersetzung] — Hamburg — Regie: J. Flimm  
 1996 — [Antigone-Übersetzung] — Solothurn — Regie: Ch. Schlüter  
 1997 — [Antigone-Übersetzung] — Tübingen — Regie: A. Vornam  
 1997 — [Antigone-Übersetzung] — Wuppertal — Regie: F.-P. Steckel  
 1998 — [Ödipus-Übersetzung] — Avignon — Regie: J.-L. Martinelli  
 2000 — [Antigone-Übersetzung] — Stuttgart — Regie: E. Perrig  
 2001 — [Antigone-Übersetzung] — Halberstadt — Regie: M. Kreuzfeldt; Bearb.: M. Walser u. E. Selge  
 2001 — [Antigone-Übersetzung] — Bern — Regie: E. Köhler  
 2001 — [Ödipus-Übersetzung] — Hamburg — Regie: J. Bosse  
 2002 — [Antigone-Übersetzung] — Düsseldorf — Regie: A. Badora; Bearb.: M. Walser u. E. Selge  
 2003 — [Antigone-Übersetzung] — Oldenburg — Regie: L. Chétouane  
 2003 — [Antigone-Übersetzung] — Frankfurt a.M. — Regie: W. Golomka  
 2004 — [B. Brechts *Antigone*-Bearbeitung] — Prato — Regie: F. Tiezzi  
 2005 — [Ödipus-Übersetzung] — Kassel — Regie: J. Gosch  
 2005 — [E. Jelineks *Wolken.Heim.*] — Berlin — Regie: C. Peymann  
 2005 — [H. Müllers *Ödipus*-Bearbeitung] — Würzburg — Regie: S. Suschke  
 2006 — [B. Brechts *Antigone*-Bearbeitung] — Berlin — Regie: G. Tabori  
 2007 — [Empedokles-Fragmente] — Tübingen — Regie: Ch. Schlüter —  
 2008 — [Empedokles-Fragmente u. B. Brechts *Fatzer*] — Köln — Regie: L. Chétouane  
 2008 — [Antigone-Übersetzung] — Hamburg — Regie: Albert Lang; Bearb.: M. Walser u. E. Selge  
 2008 — [Antigone-Übersetzung] — Düsseldorf — Regie: D. Yazdkhasti; Bearb.: M. Walser u. E. Selge  
 2008 — [P. Ruzickas u. P. Mussbachs *Hölderlin-Oper*] — Berlin — Regie: Th. Fischer  
 2008 — [Hyperion u. *Antigone*-Übersetzung] — Berlin — Regie: J. Bosse  
 2009 — [Antigone-Übersetzung u. H. v. Hofmannsthals *Elektra*] — Berlin — Regie: W. Schroeter  
 2009 — [H. Müllers *Ödipus*-Bearbeitung] — Hamburg — Regie: D. Gotscheff  
 2011 — [B. Brechts *Antigone*-Bearbeitung] — Hamburg — Regie: D. Gotscheff  
 2012 — [Empedokles-Fragmente] — Avignon — Regie: R. Castellucci  
 2013 — [Hyperion] — Berlin — Regie: R. Castellucci  
 2015 — [Ödipus-Übersetzung] — Berlin — Regie: R. Castellucci

## Inszenierungen ohne Hölderlin-Bezug

- 1782 — F. Schiller, *Die Räuber* — Mannheim — Regie W. H. v. Dalberg  
 1799 — F. Schiller, *Wallenstein (Wallensteins Tod)* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe  
 1802 — Euripides, *Ion* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe; Bearb.: A. W. Schlegel  
 1802 — J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe; Bearb.: F. Schiller  
 1802 — F. Schlegel, *Alarcos* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe  
 1803 — F. Schiller, *Die Braut von Messina* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe  
 1809 — Sophokles, *Antigone* — Weimar — Leitung: J. W. Goethe; Übers.: J. F. Rochlitz  
 1841 — Sophokles, *Antigone* — Potsdam — Regie: L. Tieck; Übers.: J. J. Ch. Donner  
 1875 — Sophokles, *Antigone* — Wien — Regie: H. Laube; Übers.: J. J. Ch. Donner u. A. Wilbrandt  
 1881 — Sophokles, *Antigone* — Wien — Regie: F. v. Dingelstedt; Übers.: J. J. Ch. Donner