

De tragedie en de moderniteit. Hölderlin, Heidegger en Lacoue-Labarthe

Samenvatting:

Vanuit de vraag of de tragedie nog van belang is voor de moderne tijd worden in dit artikel het werk van Hölderlin en de interpretaties daarvan door Heidegger en Lacoue-Labarthe onderzocht. Hölderlin heeft twee tragedies van Sophocles (*Oedipus Tyrannus* en *Antigone*) vertaald en van opmerkingen voorzien. Inhoudelijk bestaat het principe van de Griekse tragedie volgens Hölderlin in de categorische omkeer, dat wil zeggen in de scheiding van god en mens. In de voorstelling wordt deze scheiding duidelijk door de cesuur. Opvallend genoeg schetst Hölderlin op basis van zijn analyse van de Griekse tragedie de uitgangspunten van een moderne poëtica. Heidegger laat echter in zijn lezing van het werk van Hölderlin niet alleen diens poëtica links liggen, maar neemt ook de categorische omkeer minder strikt: Heidegger meent dat de huidige tijd volgens Hölderlin niet enkel in het teken staat van de vlucht van de goden, maar ook van de voorbereiding op hun terugkeer. Bovendien verbindt Heidegger deze gedachte met een andere politiek, namelijk die van de zelfschepping van het Duitse volk, in een betrekking zowel tot de Grieken als tot het zijn. Lacoue-Labarthe van zijn kant noemt Heideggers lezing van Hölderlin een ‘mythisch-theologische confiscatie’. Hij meent dat Hölderlin zowel afstand neemt van het idee dat het volk tot een identiteit moet komen op basis van de mythe (of van de kunst in het algemeen) als van een theologie waarin het verschijnen van de goden centraal staat.

Inleiding

Is de tragedie nog belangrijk voor de moderne tijd? Deze vraag oogt eenvoudig, maar is heel moeilijk te beantwoorden. Om te beginnen zouden we eerst moeten weten wat de tragedie is en wat het moderne is, voordat we het belang van het eerste voor het tweede kunnen bespreken. Maar aan beide kanten worden we met onduidelijkheden geconfronteerd. Zo kan een onderscheid worden gemaakt tussen het tragische levensgevoel enerzijds en de tragedie als kunstvorm anderzijds. Volgens sommigen bestaat het tragische levensgevoel in de moderne tijd niet meer en is de tragedie dan ook versteend tot die mooie kunstvorm uit de Griekse oudheid die door de hedendaagse toeschouwer met veel esthetische distantie wordt gadeslagen. Anderen menen daarentegen dat het tragische tot het eeuwig menselijke behoort en dat de tragedie ons dus nog steeds aanspreekt, of we die nu aanschouwen in de vorm van klassieke opvoeringen of tot ons nemen via boeken, films, enzovoort. Maar ook als we het tragische levensgevoel buiten beschouwing laten, blijft het de vraag hoe we de Griekse tragedie als zodanig moeten begrijpen. Het maakt veel verschil of we daarvoor bijvoorbeeld de *Poëtica* van Aristoteles of *De geboorte van de tragedie* van Nietzsche tot uitgangspunt nemen.

Nog minder eenstemmigheid bestaat over het moderne. Het woord heeft met de tijd te maken, maar hoe? Is modern dat wat nu in de mode is? Of is het moderne een tijdvak, staat het bijvoorbeeld voor alles wat na 1750 kwam? Maar wat is de inhoudelijke reden om dat tijdvak af te grenzen? Bestaat het moderne in de dominantie van het kapitalisme, of van de wetenschap, de techniek, de rationaliteit, de mensenrechten, de democratie, of is de moderne samenleving een samenraapsel van al deze zaken? De discussie over het postmodernisme die enige tijd geleden gevoerd werd, is erin geëindigd dat zaken die aanvankelijk als een definitieve breuk met het moderne golden toch weer als aspecten van het moderne worden beschouwd – maar wat het moderne dan is, is er niet duidelijker op geworden.

De vraag naar het belang van de tragedie voor de moderne tijd is om een aantal redenen nog extra gecompliceerd. In de eerste plaats lopen we het gevaar in een cirkel terecht

te komen, doordat we onze definitie van de Griekse tragedie laten afhangen van wat we als modern definiëren, en vice versa, bijvoorbeeld door ze als elkaars tegendeel te definiëren. In de tweede plaats is de discussie over de tragedie en de moderniteit een discussie over *ons*, nu; dat wil zeggen over wie we zijn, wie we willen worden en wie we dreigen te worden. Dat is een politiek gevoelige discussie, waarin niet gemakkelijk een neutraal standpunt kan worden ingenomen. En in de derde plaats heeft deze discussie inmiddels al een hele geschiedenis: de vraag naar de verhouding tussen de nieuwe tijd en de Griekse tragedie wordt al opgeworpen vanaf het moment dat duidelijk werd dat een nieuwe samenleving zich aan het vestigen was. Deze geschiedenis van de discussie heeft haar invloed op de positie van waaruit we vandaag de dag over de tragedie en de moderniteit oordelen.

