

Saarbrücker Beiträge  
zur Europaforschung

Birgfeld | Horras | Weiershausen [Hrsg.]

# Theater und pluralistische Gesellschaften

Potenziale der „Kopräsenz“



**Nomos**



# Saarbrücker Beiträge zur Europaforschung

Herausgegeben vom  
CEUS | Cluster für Europaforschung  
der Universität des Saarlandes

Band 8

Die Bände 1–3 der Reihe sind bei  
Alma Mater (Saarbrücken) erschienen  
und über Inlibra abrufbar.

Johannes Birgfeld | Johann Emilian Horras  
Romana Weiershausen [Hrsg.]

# Theater und pluralistische Gesellschaften

Potenziale der „Kopräsenz“



**Nomos**

Wir danken sehr herzlich den Rechteinhabern für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der in diesem Band enthaltenen Abbildungen (S. 62, 65, 160, 187, 190, 191, 192 und 196).

Insbesondere danken wir: Magali Dougados für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Abbildungen auf S. 62 und 65, sowie Diana Wesser und Suzanna Richle für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der Fotos und Polaroids (Abb. 1, 2, 4, 5) auf S. 187, 190, 191, 192 und 196, und Annett Jummrich für den Abdruck des Fotos (Abb. 3) auf S. 192 dieses Buches.

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

1. Auflage 2026

© Die Autor:innen

Publiziert von

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden  
[www.nomos.de](http://www.nomos.de)

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG  
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-7560-3738-4

ISBN (ePDF): 978-3-7489-6751-4

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783748967514>



Onlineversion  
InLibra



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

# Inhaltsverzeichnis

<i>Johannes Birgfeld / Johann Emilian Horras / Romana Weiershausen</i> Theater und pluralistische Gesellschaften: Potenziale der „Kopräsenz“ Einleitung	7
<b>I. Historische Perspektiven und Arbeit am kulturellen Archiv</b>	
<i>Heinrich Schlange-Schöningen</i> „Wie es der Brauch Schutzfliehender heischt ...“ Kopräsenz und Katharsis in ausgewählten Fluchtdramen der griechischen Antike	17
<i>Romana Weiershausen</i> Intertextualität und Kopräsenzen im Theater über Flucht Antike-Bezüge in Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i>	41
<i>Emmanuel Béhague</i> Zum Potenzial von Intermedialität und Intertextualität in Theaterarbeiten zu Flucht und Migration	55
<i>Elena Polledri</i> Kopräsenz von Sprachen, Künsten, Gattungen und Kulturen im „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ und seine Ursprünge auf dem italienischen Theater bei Bruno Maderna und Cesare und Daniele Lievi	71
<i>Thomas Wortmann</i> Kanon und Kopräsenz Necati Öziri, Heinrich von Kleist und die <i>Verlobung in St. Domingo</i>	93
<i>Marie Urban</i> Milo Raus <i>Europa Trilogie</i> : eine pluralistische Gesellschaft?	117

## II. Kopräsenz in/von theatralen und sozialen Räumen

*Koku G. Nonoa*

Zur Potenzialität von Kopräsenz als multifunktionales  
Interferenzphänomen 133

*Johannes Birgfeld*

Potenziale der Kopräsenz. KI und Digitalisierung als  
Herausforderung des Theaters  
Andere Formen der Kopräsenz? 149

*Andrea Dassing*

Kopräsenz in/durch Theaterkritik  
Zum Diskurs über Grenzen im Theater und in der  
medialen Öffentlichkeit am Beispiel von Elfriede Jelineks *Die  
Schutzbefohlenen* am Hamburger Thalia Theater 167

*Anna Volkland*

Gemeinsam einen Raum schaffen  
*Theater ohne Bühne* und das beauftragte Publikum 177

## III. Forum: Chancen und Herausforderungen von Kopräsenz in der Theaterarbeit

*Barbara Engelhardt / Cosmea Spelleken / Daniel Wetzel / Johann Emilian  
Horras*

Erfahrungen ‚grenzüberschreitenden‘ Theaters 199

*Kevin Rittberger*

Die, die es betrifft, und das, was noch passiert  
Über Ko/Präsenz und diffraktives Theater 213

Beiträger:innen 233

# Kopräsenz von Sprachen, Künsten, Gattungen und Kulturen im „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ und seine Ursprünge auf dem italienischen Theater bei Bruno Maderna und Cesare und Daniele Lievi

Elena Polledri (Udine)

Jede Inszenierung von fremdsprachigen Texten ist schon für sich ein interkultureller Akt, der die Kopräsenz von verschiedenen Kulturen und Traditionen impliziert;<sup>1</sup> in der Transformation und Adaption der übersetzten Texte für die Bühne kommen aber oft nicht nur verschiedene Sprachen und Kulturen, sondern auch verschiedene Gattungen, Formen, Medien und Künste exponentiell miteinander ins Gespräch und sind auf der Bühne kopräsent. Unter den italienischen Theaterprojekten, die gleichzeitig eine starke Interkulturalität und Intermedialität zeigen, erweist sich das langjährige „Hölderlin-Projekt“ („Progetto Hölderlin“) von „Lenz Fondazione“ in Parma (Italien) als exemplarisch. Nach einer knappen Einführung in die produktive theatralische Hölderlin-Rezeption in Italien, in der der Akzent auf zwei Projekte gesetzt wird (Bruno Madernas *Hyperion* und Cesare und Daniele Lievis *Empedokles*-Inszenierung), die eine starke Kopräsenz von Kulturen und Sprachen, Formen, Gattungen und Künsten aufweisen, wird das „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Fondazione“ vorgestellt; der Beitrag wird sich insbesondere auf die jüngeren, dem *Hyperion*-Roman gewidmeten *Performances* (2014–2017) konzentrieren, in denen die Kopräsenz auf verschiedenen Ebenen exemplarisch wirkt.

---

1 Der Rezeption von deutschsprachigen dramatischen Texten auf dem italienischen Theater wurden in den letzten Jahren verschiedene Projekte gewidmet. Darunter vgl. die von mir zusammen mit Olaf Müller koordinierten Tagungen jeweils über „Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte“ und über „Deutsch-italienische Theaterübersetzungen nach 1945“, die 2014 in Mainz und 2017 in der Villa Vigoni stattfanden. Aus den Tagungen entstanden folgende Bände: Müller, Olaf/Polledri, Elena (Hg.): Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte, Heidelberg 2021. Polledri, Elena/Müller, Olaf (Hg.): Deutsch-italienische Theaterklassiker nach 1945. Dramenklassiker im interkulturellen Dialog. Berlin u.a. 2025. Darüber hinaus ist das Projekt „ATTIMI – Atlante del Teatro di Lingua Tedesca in Italia – Mediatori e interpreti“ zu erwähnen, das vom Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom unter der Leitung von Marco Castellari gefördert wurde.