Met name in Duitsland is ten tijde van de opkomst van de moderne samenleving een heftige discussie gevoerd over het belang van de tragedie voor de moderniteit. Merkwaardig genoeg hebben de drie vrienden van het 'Tübinger Stift', Schelling, Hegel en Hölderlin, daar ieder een belangrijk aandeel in gehad. In zijn *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795-96) presenteerde Schelling de Griekse tragedie als het volmaakte toonbeeld van het menselijke vermogen om tegenstellingen te verdragen. De tragedie zou zodoende het bewijs leveren van de menselijke vrijheid tegenover de macht van de objectieve wereld. Wat later onderwierp Hegel in zijn *Phänomenologie des Geistes* (1806) de tragedie *Antigone* van Sophocles aan een analyse, die niet principieel afweek van Schellings lezing van de Griekse tragedie. In dezelfde periode probeerde Hölderlin zelf een tragedie te schrijven (*Empedokles*), vertaalde hij twee van de tragedies van Sophocles (*Oedipus Rex* – ook wel *Oedipus Tyrannus* – en *Antigone*) en schreef hij uitvoerige 'Opmerkingen' bij deze twee tragedies. Van deze drie vroegmoderne auteurs zal ik alleen Hölderlin behandelen. Zijn 'Opmerkingen' zijn rijk en veelzijdig, ze getuigen van wat je een intieme omgang met de Griekse tragedies kunt noemen, maar stellen ook op hardnekkige wijze de vraag waarin het moderne karakter van de tragedie zou kunnen liggen.

Daarna behandel ik Heidegger, een filosoof die een nieuwe aanvang *uit* het moderne noodzakelijk achtte, een aanvang waarvoor hij juist Hölderlin meende te kunnen inzetten. Zoals bekend heeft Heidegger de gedichten van Hölderlin verwelkomd als een voorbode van de door hemzelf nagestreefde overwinning op de metafysica. Nu plaatst Heidegger Hölderlins dichtkunst, maar ook de tragedie in het algemeen, onder de noemer van de 'mythe'. In de mythe legt Heidegger de nadruk op een religieus of theologisch aspect: de mythe zou handelen over de afstand of nabijheid van de goden. Dat het moderne met een positieve benadering van de mythe kan samengaan, was reeds in de Duitse romantiek gebleken. Vanuit de gedachte dat de Griekse mythen – zoals die voor een deel ook in de Griekse tragedies werden vertolkt – als een bindmiddel van het Griekse volk hebben gefunctioneerd, werd gepleit voor een nieuwe mythologie als een soortgelijk bindmiddel voor de moderne tijd. Dit pleidooi komt bij mijn weten voor het eerst voor in het 'Oudste Systeemprogramma van het Duitse Idealisme', een pas veel later gepubliceerd manuscript dat ongeveer in 1796 tot stand moet zijn gekomen en aan het driemanschap Schelling, Hegel en Hölderlin wordt toegeschreven. Schelling heeft deze oproep tot een nieuwe mythologie herhaald in zijn *System des transzendentalen Idealismus* (1800). Nu staat Heidegger over het algemeen niet erg positief tegenover het moderne, maar wel tegenover het romantische project van een nieuwe mythologie. Voor zijn idee dat de huidige tijd in het teken staat van het wachten op de terugkeer van de goden zoekt Heidegger bij uitstek steun bij Hölderlin. Dit alles heeft tot gevolg dat we in een onderzoek naar de verhouding tussen de tragedie en de moderniteit ook deze mythologische en theologische thematiek in ogenschouw moeten nemen. Daarbij zal het gaan om de vraag of Heideggers lezing van Hölderlin adequaat is.

Deze vraag wordt mede ingegeven door het werk van Lacoue-Labarthe. Lacoue-Labarthe plaatst vraagtekens bij Heideggers interpretatie van Hölderlin. Hij kan dat onder

meer doen omdat hij andere teksten van Hölderlin naar voren haalt dan die waarop Heidegger zich concentreerde. Daarnaast maakt Lacoue-Labarthe duidelijk dat het eventueel moderne karakter van de tragedie bij Hölderlin niet enkel een zaak is van het inhoudelijke verhaal van de tragedie, maar ook van de manier waarop dat verhaal over het voetlicht wordt gebracht: Hölderlin ontwikkelt een poëtica waarin hij rekenschap aflegt van de theatrale uitvoering van de tragedie.

In dit artikel zal ik dus achtereenvolgens Hölderlin, Heidegger en Lacoue-Labarthe behandelen. Ik zal in de vraag naar de verhouding tussen de tragedie en de moderniteit waar mogelijk een onderscheid aanhouden tussen de inhoud van het verhaal – dat we eventueel mythologisch, theologisch of ontologisch kunnen noemen – en de theorie over de wijze waarop het verhaal ten tonele moet worden gebracht – de poëtica.