1. *Hölderlin auf der italienischen Bühne: Kopräsenz bei Bruno Madernas Hyperion. Lirica in forma di spettacolo und Cesare und Daniele Lievis La morte di Empedocle*

Nachdem Giosuè Carducci im 19. Jahrhundert einige Gedichte übersetzt hatte, erlebte Italien, wie Deutschland, erst im 20. Jahrhundert eine Hölderlin-Renaissance; in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurden Gedichte in literarischen Zeitschriften publiziert und Hölderlin wurde bald zum romantischen Dichter; er wurde neben und mit Leopardi gepriesen; der Vortrag von Karl Vossler *Hölderlin e Leopardi* erschien 1920.<sup>2</sup> Es folgten die Übersetzungen der Gedichte von Gianfranco Contini, Vincenzo Errante, Leone Traverso, Giovanna Bemporad, Giorgio Vigolo. Früh wurden auch sowohl der Roman *Hyperion* als auch das Drama *Der Tod des Empedokles* übersetzt, seit 1886 der *Hyperion*-Roman mindestens achtmal, seit 1936 *Der Tod des Empedokles* fünfmal.<sup>3</sup>

Erst in den sechziger Jahren begann eine produktive Rezeption auf dem Theater, die durch eine starke Kopräsenz von Text und Musik gekennzeichnet ist. 1964 wurde Bruno Madernas *Hyperion. Lirica in forma di spettacolo* (Lyrik in Form einer Aufführung) im Rahmen der Venedig-Biennale aufgeführt.<sup>4</sup> Madernas *Hyperion* ist eine „offene Werkform“,<sup>5</sup> die die Passagen des Romans unterschiedlich wiedergibt: Einige werden vertont, andere

---

2 Vossler, Karl: Hölderlin e Leopardi, in: Rivista di cultura II (1920), 103–110.

3 Vgl. Castellari, Marco: Italien, in: Kreuzer, Johann (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2020, 485–489, hier 486. Über Hölderlins Italien-Rezeption vgl. u.a. Cordibella, Giovanna: Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria, Bologna 2009. Menicacci, Marco: Mario Luzi e la poesia tedesca: Novalis, Hölderlin, Rilke, Firenze 2014. Reitani, Luigi: 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; leicht abgewandelt in: Il Veltro 49 (2005), 46, 188–197. Castellari, Marco: Cent'anni di consuetudine. Studi italiani su Hölderlin dal 1915 a oggi, in: Hölderliniana I (2014), 109–123.

4 Über Madernas *Hyperion* vgl. Borio, Gianmario/Rizzardi, Veniero: Die musikalische Einheit von Bruno Madernas *Hyperion*, in: Meyer, Felix (Hg.): Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts, Winterthur 1993, 117–148. Wetters, Brent: Idea and Actualization: Bruno Maderna's Adaptation of Friedrich Hölderlin's „Hyperion“, in: 19th-Century Music 36 (2012), 172–190. Zenck, Martin: Komponieren mit und ohne Hölderlin. Stadien der Hölderlin-Rezeption in der Neuen Musik, in: Borio, Gianmario/Polledri, Elena (Hg.): „Wechsel der Töne“. Musikalische Elemente in Friedrich Hölderlins Dichtung und ihre Rezeption bei den Komponisten, Heidelberg 2018, 53–75, insb. 68f. Castellari, Marco: Hölderlin und das Theater. Produktion – Rezeption – Transformation, Berlin 2018, 449.

5 Castellari: Hölderlin und das Theater, 449.

rezitiert, andere wiederum als Orchesterkompositionen ohne Textzitate gespielt, die aber in den Titeln auf die Quelle verweisen. Es handelte sich um ein „work in progress“;<sup>6</sup> der Uraufführung folgten zwei weitere Theaterproduktionen und drei konzertante Inszenierungen, bei denen die Texte und die Musik in ständig neuer Kombination zusammengesetzt wurden. Das Werk umfasst: drei Werke für Magnetband, fünf Orchesterkompositionen, drei Chorkompositionen, zwei Kompositionen für Orchester und Stimme.<sup>7</sup> Hölderlins Texte werden auf Deutsch gesungen und rezitiert; die Textzitate sind Material, Stoff für die Komposition wie die Noten. So sagte Maderna Virginio Peucher, dem Produzenten der ersten *Hyperion*-Aufführung in Venedig: „This could be the material for an opera, but you are the one who will have to give it a form.“<sup>8</sup> Hölderlins Text wird fragmentiert und diese Fragmente aus dem Roman und aus anderen Werken werden dann zusammengesetzt. Gerade der Fragment-Charakter wird zum Hauptkennzeichen der Hölderlin-Musik im 20. Jahrhundert;<sup>9</sup> neben der Fragmentarität scheint gerade die Kopräsenz von verschiedenen Formen, Künsten und Sprachen diese *Lirica in forma di spettacolo* zu charakterisieren. Hölderlins Briefroman wird unterschiedlich verwendet und übersetzt: „[K]ürzeste Wort-Fragmente Hölderlins“<sup>10</sup> kommen „in Form musikalisierter und elektronisch transformierter Sprach-Laute“<sup>11</sup> vor; „die vokale und melismatische Darstellung des *Hyperion-Fragments*“<sup>12</sup> wird durch eine „immer mehr entrückte hohe Sopranstimme (*Aria da Hyperion per soprano, flauto solista e Orchestra*)“<sup>13</sup> und „als Gestaltwerdung der Figur der Diotima durch eine reine Klangskulptur des Orchesters (*Stele per Diotima per Orchestra*)“<sup>14</sup> wiedergegeben. Die Kopräsenz von Musik und Dichtung, Singen, Rezitieren und Spielen, Lyrik und Prosa hat zum Ziel, die Hauptfigur Hyperion, aber gleichzeitig auch Hölderlin auf die Bühne zu bringen und sie zum Paradigma des Scheiterns des modernen engagierten Künstlers,

---

6 Vgl. Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 177.

7 Vgl. Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 175.

8 Zit. von Wetters: *Idea and Actualization*: Bruno Maderna's Adaptation, 175.

9 Vgl. Borio, Gianmario/Polledri, Elena: Friedrich Hölderlin: Dichtung und Musik. Eine Einführung aus doppelter Perspektive, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 11–24, insb. 17–21.

10 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

11 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

12 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

13 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

14 Zenck: *Komponieren mit und ohne Hölderlin*, 69.

der in dieser Welt nicht mehr wirken kann, zu erhöhen. Kopräsent sind außerdem der Neugriecher, der Deutsche und der italienische Musiker in der Hauptfigur des Dichter-Flötisten, die vergeblich gegen die Maschine kämpft, um schließlich zu verstummen.<sup>15</sup> Madernas Werk diente als Basis von Klaus Michael Grübers Projekt *Empedokles. Hölderlin lesen*, das am 14. Dezember 1975 an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer uraufgeführt wurde, und von seiner *Winterreise*, *Hyperion* und *Hölderlin im Olympiastadion* (1977).<sup>16</sup> In Italien folgten im Bereich der Musik Giacomo Manzoni's *Hölderlin (frammento)* (1971) und Luigi Nonos *Streichquartett Fragmente – Stille, An Diotima* (1980).<sup>17</sup> Im selben Jahr von Madernas *Hyperion* wurde eine *Antigone*-Bearbeitung (1964) aufgeführt und 1977 kam es zu der *Empedokles*-Inszenierung in Rom von Bruno Mazzali, der sich an Gruber orientierte.<sup>18</sup>

Den Höhepunkt der italienischen Hölderlin-Rezeption auf dem Sprechtheater stellten aber die *Empedokles*-Inszenierungen von Daniele und Cesare Lievi dar, die Grubers Spuren folgten. Der Regisseur Cesare Lievi und der Bühnenbildner Daniele Lievi führten Hölderlins *Empedokles* zuerst 1982 im Teatro dell'Acqua in Gargnano in der Übersetzung von Cesare Lievi auf, seit 1985 auch im deutschsprachigen Theater und 1987 im Rahmen der „Orestiadi di Gibellina“, auf den Trümmern der 1968 von einem Erdbeben zerstörten Stadt; die aus neun Bildern bestehende Adaption hatte als Kulisse die Ätnainselform und setzte die Übermacht natürlicher Kräfte in den Mittelpunkt. Die Lievis legten den Akzent auf das Verhältnis des Menschen zur Natur und zur Geschichte und auf die Ohnmacht des Menschen vor den Naturkatastrophen; gerade diese Aspekte sind auch im Projekt der „Lenz Fondazione“ zentral. Sie akzentuierten, wie schon bei Maderna, das Fragmentarische und das Unvollendete als Ergebnis einer modernen

---

15 Vgl. Castellari: Hölderlin und das Theater, 449.

16 Vgl. darüber neben Castellari: Hölderlin und das Theater, 450–464 auch Carstensen, Uwe B.: Klaus Michael Gruber, Frankfurt/M. 1988.

17 Vgl. Rocca, Francisco: Hölderlin (frammento) von Giacomo Manzoni: Aufbau des lyrischen Textes und kompositorische Techniken, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 139–170. Borio, Gianmario: Zur parallelen Rezeption von Hölderlin und Schumann in der kompositorischen Landschaft nach 1968, in: Borio/Polledri: „Wechsel der Töne“, 195–217.

18 Es handelt sich um Brechts *Antigone*-Bearbeitung, Regie von Fulvio Tulusso, Teatro Stabile, Triest 1964, und um Hölderlins *Empedokles*-Fragments, die 1977 mit dem Avantgarde-Ensemble „Il Patagruppo“ zuerst in Rom und dann in Mailand (Regie von Bruno Mazzali) aufgeführt wurden. Vgl. Castellari: Hölderlin und das Theater, 360, 465.

Tragödie, in der die Hauptfigur zum Scheitern verurteilt ist.<sup>19</sup> Zentral waren für sie sowohl die Bilder der Naturkatastrophe als auch Hölderlins Text, aus dem die Schauspieler lasen; so behauptet Cesare Lievi: „Keine Kostüme, kein Spiel, keine Aktion, nur das poetische Wort im Feuer der Natur“<sup>20</sup>. Die Kopräsens wirkt in Lievis Inszenierung in *Ghibellina* auf verschiedenen Ebenen; kopräsent sind Bild und Text, Spielen und Erzählen, aber auch Natur und Geschichte, Mensch und Natur. Erhellend sind dafür seine Worte:

*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.<sup>21</sup>

---

19 Hölderlin, Friedrich: [Empedokles-Fragmente], Regie von Cesare und Daniele Lievi, Gargnano, Teatro Dell'Acqua, 1982, *Gibellina* 1987. Castellari: Hölderlin und das Theater, 466.

20 Vöhler, Martin: Hölderlin auf dem Theater. Podiumsgespräch mit Dörte Lyssowski, Andrea Koschwitz, Laurent Chetouane, Ralf Fiedler, Carl Hegemann, Cesare Lievi und Patrick Primavesi (29. Mai 2010, Freie Universität Berlin), in: Hölderlin-Jahrbuch 37 (2011), 110–130, hier 121.

21 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 121.

*Cesare Lievi*: [...] 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: „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.<sup>22</sup>

*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.<sup>23</sup>

Lievis Inszenierung hatte Modellcharakter für das italienische Panorama, dasselbe gilt für seine Übersetzung, die sowohl von Guicciardini im Teatro Antico di Segesta (1993)<sup>24</sup> als auch im Rahmen des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ verwendet wurde.

## 2. Die Anfänge des „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Rifrazioni“: 1991–1994

Das „Hölderlin-Projekt“ von „Lenz Rifrazioni“, heute „Lenz Fondazione“ in Parma, begann 1991, als Francesco Pititto als Regisseur zusammen mit Maria Cristina Maestri, die sich um die Bühneninszenierungen und die Kostüme kümmerte, *Der Tod des Empedokles* in der Übersetzung von

---

22 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 122.

23 Vöhler: Hölderlin auf dem Theater, 125.

24 Roberto Guicciardini inszenierte im Juli 1993 in Segesta den *Empedokles* in der Übersetzung Lievis (Castellari: Hölderlin und das Theater, 466), nachdem er schon 1972 Brechts *Antigone* mit der „Gruppo della Rocca“ auf die Bühne gebracht hatte.

Cesare Lievi auf die Bühne brachte.<sup>25</sup> Von 1991 bis 1994 wurden nicht nur verschiedene Fassungen des Dramas, sondern auch der *Ödipus* und einige Gedichte Hölderlins auf dem Theater dargeboten.<sup>26</sup> Das „Progetto Hölderlin“ besteht aus einer Inszenierungsreihe von „performativen und visuellen Schöpfungen“ („creazioni performative e visuali“<sup>27</sup>). Hölderlin-Texte dienen so als Grundlage für visuelle und akustische Bühnenarbeiten, die wie eine Art Zyklus an verschiedenen Spielorten in und um Parma vorgeführt wurden. Zuerst wurde eine szenische Lesung der verschiedenen Fassungen arrangiert; dieser folgte ungefähr einen Monat danach eine regelrechte Inszenierung; die Wände des Bühnenhintergrundes waren mit dem zu lesenden und spielenden Text beschriftet.<sup>28</sup> Der Text Hölderlins, in der Übersetzung Lievis, spielte zusammen mit den visuellen und akustischen Elementen eine wichtige, ja grundlegende Rolle. Hölderlins Verse werden zu Bildern und Bilder, Worte und Laute sind kopräsent auf der Bühne und wirken gleichzeitig auf das Publikum. In der Performance ist Hölderlin nicht nur zu lesen, sondern auch zu sehen und zu hören; die Kopräsenz von Bild, Wort, Musik, Gestik und Mimik ist ein Kennzeichen dieser avantgardistischen experimentellen „mise-en-site“<sup>29</sup> so die Bezeichnung der Regisseure. Das Experimentieren erfolgt in verschiedenen Sprachen; der

---

25 Hölderlin, Friedrich: *La morte di Empedocle*, übers. Cesare Lievi, Irene Perini Bianchi, Riva del Garda 1982. Torino 1990.