Hölderlin over de categorische omkeer

Om het bijzondere karakter van Hölderlins opvatting van de tragedie in het oog te krijgen, kunnen we het beste beginnen bij de gedachten van Aristoteles omtrent de catharsis. Volgens de definitie van de tragedie die Aristoteles in zijn *Poëtica* geeft, wekt de uitbeelding van de handeling op zo'n manier medelijden en vrees op dat dit in een catharsis van de passies resulteert (49b24-28). We mogen aannemen dat het woord 'passies' terugverwijst naar 'medelijden en vrees'. Catharsis betekent zuivering. Maar wie of wat wordt gezuiverd? De meeste auteurs nemen aan dat het de toeschouwer is die zich zuivert, dus zich bevrijdt, van de in hem opgekropte gevoelens van vrees en medelijden. Het lijkt me echter niet uitgesloten dat we de omschrijving van Aristoteles letterlijk moeten nemen, namelijk dat de gevoelens van vrees en medelijden zelf worden gezuiverd, zodat de toeschouwer deze gevoelens als gevolg van de tragedie in hun zuiverste staat ondervindt.

Hoe dit ook zij, een volgende vraag brengt ons op het spoor van een verschil tussen Aristoteles en Hölderlin. Vindt de catharsis alleen bij de toeschouwer plaats? Of ook bij één of meer personages van de tragedie? Dat laatste is geen gekke veronderstelling. We mogen immers aannemen dat de gevoelens van de toeschouwer ontstaan doordat hij meeleeft met een personage. Dat zou kunnen betekenen dat ook de catharsis van die gevoelens bij de toeschouwer alleen kan plaatsvinden doordat op het toneel een vorm van catharsis bij een personage wordt getoond. Aristoteles gaat in deze veronderstelling echter niet mee. In elk geval in zijn terminologie houdt hij het verhaal dat wordt opgevoerd gescheiden van wat er bij het publiek gebeurt. Wat het verhaal betreft, spreekt hij van een 'omslag' in het lot van het personage, namelijk van ongeluk naar geluk of omgekeerd, van een 'peripetie' als een verscherpte versie van zo'n omslag, namelijk een omslag die onverwacht, maar door een dwingende samenhang optreedt, en van de 'herkenning', dat wil zeggen het inzicht dat bij het personage ontstaat als gevolg van de peripetie. Aristoteles legt geen duidelijk verband tussen deze cruciale wendingen in het verhaal en de catharsis bij het publiek, laat staan dat hij van een catharsis als onderdeel van het verhaal spreekt.

Bij Hölderlin treffen we de omgekeerde situatie aan: hij laat een mogelijke catharsis bij het publiek buiten beschouwing en richt zich op een soort van catharsis die in het verhaal plaatsvindt. Het is volgens hem de hoofdpersoon van de tragedie die een catharsis ondergaat. Hölderlin gaat ervan uit dat de genoemde omslag – met de bijbehorende peripetie en herkenning – als zodanig de beoogde zuivering is. Deze zuivering is dus niet een proces dat bij het publiek moet plaatsvinden, maar vormt de belangrijkste inhoudelijke boodschap van de tragedie.

Dit blijkt uit de ‘Opmerkingen’ die Hölderlin in de jaren 1802-1804 heeft geschreven bij de twee tragedies van Sophocles die hij in deze periode heeft vertaald.¹ Zowel in de ‘Opmerkingen bij Oedipus’ als in de ‘Opmerkingen bij Antigone’ geeft Hölderlin een definitie van de tragedie. De eerste luidt (we maken meteen kennis met Hölderlins gedrongen taalgebruik):

‘De presentatie van het tragische berust er voornamelijk op dat het ontzettende (*Ungeheure*), zoals de god en mens paren en op grenzeloze wijze de natuurmacht en het innerlijk van de mens op furieuze wijze één worden, begrepen wordt doordat de grenzeloze eenwording zich door het grenzeloze scheiden reinigt’ (TS 100).

Anders gezegd: aanvankelijk heeft de mens de ontoelaatbare illusie met de godheid samen te vallen, maar op een bepaald moment dringt bij de mens het besef door volstrekt gescheiden van de godheid te leven. We zien dat Hölderlin de scheiding ook als een ‘reiniging’ aanduidt. Dit woord betreft dus de inhoud van wat in het verhaal duidelijk wordt, maar is tegelijk een vertaling van het woord catharsis bij Aristoteles. Dat dit laatste het geval is, blijkt uit het feit dat Hölderlin aan deze definitie een citaat in het Grieks heeft toegevoegd over de ‘schrijver van de natuur’, een gebruikelijke verwijzing naar Aristoteles.

De tweede definitie, die Hölderlin naar aanleiding van de Antigone-tragedie geeft, verschilt niet wezenlijk van de eerste en daarom zal ik deze niet in haar geheel citeren. Er zijn slechts drie kleine verschillen: a) Hölderlin duidt de ‘grenzeloze eenwording’ van god en mens nu aan als het ‘oneindige enthousiasme’, b) hij noemt de scheiding die tussen god en mens moet worden doorgevoerd ‘heilig’, en c) de god is aanwezig in de ‘gestalte van de dood’ (TS 106). In beide definities is de catharsis die volgens Aristoteles bij de toeschouwer plaatsvindt dus omgevormd tot een zuiverende scheiding tussen goden en mensen, die naar voren treedt door wat het hoofdpersonage overkomt.

Hölderlin licht zijn definities toe met concrete verwijzingen. Bij Oedipus bestaat de ‘grenzeloze eenwording’ met de goden erin dat hij ‘de orakelspreuk *te oneindig duidt* en tot het *nefas* wordt verleid’. Het *nefas* is de overtreding, de overmoed jegens de goden, dat wil zeggen, het idee zich met het goddelijke gelijk te kunnen stellen. Oedipus beperkt zich er als koning immers niet toe ‘de goede burgerlijke orde’ te bewaren, aldus Hölderlin, maar ‘spreekt priesterlijk’, hij doorbreekt de ‘grenzen’ van het ‘weten’, hij vervalt in de ‘mateloosheid’ (TS 96-97, cursivering door Hölderlin). Met andere woorden, Oedipus houdt zich voor een priester-koning en wordt zo een tyran. Hölderlin vervangt de brave titel *Oedipus Rex* van de tragedie dan ook weer door *Oedipus der Tyrann*. Evenzo spreekt Hölderlin ten aanzien van Antigone onder meer van het ‘onmatigste’, de ‘geest van de eeuwig levende ongeschreven wildheid’ en het ‘dromerig naïeve’ (TS 103).

De scheiding die in de tragedie een eind maakt aan de identificatie van de mens met het goddelijke wordt door Hölderlin ‘de categorische omkeer’ genoemd (TS 101). In deze beroemd geworden uitdrukking verwijst het woord ‘omkeer’ nog steeds naar de ‘omslag’ bij Aristoteles, maar de toevoeging van het woord ‘categorisch’ maakt aannemelijk dat Hölderlin ook aan Kant denkt, aan de ‘categorische imperatief’. Zich gescheiden weten van de godheid is voor de mens immers een absoluut gebod, het idee met het goddelijke samen te vallen is verboden. De les die uit de tragedie te leren valt, namelijk dat de mens onherroepelijk naar de eindigheid is verwezen, vinden we ook in Hölderlins commentaar op een gedicht van Pindarus over de wet terug: het ‘onmiddellijke’ is ‘onmogelijk’; zowel de god als de mens

¹ Zie: ‘Sophokles-Anmerkungen’, onderverdeeld in ‘Anmerkungen zum Oedipus’ en ‘Anmerkungen zur Antigonä’, in: J.Ch.F. Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. Johann Kreuzer, Meiner, Hamburg, 1998, resp. 94-101 en 101-109. De plaatsverwijzingen neem ik in mijn tekst op en geef ik aan met de afkorting TS en het paginanummer. De vertalingen in het Nederlands zijn van eigen makelij.

‘moet verschillende werelden onderscheiden’. Dus: ‘De strenge indirectheid (*Mittelbarkeit*) is echter de wet’ (TS 113).

De categorische omkeer betekent volgens Hölderlin niet dat het goddelijke geen enkele betekenis meer heeft voor de mens. Maar de relatie die tussen goden en mensen overblijft, is er een van wederzijdse ontrouw. Het zal duidelijk zijn dat in de ontrouw herinnering en vergeten, aanwezigheid en afwezigheid samengaan. Hölderlin schrijft:

‘(O)mdat er geen lacune is in de loop van de wereld en *de herinnering aan het hemelse niet verdwijnt, delen god en mens zich aan elkaar mede in de alles vergetende vorm van de ontrouw*, want goddelijke ontrouw is het beste te behouden’ (TS 101, cursivering door Hölderlin).

Hölderlin omschrijft de omkeer van de mens in zeer paradoxale bewoordingen: ‘Op zo’n moment vergeet de mens zichzelf en de god, en keert zich, eigenlijk op heilige wijze, als een verrader om’. Ook geeft Hölderlin een opmerkelijke uitleg aan het vergeten: ‘Hierin vergeet de mens zich omdat hij geheel in het moment is, en de god omdat hij niets dan tijd is’. Maar, zo benadrukt Hölderlin, ‘beiden zijn ontrouw’ (TS 101).

Verder kunnen we speciaal letten op het woord ‘heilig’. Eerder kwamen we dit woord al tegen bij zijn definitie van de tragedie in zijn Opmerkingen bij Antigone. En nu gebruikt Hölderlin het nog eens als een kwalificatie van de omkeer. Beide keren staat het woord ‘heilig’ voor het gescheiden zijn van goden en mensen. Aldus bestaat het heilige opvallend genoeg in afwending, ontrouw, verraad en vergeten enerzijds en herinnering en behouden anderzijds (en dat vanuit beide partijen).

Tot nu toe valt moeilijk uit te maken of Hölderlin enkel een interpretatie van de oude Griekse tragedies wil geven of dat hij erop uit is een modern aspect van die tragedies naar voren te halen. Dat laatste hoeft geen vreemd idee te zijn. Men zou immers kunnen zeggen dat de Griekse tragedies de noodzaak van de scheiding tussen goden en mensen weliswaar aantonen, maar dat pas de moderne mens in staat is deze scheiding definitief te accepteren.

Hölderlins poëtica

Maar behalve aan de inhoud van het door de tragedies vertelde verhaal besteedt Hölderlin in zijn ‘Opmerkingen’ ook aandacht aan de poëtische aspecten waarmee bij het schrijven en opvoeren van tragedies rekening moet worden gehouden. En daarbij komt Hölderlin herhaaldelijk te spreken over het hedendaagse, dus moderne gezichtspunt.