26 Vgl. die vollständige Bibliographie der Hölderlin-Projekte der „Lenz Rifrazioni“ und der „Lenz Fondazione“ am Ende dieses Aufsatzes. Diesen Beitrag konnte ich dank der Hilfe und der Unterstützung der „Lenz Fondazione“ Parma verfassen, die mir freundlicherweise zahlreiche wertvolle Archivmaterialien (Artikel, Videos, Interviews usw.) zur Verfügung stellte. Dafür möchte ich mich bei Maria Federica Maestri und Francesco Pititto und ihren Mitarbeiter:innen herzlich bedanken. Viele im Folgenden aufgeführten Daten stammen auch von der Webseite der „Lenz Fondazione“, die allen zu empfehlen ist, die sowohl das „Progetto Hölderlin“ als auch die anderen zahlreichen Projekte kennenlernen möchten: <https://lenzfondazione.it/?lang=it/> [21.01.2026].

27 Vgl. Maestri, Federica/Pititto, Francesco: *Lenz Fondazione. Biografia*, <https://lenzfondazione.it/sostieni-lenz-fondazione/archivio-news/progetto-lenz-e-la-calssicita/> [21.01.2026].

28 Vgl. Castellari, Marco: *Hölderlin im italienischen Theater*, in: *Estudios Filológicos Alemanes* 12 (2006), 301–318, insbes. 314–317. Über das Empedokles-Projekt von „Lenz Rifrazioni“ vgl. den Band *Manzella, Gianni/Mulas, Melina (Hg.): Hölderlin Rifrazioni*, Parma 1992.

29 *Lenz Fondazione: Hyperion #2*, <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/hyperion-2/> [11.05.2023]. Die deutschen Übersetzungen der Webseite sowie der Artikel auf Italienisch sind, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin des Aufsatzes [E.P.].

ins Italienische übersetzte Text des Klassikers Hölderlin wird in Bilder, Laute, Gestik und Mimik übersetzt, um dadurch die Aufführung des als unaufführbar betrachteten Werkes zu realisieren und es verständlich und zugänglich zu machen:

Eine extreme und radikale Treue dem Wort des Textes gegenüber, das bis in die kleinsten Einzelheiten untersucht, übersetzt und für die Bühne bearbeitet wird, und eine lange Laborarbeit mit den Schauspielern. [...] Die Poetik von Lenz Rifrazioni entfaltet sich in der Aufführung großer Klassiker, die man wegen ihres sprachlichen oder dramaturgischen Experimentierens als unaufführbar betrachtet.<sup>30</sup>

### 3. Die Fortsetzung des „Progetto Hölderlin“ der „Lenz Fondazione“ (2014–2016): Hyperion/Diotima, Hyperion#2, Hyperion

Pititto und Maestri, die 2014 aus den Erfahrungen von „Lenz Rifrazioni“ und „Natura Dèi Teatri“ die „Lenz-Fondazione“ gründeten, setzten 2014–2016 das „Hölderlin-Projekt“ fort und realisierten drei dem *Hyperion*-Roman gewidmete visuelle und musikalische Performances. Diesmal dient als Basis für die Bühnenarbeit nicht ein Drama, sondern ein Briefroman, nicht ein Fragment geliebener Text, sondern ein vollständiger veröffentlichter Roman. Der Text Hölderlins wird auch in diesem Fall, wie schon bei Maderna und anderen Komponisten, fragmentiert und frei als Material verwendet. Die Tradition eines fragmentarischen Hölderlin, der sich auch in Italien durch die Musik, aber auch durch die Übersetzungen durchsetzte,<sup>31</sup> wirkt hier weiter. Die Performances entstehen diesmal aus der Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Pititto, dem polnischen Komponisten elektronischer Musik Paul Wirkus, der Koregisseurin Maestri, die für die szenischen Installationen und die plastischen Elemente verantwortlich ist, und den Performern Adriano Engelbrecht und Valentina Barbarini, deren Deklamieren immer durch Körpersprache begleitet wird.<sup>32</sup> Die Kopräsenz

---

30 Castellari: Hölderlin im italienischen Theater, 315. Castellari verweist auf die Webseite von „Lenz Rifrazioni“, die nicht mehr online ist.

31 Insbes. Hölderlin, Friedrich: *Inni e frammenti*, hg. und üb. von Leone Traverso. Firenze 1955. Über Hölderlin und das Fragment vgl. Borio/Polledri: Friedrich Hölderlin: Dichtung und Musik. Eine Einführung, 17–21.

32 Vgl. für eine Präsentation des Projektes <https://lenzfondazione.it/cerca/Hyperion> [21.01.2026].

des Visuellen, des Mimischen und des Akustischen neben dem fragmentierten rezipierten Hölderlin-Text liegt auch diesem jüngeren Projekt zugrunde. Alle drei Veranstaltungen wurden im „Teatro Lenz“ aufgeführt, einem ehemaligen Industrie-Gebäude der Provinzstadt Parma, das in einem ehemaligen Arbeiterviertel der Vorstadt liegt; auch der Ort ist symbolisch für die Theaterpolitik dieses Theaterensembles, das immer auf der Suche nach alternativen Wegen und Orten ist.<sup>33</sup>

### 3.1 *Hyperion/Diotima*, 2014

Die erste Performance ist Diotima gewidmet und wurde 2014 im „Lenz Teatro“ aufgeführt.<sup>34</sup> Die Choreographie besteht aus einer Lichtscheibe im Hintergrund, auf die Bilder projiziert werden, die Naturbilder (Pflanzen, Blumen und Insekten) zeigen. Im Vordergrund sitzt der Musiker mit dem Rücken zum Publikum und spielt elektronische Musik; auf der Bühne steht die Performerin Barbarini; sie trägt einen Regenmantel mit Kapuze und erinnert an einen Kokon. Sie deklamiert Stellen aus dem ersten und dem zweiten Band des Romans mit einer eintönigen Kadenz; rezipiert werden aber auch zwei Hölderlin-Gedichte, die Diotima gewidmet sind.<sup>35</sup> Diesmal stammt die Übersetzung vom Regisseur selbst; er entscheidet sich für eine Vereinfachung des Sprachregisters und transformiert die Briefe in direkte Rede, der erzählte Text wird zu einem dramatischen Monolog. Die Textpassagen, die im Original keine Fragmente sind, werden fragmentiert und gekürzt; ganze Stellen werden gestrichen und ferne Sätze werden zusammengebracht. Die Fragmentierung und die Verkürzung des Originals scheinen von der oben erinnerten musikalischen Hölderlin-Rezeption (Nono, Manzoni, Maderna) inspiriert zu sein. Hölderlins komplexe Sprache wird zu einer direkten, relativ einfachen Sprache; Pititto verzichtet auf das Lyri-

---

33 Über die Entstehung, die Geschichte und die Orte der „Lenz Fondazione“ vgl. <https://lenzfondazione.it/la-fondazione> [21.01.2026].

34 *Hyperion/Diotima*, von Friedrich Hölderlin, Choreographie und Dramaturgie: Francesco Pititto, szenische Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 13. Dezember 2014. Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/hyperion-diotima> [21.01.2026].