Hölderlins poëtische opmerkingen knopen aan bij de kwestie van de tijd. Bij de categorische omkeer blijkt, zoals we zagen, de god niets dan tijd te zijn en de mens enkel moment. Aldus treden goddelijke en menselijke tijd uiteen. Het gevolg hiervan is ‘dat aanvang en einde zich helemaal niet meer laten rijmen’ (TS 101). Dat het einde niet op het begin rijmt, betreft het verhaal dat zich rond Oedipus of Antigone afspeelt, maar moet tevens in de opbouw van de tragedie als voorstelling duidelijk worden. Deze opbouw moet een ‘onderbreking’ bevatten, een ‘cesuur’. In beide tragedies, zo merkt Hölderlin op, wordt de cesuur aangebracht door het spreken van de blinde ziener Teiresias. De cesuur wordt zelf niet in de vorm van een scène met een zekere tijdsduur getoond. Hölderlin kent aan de cesuur veeleer een transcendente functie toe:

‘Daardoor wordt in de ritmische opeenvolging van voorstellingen [...] de cesuur, het zuivere woord, de tegenritmische onderbreking noodzakelijk, namelijk om de meeslepende wisseling van voorstellingen op haar summum zo tegemoet te treden, dat

dan niet meer die wisseling van voorstellingen, maar de voorstelling zelf verschijnt' (TS 95).

De 'voorstelling zelf' is dus niet de reeks van opeenvolgende voorstellingen of scènes in de tragedie als geheel. De 'voorstelling zelf' verschijnt veeleer door de onderbreking van die reeks, dat wil zeggen door de cesuur. De cesuur is dus de mogelijksvoorwaarde voor de 'voorstelling zelf', voor het feit dat de opeenvolging van voorstellingen iets voorstelt. Door de cesuur begint het tot de toeschouwer door te dringen dat het personage zijn positie noodgedwongen anders begint in te schatten. Door de cesuur toont de 'voorstelling zelf' de categorische omkeer, dus de scheiding tussen goden en mensen, en daarmee de eindigheid van de mens. We kunnen de categorische omkeer het *ontologische* principe noemen, dat in de tragedie getoond wordt door de cesuur als *poëticaal* principe.

Het is de cesuur die Hölderlin ertoe brengt aandacht te vragen voor de vakmatige kant van het schrijven. Hij opent zijn 'Opmerkingen bij Oedipus' met de stelling dat de poëzie 'ook bij ons' moet worden verheven 'tot de vakbekwaamheid (*mechanè*) van de oudheid', dat het schone onder meer door een 'wetmatige berekening' wordt voortgebracht, dat het in 'de moderne poëzie' ontbreekt 'aan handwerkmatige scholing' en dat haar 'werkwijze' kan worden 'berekend en geleerd'. Zeker, Hölderlin spreekt tevens van een 'levende zin, die niet kan worden berekend', maar deze niet berekenbare zin moet volgens hem wel worden gerelateerd aan de 'berekenbare wet'. Tegen deze achtergrond spreekt Hölderlin over de plaatsing van de cesuur in het verloop van de tragedie. De cesuur brengt vanzelfsprekend met zich mee dat de tragedie twee delen kent, maar de tijdsduur van deze twee delen hoeft niet gelijk te zijn – waar de 'berekening' in moet uitmonden, is dat de twee delen 'als van gelijk gewicht verschijnen'. Dat is de reden, zo merkt Hölderlin op, dat de cesuur in de Oedipus-tragedie meer 'voorin' ligt en in de Antigone-tragedie 'meer tegen het einde' (TS 94-95).² We zien dat Hölderlin de poëtische kenmerken van de poëzie van de *oudheid*, zoals de vakbekwaamheid en de berekenende werkwijze, opnieuw tot leven wil roepen in de *moderne poëzie*. Maar kennelijk betekent dat voor hem niet dat de moderne poëzie die van de oudheid moet herhalen, maar dat een welonderscheiden *moderne poëtica* ontstaat.

Dat Hölderlin op zoek is naar de beginselen van een moderne poëtica laat hij in zijn 'Opmerkingen bij Antigone' explicieter blijken. Hij knoopt hier opnieuw aan bij de categorische omkeer ('hoe in het midden de tijd zich omkeert', en 'hoe een karakter de categorische tijd categorisch volgt'), maar voegt toe: 'en hoe het van het Griekse naar het Hesperische gaat'. Het woord 'Hesperisch' is een oude aanduiding van het avondland, het westen. Het is niet meteen duidelijk wat Hölderlin bedoelt – de erkenning van de categorische omkeer vindt immers reeds in de Griekse tragedies plaats. Maar Hölderlin voegt nog iets toe: hij zegt dat dit alles niet verandert, maar wel 'de heilige naam waaronder het hoogste wordt gevoeld of gebeurt' (TS 103). Het punt is dat in de Antigone-tragedie de vraag wordt gesteld wat het hoogste is: de zon of Zeus? Hölderlin maakt duidelijk dat Antigone's keuze voor Zeus moderner is. Want Hölderlin blijkt Zeus verrassend genoeg als de beschermheer van de categorische omkeer op te vatten. Zeus, die de 'vader van de tijd' wordt genoemd, kan wat Hölderlin betreft ook de 'vader van de aarde' heten:

² In *Oedipus* vindt het optreden van Teiresias reeds in de eerste akte plaats (na een proloog), in *Antigone* in de vijfde akte (de laatste voor de slotakte). – Hölderlin vindt de berekening van het moment van de cesuur kennelijk zo belangrijk dat hij twee hele alinea's die hij hieraan in zijn 'Opmerkingen bij Oedipus' heeft gewijd nagenoeg woordelijk herhaalt in zijn 'Opmerkingen bij Antigone' (zie TS 95 en 102).