35 Das Regiebuch der drei *Hyperion*-Performances wurde mir freundlicherweise zusammen mit den Videos von der „Lenz Fondazione“ zur Verfügung gestellt, für die ich hier ganz herzlich danke.

sche; die Sätze sind kurz; die langen Perioden verschwinden. Passagen, die im Original Hyperion an Bellarmin schreibt, werden jetzt von der Stimme Diotimas deklamiert: Es handelt sich um jene Stellen, in denen Hyperion seinen Pessimismus zum Ausdruck bringt, nachdem er von dem Freund Alabandas und dem Bund der Nemesis tief enttäuscht wurde. Diotima fragt: „Was ist der Mensch?“<sup>36</sup> Als Antwort werden die Briefstellen zitiert, die Hyperion in seinen düsteren Tagen schreibt: Der Mensch steht allein, vor und in der Natur; er ist „wie ein Chaos“<sup>37</sup> wie „ein fauler Baum“<sup>38</sup> der nie zur Reife kommt; er hat seine Kindheit, seinen Naturzustand verloren und sich von der Natur entfernt. Die Worte Diotimas stellen die Existenz des modernen Menschen dar, der in seiner Seele keine Harmonie mehr findet und sich vom Göttlichen entfernt hat. Sie preist die Liebe („Was sind Jahrhunderte gegen den Augenblick, wo zwei Wesen so sich ahnen und nahn?“<sup>39</sup>) als einzige Rettung in dieser Welt. Es folgen Stellen aus dem zweiten Band, die den Briefen entnommen wurden, die Diotima Hyperion schreibt, um von ihm Abschied zu nehmen; sie lässt ihn zum Erzieher seines Volkes werden und verzichtet auf ihn; Diotima lässt ihn in den Krieg gehen, damit er sein Volk retten kann: „Wem einmal, so, wie dir, die ganze Seele beleidiget war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude, wer so, wie du, das fade Nichts gefühlt, erheitert in höchstem Geiste sich nur, wer so den Tod erfuhr, wie du, erholt allein sich unter den Göttern.“<sup>40</sup> Sie selbst kehrt in die Natur zurück. Sie findet im Tod das Leben der Natur wieder und wird dadurch ewig:

Liebster Hyperion! du dachtest wohl nicht, mein Schwanenlied in diesem Jahre zu hören.<sup>41</sup>

[W]enn ich auch zur Pflanze würde, wäre denn der Schade so groß? – Ich werde seyn.<sup>42</sup>

---

36 Der deutsche Text wird aus folgender Ausgabe zitiert: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden: Band 2: Hyperion / Empedokles / Aufsätze / Übersetzungen, hg. v. Jochen Schmidt in Zus. mit Katharina Grätz, Frankfurt/M. 1994. Abk. KA II, 54.

37 KA II, 54.

38 KA II, 54.

39 KA II, 62.

40 KA II, 142.

41 KA II, 158.

42 KA II, 162.

Es leben umeinander die Naturen, wie Liebende; sie haben alles gemein, Geist, Freude und ewige Jugend.

Beständigkeit haben die Sterne gewählt, in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht.<sup>43</sup>

Auf die Lichtscheibe wird das Bild von einigen Fliegen und anderen Insekten projiziert und die SchauspielerIn deklamiert eine Stelle, in der Diotima folgenden Wunsch äußert:

Die Fliegen abzuwehren, das ist künftig unsre Arbeit und zu nagen an den Dingen der Welt, wie Kinder an der dürrn Feigenwurzel, das ist endlich unsre Freude. Alt zu werden unter jugendlichen Völkern, scheint mir eine Lust, doch alt zu werden, da wo alles alt ist, scheint mir schlimmer, denn alles.<sup>44</sup>

Am Ende ist der Himmel „ausgestorben“<sup>45</sup> und die Erde „wie ein Ameisenhaufe“<sup>46</sup> geworden; der Himmel hat sich von den Menschen entfernt; die Natur ist tot. Dieser Zustand der Sterilität der Welt, der Natur wie der Geschichte, wird sowohl durch die Musik als auch durch die Bilder im Kreis vermittelt; auf die Scheibe werden Insekten und eine dürre Natur projiziert:

Ich habe dir's schon einmal gesagt, ich brauche die Götter und die Menschen nicht mehr. Ich weiß, der Himmel ist ausgestorben, entvölkert, und die Erde, die einst überfloß von schönem menschlichem Leben, ist fast, wie ein Ameisenhaufe, geworden. Aber noch giebt es eine Stelle, wo der alte Himmel und die alte Erde mir lacht. Denn alle Götter des Himmels und alle göttlichen Menschen der Erde vergeß' ich in dir.<sup>47</sup>

Was kümmert mich der Schiffbruch der Welt, ich weiß von nichts, als meiner seligen Insel.<sup>48</sup>

In diesem Schiffbruch, der im Text zu lesen, in der Musik zu hören und in den Bildern zu sehen ist, bleibt als einzige Rettung die Liebe; nur diese erlaubt dem Menschen, sich von den Katastrophen der Natur und der Geschichte zu isolieren. Die Performance endet mit dem Deklamieren von

---

43 KA II, 162f.

44 KA II, 164.

45 KA II, 98.

46 KA II, 98.

47 KA II, 98.

48 KA II, 98.

zwei Gedichten Hölderlins: *Diotima* und *An Diotima*. Die Gedichte stellen die Isolierung der Priesterin von Mantinea dar, die in einer barbarischen, dunklen Welt wohnt, aber trotzdem immer noch nach dem Licht der Sonne strebt. In der „frostigen Nacht zanken Orkane sich nun“,<sup>49</sup> aber sie, Diotima, die Liebe und das schöne Leben leben weiter „wie die zarten Blüten im Winter“:<sup>50</sup>

Du schweigst und duldest, und sie versteh'n dich nicht,  
Du heilig Leben! welkest hinweg und schweigst  
Denn ach! vergebens bei Barbaren  
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,

Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind!  
Doch eilt die Zeit. Noch siehet mein sterblich Lied  
Den Tag, der, Diotima! nächst den  
Göttern mit Helden dich nennt, und dir gleicht.<sup>51</sup>

Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter,  
In der gealterten Welt blühst du verschlossen, allein.  
Liebend strebst du hinaus, dich zu sonnen am Lichte des Frühlings,  
Zu erwärmen an ihr suchst du die Jugend der Welt.  
Deine Sonne, die schönere Zeit, ist untergegangen  
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nun.<sup>52</sup>

### 3.2 *Hyperion#2*, 2015

Die zweite Performance *Hyperion#2* wurde für das 20. Festival *Natura Déi Teatri* in Zusammenarbeit mit dem Performer, Dichter und Musiker Adriano Engelbrecht aufgeführt.<sup>53</sup> Der Fokus liegt diesmal auf der Opposi-

---

49 Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden: Band 1: Gedichte*, hg. v. Jochen Schmidt, Frankfurt/M. 1994. Abk. KA I, 193, v. 12.