‘omdat het zijn karakter is om, tegen de eeuwige tendens in, *het streven vanuit deze naar de andere wereld óm te keren tot een streven vanuit een andere wereld naar deze*’ (TS 105, cursivering door Hölderlin).

Zeus begunstigt dus het streven naar *deze* wereld, een streven dat, met een Engelse woordspeling, ook een *down to earth* streven is. Hölderlin maakt van dit streven tevens een taak, en wel voor de moderne poëten: ‘Wij moeten de mythe namelijk overal bewijsbaarder presenteren’ – bewijsbaarder kennelijk dan de Grieken dat deden. Hölderlin noemt de tijd heden ten dage ‘berekenbaarder’ doordat de tijd ‘in lijden geteld wordt’. Dat de tijd in lijden geteld wordt is een gevolg van de categorische omkeer. We zien hier opnieuw dat Hölderlin de categorische omkeer tot uitgangspunt maakt van een moderne, ‘rekenende’ poëtica.

De derde en laatste sectie van de ‘Opmerkingen bij Antigone’ handelt volledig over de verschillen tussen wat Hölderlin noemt ‘de Griekse manier’ enerzijds en ‘onze tijd en voorstellingswijze’ anderzijds. Nu zegt hij dat ‘wij onder de meer eigenlijke Zeus staan’, een formulering die overigens de mogelijkheid opent dat hij op de christelijke god doelt, een mogelijkheid die in deze tekst echter niet kan worden getoetst. Maar de omkering die onder deze Zeus plaatsvindt, blijft dezelfde, namelijk dat hij ‘de eeuwig mensenvijandige gang van de natuur op zijn weg naar de andere wereld, *beslist naar de aarde dwingt*’ (TS 106, cursivering door Hölderlin). De eerder genoemde omkeer naar ‘deze’ wereld is dus gelijk aan een omkeer naar de aarde.

In deze ‘aardse’ context introduceert Hölderlin het woord ‘vaderlands’ – het woord heeft duidelijk dezelfde betekenis als ‘Hesperisch’. Hij stelt dat ‘onze dichtkunst vaderlands moet zijn’ en spreekt van ‘een vaderlandse kunstvorm’ (TS 106-107). In deze poëtische context komt nu het woord ‘omkeer’ op een pregnante wijze terug: Hölderlin spreekt van de ‘vaderlandse omkeer’, die hij omschrijft als ‘de omkeer van alle voorstellingswijzen en vormen’, een omkeer ‘waarbij de gehele gestalte van de dingen verandert’ (TS 108).³

Hoewel Hölderlin een aantal aspecten van een moderne poëtica, zoals het aardse en bewijsbare karakter daarvan, juist naar voren brengt in zijn Opmerkingen bij Antigone, is hij tegelijkertijd van mening dat de tragedie van Sophocles over Antigone ‘Griekser’ is en die over Oedipus ‘vaderlandser’, of ‘Hesperischer’ (dus moderner). Ook geeft hij aan de laatste de voorkeur: hij noemt de typisch Griekse ‘kunstvorm’ (Antigone) ‘ondergeschikt’ aan de ‘vaderlandse kunstvorm’ (Oedipus). Het belangrijkste verschil lijkt voor Hölderlin te liggen in het feit dat het verhaal bij Antigone eindigt in een werkelijke dood, terwijl het dodelijke bij Oedipus een zaak van het woord blijft – ook al is dat woord ‘vanuit de enthousiaste mond verschrikkelijk’ (TS 107). Definitief duidelijk wordt dit niet, want Hölderlin verwijst bij dit laatste niet naar *Oedipus der Tyrann*, maar naar Sophocles’ latere tragedie *Oedipus in Kolonos*, die over de oude Oedipus handelt.