50 KA I, 193, v. 9.

51 KA I, 197.

52 KA I, 193.

53 *Hyperion#2*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder („imago-turgia“): Francesco Pititto, Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini.

tion zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Deutschland und Griechenland. Das tote alte Griechenland und die zerstörte Stadt Athen, die im Roman von den Türken erobert wurden und entgöttert sind, erscheinen Hyperion als ein Schiffbruch. Deklamiert werden zuerst Stellen aus dem zweiten Buch des ersten Bandes: Hyperion unternimmt mit Diotima eine Reise nach Athen und vom Berggipfel beobachten sie „das schöne Phantom des alten Athen, wie einer Mutter Gestalt, die aus dem Totenreiche zurückkehrt.“<sup>54</sup> Die Schönheit, die Kunst, die Religion und die Philosophie der Antike sind in der Gegenwart ausgestorben; um sie in der Gegenwart wiederherzustellen, entscheidet Hyperion, sich von Diotima zu trennen, und hofft zum Erzieher seines Volkes zu werden, damit der Mensch wieder „der Mittelpunkt der Natur“<sup>55</sup> werden kann. Im zweiten Teil beschreibt Hyperion seine Gegenwart ohne Götter, Häuser und Tempel, die von wilden Tieren bewohnt sind und wo der Brunnen vertrocknet ist. Im dritten Teil wird, wie schon in der ersten Aufführung, auf die Kraft der Liebe verwiesen, die im „Schiffbruch der Welt“<sup>56</sup> die einzige Rettung, die einzige „selige Insel“<sup>57</sup> darstellt. Im letzten Teil der Performance rezitiert daher Hyperion Gedichte an Diotima, in denen sie als ein himmlisches Wesen erscheint, das „lebt, wie die zarten Blüten im Winter“<sup>58</sup> die trotz allem auf der Suche nach der Sonne auch „in frostiger Nacht“<sup>59</sup> immer noch ist. Am Ende versucht der Protagonist, sich vor der verwüsteten sterilen Gegenwart zu schützen und in der Liebe zu der verstorbenen Diotima, in der Vision der Geliebten, die noch in der Allharmonie der Natur anwesend ist, einen Zufluchtsort zu finden: „Ich baue meinem Herzen ein Grab, damit es ruhen möge; ich spinne mich ein, weil überall es Winter ist; in seligen Erinnerungen hüll’ ich vor dem Sturme mich ein.“<sup>60</sup>

Der deklamierte Text Hölderlins findet eine Entsprechung und eine Bestätigung in den szenischen Installationen und in der Körpersprache der Performer. In der Szene bewegen sich in der Dunkelheit Hyperion und Diotima; hinter ihnen hängt eine weiße Lichtscheibe, auf die Schriften projiziert werden; es sind die Namen von Städten Griechenlands; die Landschaft und die Natur sind in der Gegenwart ausgestorben; von Athen sind

---

54 KA II, 95.

55 KA II, 95.

56 KA II, 98.

57 KA II, 98.

58 KA I, 193, v. 1.

59 KA I, 193, v. 6.

60 KA II, 72.

keine Ruinen erhalten, nur Schriften, nur Buchstaben; nur die Dichtung erinnert an die Schönheit der Vergangenheit. Die Performer bewegen sich ohne Kohärenz im Dunkeln, unfähig miteinander zu interagieren; sie stehen beide auf der Bühne, aber wie Inseln nebeneinander; die tote Welt wird auch von der Monotonie der elektronischen Musik ohne erkennbare Melodie hervorgehoben; die Dunkelheit und die schwarz-weißen Bilder unterstreichen die Verfremdung der Gegenwart und die Unmöglichkeit, die Schönheit der Antike wiederzubeleben.

### 3.3 *Hyperion*, 2016

Nachdem die erste Performance der Liebe, die zweite der Opposition zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Deutschland und Griechenland gewidmet sind, konzentriert sich die dritte, 2016 in Parma aufgeführt, auf das Scheitern des revolutionären Aktes.<sup>61</sup> Nach dem Ende der Liebe für Diotima und dem Scheitern der Revolution ist Hyperions Schicksal durch einen selbstzerstörerischen Willen gekennzeichnet. Die Szene spielt auf der Bühne des „Teatro Lenz“; der Raum ist schon für sich eine Ruine, denn er ist aus dem Umbau einer alten Fabrik entstanden. Im Zentrum dieses Raums hängt die beleuchtete Scheibe, wie eine weiße Sonne, auf die verschiedene Bilder projiziert werden: ein Stadtplan Athens, der verblasst und wenig sichtbar ist, denn er ist Spiegel einer ausgestorbenen Stadt, und einige Visionen der organischen Natur, vor allem von Insekten, die im deklamierten Text vorkommen (Ameisen, Fliegen). In der Szene bewegen sich die Figuren Hyperion und Diotima ohne Anmut und ohne Richtung. Deklamiert werden hier Passagen, die schon in *Hyperion/Diotima I* und *Hyperion#2* rezitiert worden waren, aber in einer anderen Reihenfolge. Hyperion gibt am Anfang sein Scheitern zu: „Mein Geschäft auf Erden ist aus. Ich bin voll Willens an die Arbeit gegangen, habe geblutet darüber, und die Welt um keinen Pfennig reicher gemacht.“<sup>62</sup> Es sind Stellen, die sich zum Großteil am Ende des ersten Bandes des Romans befinden, in de-

---

61 *Hyperion*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung, Dramaturgie und „Imagoturgia“ [Dramaturgie der Bilder]: Francesco Pititto, Installationen, Regie, Kostümdesign: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini, Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 24. November 2016. Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/hyperion> [21.01.2026].

62 KA II, 15.

nen Hyperion seinen Pessimismus und seine Verzweiflung zum Ausdruck bringt und seinen Wunsch „in's All der Natur“<sup>63</sup> zurückzukehren und „Eines zu sein mit Allem, was lebt“<sup>64</sup>

O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein mißratener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab.<sup>65</sup>

Ich sah nun still und einsam vor mich hin, und schweift' in die Vergangenheit und in die Zukunft mit dem Auge nicht. Nun drängte Fernes und Nahes sich in meinem Sinne nicht mehr; die Menschen, wenn sie mich nicht zwangen, sie zu sehen, sah ich nicht.<sup>66</sup>

Es kann nichts wachsen und nichts so tief vergehen, wie der Mensch. Mit der Nacht des Abgrunds vergleicht er oft sein Leiden und mit dem Äther seine Seligkeit, und wie wenig ist dadurch gesagt?<sup>67</sup>

Ich denke nach und finde mich, wie ich zuvor war, allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, und meines Herzens Asyl, die ewige Welt, ist hin; die Natur verschließt die Arme, und ich stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht.<sup>68</sup>

Auf dieser Höhe steh' ich oft, mein Bellarmin! Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab.<sup>69</sup>

Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht.<sup>70</sup>

Wiederholt wird hier die Frage, die Diotima am Anfang der ersten Performance gestellt hatte: „Was ist der Mensch?“<sup>71</sup> Dieser erscheint vereinzelt

---

63 KA II, 16.

64 KA II, 16.

65 KA II, 16f.

66 KA II, 51.

67 KA II, 51.

68 KA II, 16.

69 KA II, 16.

70 KA II, 16.

71 KA II, 54.

und isoliert, wie ein Chaos, wie „ein fauler Baum“<sup>72</sup> in der aufblühenden Natur. Auch der Himmel ist leer, die Götter sind verschwunden:

Laß uns vergessen, daß es eine Zeit giebt und zähle die Lebenstage nicht!  
Was sind Jahrhunderte gegen den Augenblick, wo zwei Wesen so sich  
ahnen und nahn?<sup>73</sup>

Hyperion blickt von einem Berggipfel auf das alte Athen zurück, als der Mensch „der Mittelpunkt der Natur“<sup>74</sup> war, als die Schönheit auf Erden sichtbar war und man „stille sein über sein eigen Schicksal“<sup>75</sup> lernte. Der prächtigen Schönheit der Vergangenheit setzt sich die Gegenwart entgegen, in der „die Häuser und Tempel ausgestorben“<sup>76</sup> sind und sich die „wilden Tiere in die Tore und Gassen“<sup>77</sup> wagen; das Tor der Stadt: „stumm und öde stehet es da, wie ein vertrockneter Brunnen“<sup>78</sup>. In diesem „Schiffbruch der Welt“<sup>79</sup> gibt es nur noch eine Stelle, in der alles, Götter wie Menschen, vergessen werden kann und der Mensch auf seiner seligen Insel leben kann: die Liebe. Am Ende erscheint Hyperion eine Vision, eine Utopie vielleicht: „Ein verjüngtes Volk wird dich auch wieder verjüngen, und du wirst werden, wie seine Braut und der alte Bund der Geister wird sich erneuen mit dir.“<sup>80</sup> Er blickt auf die Zukunft und drückt die Hoffnung aus: „Menschheit und Natur wird sich vereinen in Eine allumfassende Gottheit.“<sup>81</sup> Wieder werden die Gedichte *Diotima* und *An Diotima* deklamiert, und hervorgehoben wird das Streben der Liebe nach dem Licht und nach dem Schönen auch in der frostigen Nacht:

Denn Diotima lebt, wie die zarten Blüten im Winter,  
Reich an eigenem Geist, sucht sie die Sonne doch auch.  
Aber die Sonne des Geists, die schönere Welt, ist hinunter  
Und in frostiger Nacht zanken Orkane sich nur.<sup>82</sup>

---

72 KA II, 54.

73 KA II, 62.

74 KA II, 95.

75 KA II, 96.

76 KA II, 96.

77 KA II, 96.

78 KA II, 97.

79 KA II, 98.

80 KA II, 102.

81 KA II, 102.

82 KA I, 193.

Dann spricht Diotima: Sie kündigt ihren Tod an, sie nimmt Abschied von den „Jugendspielen, den Hainen und Quellen“;<sup>83</sup> ihren Tod empfindet sie als eine Rückkehr zur Natur; sie wird zur Pflanze und wird durch diese Transformation verjüngt; es ist sie, die Hyperion sein zukünftiges Glück verkündet:

Liebster Hyperion! du dachtest wohl nicht, mein Schwanenlied in diesem Jahre zu hören.<sup>84</sup>

Ach! Oft in meiner stillen Laube hab' ich um der Jugend Rosen geweint! sie welkten und welkten, und nur von Tränen färbte deines Mädchens Wange sich rot.<sup>85</sup>

doch nahm ich einen Abschied um den andern von all den Jugendgespielen, den Hainen und Quellen und säuselnden Hügeln.<sup>86</sup>

denn Priester sollst du sein der göttlichen Natur, und die dichterischen Tage keimen dir schon.

O könnt' ich dich sehn in deiner künftigen Schöne! Lebe wohl.<sup>87</sup>

Das Ende des Romans, in dem Hyperion und Hölderlin ihren Pantheismus ausdrücken, entspricht nicht dem Ende der Performance. Nach den Gedichten an Diotima wird die Stelle deklamiert, die schon in *Hyperion/Diotima* zentral war, in der Diotima von den Fliegen spricht und dadurch ihre Zukunft in der Natur verkündet: „Die Fliegen abzuwehren, das ist künftig unsre Arbeit“.<sup>88</sup>

Hyperion ergreift wieder das Wort und rezitiert die Passage, die sich im Roman am Ende des ersten Bandes befindet: Er ist allein geblieben und möchte sich vor der Welt schützen; er möchte sich mit einem Gespinnst umgeben, in einen Kokon einschließen, um sich vor dem Sturm der Natur und der Geschichte zu schützen, und so eingehüllt möchte er von den Erinnerungen der süßen Vergangenheit leben. Aber die Worte Hyperions sind „nur Buchstaben“;<sup>89</sup> es ist nur eine Vision der Künste, die hier auf die Bühne gebracht wird. Pititto ändert und extrapoliert die Stelle aus dem

---

83 KA II, 159.

84 KA II, 158.

85 KA II, 159.

86 KA II, 159.

87 KA II, 163.

88 KA II, 164.

89 KA II, 44.

Roman, in der Alabanda die Dioskuren als Buchstaben bestimmt hatte: „[D]as sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie!“<sup>90</sup>

Was in dieser Textcollage von den Stimmen der Performer erzählt wird, wird auch auf visueller so wie auch auf akustischer Ebene wiederholt; durch die Kopräsenz der verschiedenen Sprachen und Künste wird die Botschaft der Performance vermittelt. Hyperion hat kein Gesicht mehr, er erscheint als Schatten am Anfang der Aufführung; Diotima ist nur eine Stimme, erst später erscheint sie auf der Bühne, in einem Regenmantel und mit einer Kapuze; sie selbst ist ein Insekt, ein Schmetterling, sie befindet sich in einem Kokon und schützt sich dadurch vor der Grausamkeit der Welt; im Hintergrund werden Schriften der Akropolis projiziert, der alten Stadt, von der keine Reste geblieben sind. Der Tod Diotimas und die Verzweiflung über das Scheitern der blutigen Revolution werden auch durch die Bewegungen und die Mimik und die Farben vermittelt: Hyperion verblutet, auch der Boden ist voll Blut, bis Diotima wie eine Vision erscheint; Hyperion beobachtet und tastet nach dem Blut, dann versucht er es zu beseitigen; Diotima tritt aber auf und er streichelt sie im Gesicht mit blutenden Händen; sie verschwindet und bleibt nur als Stimme, als Erinnerung anwesend. Hyperion behauptet: „Ich baue meinem Herzen ein Grab, damit es ruhen möge; ich spinne mich ein, weil überall es Winter ist; in seligen Erinnerungen hüll’ ich vor dem Sturme mich ein“<sup>91</sup> Hinten auf der belichteten Scheibe werden Bilder einer sterbenden Natur projiziert; zu sehen sind gefallene abgestorbene Blätter; was bleibt, sind „nur Buchstaben“<sup>92</sup> behauptet Hyperion und in diesen letzten Worten, die im Dunkeln deklamiert werden, hört man ein Echo von Hölderlins berühmtestem Vers: „Was bleibet aber, stiften die Dichter“<sup>93</sup>

Da ich einst in heitrer Mitternacht die Dioskuren ihm wies, und Alabanda die Hand auf’s Herz mir legt’ und sagte: das sind nur Sterne, Hyperion, nur Buchstaben, womit der Name der Heldenbrüder am Himmel geschrieben ist; in uns sind sie!<sup>94</sup>