Hierbij dienen we ten slotte nog de opmerking te betrekken die Hölderlin in zijn brief (van 4 december 1801) aan zijn vriend Böhlendorff maakte over diens stuk ‘Fernando oder Die Kunstweihe. Eine dramatische Idylle’. Deze opmerking luidt als volgt:

‘Het is over het geheel genomen een *echte* moderne tragedie. Want dat is het tragische bij ons, dat wij heel stilletjes, in een of ander raamwerk ingepakt, van het rijk van het

³ Eric Bolle meent dat de ‘vaderlandse omkeer’ voor de strijd tussen Kreon en Antigone in de polis staat, maar dit lijkt me onjuist. Het woord ‘vaderlands’ verschijnt pas op het toneel in het derde deel van de ‘Opmerkingen bij Antigone’ en wel als equivalent aan ‘Hesperisch’, ‘ons’ (modern-westers), in poëtisch opzicht. Zie Eric Bolle, ‘Tragödie und Differenz bei Hölderlin und Heidegger’, in: Heinz Kimmerle (Hrsg.), *Das Andere und das Denken der Verschiedenheit*. Akten eines internationalen Kolloquiums, B.R. Grüner Verlag, Amsterdam, 1987, 126. Overigens heeft Eric Bolle een mooie reeks teksten van en over Hölderlin in het Nederlands beschikbaar gesteld, zie www.ericbolle.nl.

levende wegraken, en niet dat wij verteerd in de vlammen die vlam botvieren die wij niet aan banden wisten te leggen' (cursivering door Hölderlin).⁴

Hölderlin lijkt hier vooral te willen wijzen op een gevaar, namelijk dat de moderne tragedie te zeer op het westerse vermogen tot 'nuchterheid' en 'helderheid van presentatie' leunt en daardoor het 'levende' onvoldoende weet weer te geven. Het omgekeerde gevaar, namelijk dat het Griekse 'vuur van de hemel' te zeer de overhand krijgt, bestaat voor 'ons' (voor een moderne, westerse poëtica) veel minder.

Duidelijk is dat Hölderlin een moderne poëtica op het oog heeft, die op de categorische omkeer berust, maar deze consequenter doorvoert dan de Grieken deden, dus een poëtica die rekenschap aflegt van de aardse, bewijsbare, berekenbare en vakmatige aspecten van de voorstelling, maar die daarbij tegelijk lering tracht te trekken uit de Griekse tragedie.

Het dichterlijke zeggen volgens Heidegger

We zijn bij Hölderlin één keer het woord 'mythe' tegengekomen, en wel in de opmerking: 'Wij moeten de mythe namelijk overal bewijsbaarder presenteren'. Uit deze opmerking blijkt dat Hölderlin het voor 'ons', dus voor de moderne tijd, niet noodzakelijk acht om afstand te doen van de mythe. Wel wil hij de mythe moderniseren, door haar 'bewijsbaarder' te maken. Verder mogen we aannemen dat Hölderlin bij het woord 'mythe' nog steeds de *Poëtica* van Aristoteles in het achterhoofd heeft: bij Aristoteles staat het woord 'muthos' voor het verhaal van de tragedie, of eigenlijk iets strikter: voor de plot. Zo zegt Aristoteles bijvoorbeeld dat de dichter, omdat hij in de tragedie handelingen uitbeeldt, eerder een maker van plots moet zijn dan van verzen (51b27-29).

Heidegger pleit uitdrukkelijk voor een nauwe band tussen de mythe en de *Dichtung*⁵ enerzijds en het denken anderzijds. Mythologie is volgens hem 'niet een godenleer die de mensen uitvinden omdat ze nog niet "rijp" zijn voor een exacte natuur- en scheikunde', maar 'het geschiedmatige "proces" waarin het zijn zelf dichterlijk tot verschijning komt'. Hij merkt op dat 'het wezenlijke denken' 'in een oorspronkelijke betrekking tot de *Dichtung*' staat. Hij verzet zich tegen het idee dat het denken 'überhaupt niet anders is dan de "ontmythisering" van de mythe (*Mythos*)'. Dit idee van een 'ontmythisering' komt van de Verlichting, maar die behoort in zijn visie tot de metafysica, die reeds met de sofisten, Socrates en Plato is begonnen (GA 53, 139-140).⁶

In plaats van het woord 'mythe' gebruikt Heidegger ook het Duitse woord *Sage*. Heidegger kent aan dit woord een zeer brede betekenis toe. Als we afgaan op de omschrijvingen die hij in 'De oorsprong van het kunstwerk' geeft, vloeit de cruciale rol van de *Sage* voort uit het feit dat Heidegger de kunst en de taal op één lijn plaatst. Nadat hij de kunst in dit essay al vanuit allerlei invalshoeken in beschouwing heeft genomen, legt hij plotseling in hoog tempo een aantal gelijkstellingen op tafel: kunst is *Dichtung* is taal is noemen is zeggen is *Sage*. Als Heidegger hierbij het zeggen (*sagen*) in de *Sage* laat overgaan, verschijnt naast de strijd tussen wereld en aarde meteen ook de afstand tot de goden op het toneel:

⁴ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VI 1 (1954), 426.

⁵ Het Duitse woord *Dichtung* staat behalve voor de actieve dichtkunst en het resultaat daarvan, dus het dichtwerk of de gedichten (betekenissen die ook in het Nederlandse woord 'poëzie' meekomen), ook voor de literatuur in het algemeen (inclusief de tragedie). Om die reden zal ik het woord vaak onvertaald laten.

⁶ Ik citeer Heideggers werken steeds – in eigen vertaling – uit de Gesamtausgabe (bij Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., vanaf 1975). Na de afkorting GA volgt eerst het nummer van de band en dan van de pagina(s).