---

90 KA II, 44.

91 KA II, 72.

92 KA II, 44.

93 KA I, 362.

94 KA II, 44.

Zusammenfassend scheint die Kopräsenz in dem „Progetto Hölderlin“ auf verschiedenen Ebenen eine wichtige Rolle zu spielen. Kopräsent sind in den Aufführungen verschiedene Künste und Sprachen: das Visuelle („Lenz Fondazione“ verwendet das Wort „imago-turgia“<sup>95</sup> um ihre Projekte zu bestimmen), die elektronische Musik, die Mimik, Gestik und der Tanz der Performer begleiten und übersetzen den deklamierten dichterischen Text. Der Text selbst ist nicht nur die Übersetzung eines deutschen Werkes ins Italienische, sondern zugleich auch die Übersetzung eines Briefromans in einen dramatischen Text. In der Performance sind so auch verschiedene Gattungen gleichzeitig präsent: der Roman, das Drama (im Monolog der Performer) und die Lyrik; die Gedichte *Diotima* und *An Diotima* werden nämlich zusammen mit den Romanpassagen deklamiert; die prosaischen und lyrischen Textstellen werden alle fragmentiert, neu geordnet und in einer Collage zusammengestellt. Was daraus entsteht, ist nicht einfach ein intermediales Werk, sondern eine komplexe Aufführung, in der die gleichzeitige Präsenz von verschiedenen Künsten und Sprachen dazu beiträgt, einen für schwer aufführbar gehaltenen Klassiker wie Hölderlin auf die Bühne zu bringen und ihn in seiner Diversität und Tiefe einem Publikum nahezubringen, das oft weder die deutsche Sprache noch die deutsche Literatur kennt. Kopräsent sind in den Performances auf der Bühne auch verschiedene Kulturen, Orte und Epochen: Das gestorbene Griechenland, das in seiner Schönheit noch als ein unerreichbares Vorbild wirkt, steht in Opposition zu der deutschen Kultur, die zum Sinnbild für die abendländische Kultur wird; die Vergangenheit (die ausgestorbene Antike), die dunkle entgötterte Gegenwart (ohne Schönheit) und die Zukunft (in der Vision und der Stimme Diotimas) sind kopräsent auf der Bühne. Das avantgardistische Theaterensemble überwindet die kulturelle, zeitliche, räumliche und sprachliche Differenz und profitiert zugleich davon, um seine Botschaft zu vermitteln.

Die kulturelle und mediale Diversität, die auf der Bühne im „Progetto Hölderlin“ kopräsent ist, muss aber nicht als ästhetisches Experiment bzw. als reine Avantgarde verstanden werden. „Lenz Fondazione“ spielt keine *art pour l'art*, sondern möchte ins Gespräch mit der Gegenwart treten und die Gesellschaft sensibilisieren. Ein Beweis dieses sozialen Engagements sind die sogenannten *Pratiche di Teatro Sociale*, die in der Organisation von Workshops und Werkstätten für Schule und Universität, aber auch

---

95 Vgl. <https://lenzfondazione.it/creazioni/imago-turgia/> [21.01.2026].

für psychisch Beeinträchtigte bestehen.<sup>96</sup> Maestri und Pititto stellen sich auf ihrer Webseite folgendermaßen vor: „[Lenz Fondazione] ist ein Spiegel der philosophischen Spannungen und der ästhetischen Unruhen der Gegenwart“.<sup>97</sup>

*Aufführungen des „Progetto Hölderlin“ von „Lenz Rifrazioni“ und „Lenz Fondazione“*

*L'era dei querci* (Progetto Hölderlin) von Francesco Pititto, Regie: Maria Federica Maestri, Bühnenausstattung: Maria Federica Maestri, Emilia Pedrelli, musikalische Dramaturgie: Patrizia Mattioli, Musik: Luigi Boccherini, Paul Hindemith, Video: Uwe Idler, Performer: Anna Amadori, Stefano Beltrami, Monica Bianchi, Adriano Engelbrecht, Piergiorgio Galliani, Pierpaolo Zoni. Parma, Lenz Teatro, 9. Februar 1991.

*La morte di Empedocle. Prima stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto. musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, philologische Beratung: Barbara Bacchi, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli. Parma, Lenz Teatro, 15. November 1991.

*Se da lontano* (Progetto Hölderlin) aus der ersten Fassung von *Der Tod des Empedokles* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari, Busseto, Teatro G. Verdi, 13. Dezember 1991.

*Edipo il tiranno* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Aufführung in fünf Abenden, Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, Kostümdesign: Lorenzino Piazzi, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, 1993.

*Hölderlin Foscolo* (Progetto Hölderlin) mise-en-son von Sonetten und Gedichten von Ugo Foscolo und Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Barbara Bacchi. Regie und Bühnenausstattung: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, Musik: Carla Delfrate. Performer: Mimma D'Avossa, Adriano Engelbrecht, Pieter Jurriaanse, Cristina Terzoli. Parma, Lenz Teatro, 23. November 1993.

---

96 Vgl. <https://lenzfondazione.it/laboratori/pratiche-di-teatro-sociale/> [21.01.2026].

97 <https://lenzfondazione.it/lenz-fondazione/biografia/> [21.01.2026].

*La morte di Empedocle, seconda stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Übersetzung: Cesare Lievi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, philologische Beratung: Barbara Bacchi. Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari. Parma, Lenz Teatro, 25. Januar 1992.

*Come erba secca* (Progetto Hölderlin) aus der zweiten Fassung von *Der Tod des Empedokles* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Cesare Lievi. Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Philologische Beratung: Barbara Bacchi. Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Bariton: Marco Fornasari. Fontanellato, Teatro Comunale, 21. Februar 1992.

*La morte di Empedocle. Seconda stesura/lettura* (Progetto Hölderlin) von Friedrich Hölderlin. Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto. Musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli. Interpreti: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Cristina Terzoli, Chor: Carlo Beltrami, Annamaria Benone, Francesca Fanton. Parma, Lenz Teatro, 20. März 1992.

*Un bagliore che non si spegne* (Progetto Hölderlin), aus der dritten Fassung von *La morte di Empedocle* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung: Barbara Bacchi, Dramaturgie und Regie: Maria Federica Maestri, Francesco Pititto, musikalische Dramaturgie und Ausführung: Patrizia Mattioli, Performer: Elisa Cuppini, Adriano Engelbrecht, Laura Montanari, Sandra Soncini, Cristina Terzoli, Chor: Carlo Beltrami, Annamaria Benone, Ilaria Menozzi, Bariton: Marco Fornasari. Parma, Lenz Teatro, 26. April 1992.

*Hyperion/Diotima*, von Friedrich Hölderlin. Visual und Dramaturgie Francesco Pititto, szenische Installationen, Regie, plastische Elemente Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 13. Dezember 2014.

*Hyperion#2*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder [*imagoturgia*]: Francesco Pititto, Installationen, Regie, plastische Elemente: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 4. Dezember 2015.

*Hyperion*, aus dem *Hyperion* von Friedrich Hölderlin, Übersetzung, Dramaturgie und Dramaturgie der Bilder [*imagoturgia*] Francesco Pititto,

*Elena Polledri*

Installationen, Regie, Kostümdesign: Maria Federica Maestri, live elektronische Musik: Paul Wirkus, Performer: Adriano Engelbrecht, Valentina Barbarini. Parma, Lenz Teatro, Festival Natura Dèi Teatri, 24. November 2016.