‘Het ontwerpende zeggen is *Dichtung*: de *Sage* van de wereld en de aarde, de *Sage* van de speelruimte van hun strijd en daarmee van de plek van alle nabijheid en verte van de goden’ (GA 5, 61/62).⁷

Aan de genoemde reeks zaken, van de kunst tot en met de *Sage* (mythe), geeft Heidegger een ontologische uitleg, die we kortweg kunnen omschrijven als het scheppen van de werkelijkheid. In Heideggers ontologie is er geen tweedeling tussen de dingen enerzijds en de uitspraken erover anderzijds. Er is niet aan de ene kant de wereld van de zijnden en aan de andere kant de wereld van de taal (de woorden) waarmee we *over* de zijnden spreken. Evenmin is er een volgorde in de tijd, alsof de dingen er eerst zouden zijn en de namen ervoor pas later zouden komen. Heidegger: ‘de taal brengt het zijnde allereerst als een zijnde in het opene’, het ‘noemen brengt het zijnde pas tot het woord en tot verschijnen’, het ‘zeggen is een ontwerpen [...] waarin aangezegd wordt als wat het zijnde in het opene komt’ (ibid.). We zien dat in Heideggers ontologie van de kunst, de taal etc. drie aspecten aan de orde komen: *dat* het zijnde is, *wat* het zijnde is, en dat het zijnde in relatie staat tot het zijn (het ‘opene’).

Dat (ook) de kunst niet als een afbeelding van een reeds bestaande wereld, maar veeleer als het scheppen van de werkelijkheid moet worden begrepen, heeft Heidegger al eerder in ‘De oorsprong van het kunstwerk’ benadrukt. Een voorbeeld waar hij lang over spreekt is een Griekse tempel. Zo’n kunstwerk is geen afbeelding, waaraan we kunnen aflezen ‘hoe de God eruitziet’, maar ‘een werk dat de God zelf laat aanwezen en zo de God zelf is’. Vervolgens stelt Heidegger dat ook het talige kunstwerk deze ontologisch-scheppende kracht bezit. En dit licht hij toe aan de hand van de tragedie:

‘In de tragedie wordt niets op- en voor ogen gevoerd, maar wordt de strijd van de nieuwe goden tegen de oude gestreden. Doordat het dichtwerk in het zeggen van het volk opstaat, spreekt het niet óver deze strijd, maar verandert het het zeggen van het volk zo, dat nu ieder wezenlijk woord deze strijd voert. Ieder wezenlijk woord stelt ter beslissing wat heilig is en wat profaan, wat groot en wat klein, wat dapper en wat laf, wat edel en wat vluchtig, wat heer en wat knecht (vergelijk Heraclitus, fragment 53)’ (GA 5, 29/34).

We kunnen uit deze regels een drietal conclusies trekken. De eerste zal inmiddels duidelijk zijn: ook van de tragedie zegt Heidegger dat deze de wereld niet beschrijft, maar schept. In de tweede plaats zien we dat Heidegger op geen enkele manier aansluit bij Hölderlin: terwijl Hölderlin in zijn omschrijving van de tragedie de categorische omkeer, dus de zuiverende scheiding tussen goden en mensen benadrukt, meent Heidegger dat het in de tragedie om de strijd tussen oude en nieuwe goden ging. Sommige interpretatoren wijzen inderdaad op een verschuiving die zich in de hoogtijperiode van de Griekse tragedie zou hebben voorgedaan in de aanhang die verschillende goden bij de Grieken genoten. Maar wat in de derde plaats in Heideggers opmerking over de tragedie het meest opvalt is dat hij in feite met een ander thema bezig is, namelijk met het strijden van de strijd, dat wil zeggen met het begrip ‘polemos’ bij Heraclitus.⁸ Wat Heidegger met zijn opmerking kennelijk vooral wil zeggen, is dat het scheppen van een wereld tevens betekent dat alles voorwerp van strijd wordt.

⁷ Bij mijn verwijzingen naar Heideggers ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’, voor het eerst gepubliceerd in de bundel *Holzwege* (1950), nu band 5 van de Gesamtausgabe, betreft het als tweede genoemde paginanummer de Nederlandse uitgave: Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaald door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996. Ik heb de vertaling hier en daar aangepast.

⁸ In de vertaling door Cornelis Verhoeven luidt fragment 53 als volgt: ‘Oorlog is de vader van alles, de

Heideggers lezing van Hölderlins werk over de tragedie

Als we in Heideggers teksten zoeken naar zijn reacties op Hölderlins vertalingen van en Opmerkingen bij de Sophocles-tragedies, treffen we verrassend weinig aan. Heidegger richt zich nagenoeg uitsluitend op Hölderlins lyrische poëzie, en daarbinnen voornamelijk op zijn late hymnen. Wat Hölderlins werk rond de tragedie betreft, komen we tot twee bevindingen:

1. Als Heidegger een door Hölderlin vertaalde tragedie van Sophocles bespreekt (bijvoorbeeld in *Einführung in die Metaphysik*, §§ 41 en 52), geeft hij zijn eigen vertaling en laat hij die door Hölderlin links liggen. In zijn cursus over Hölderlins hymne ‘Der Ister’ van 1942 is dat opnieuw het geval, maar nu geeft hij daar een vreemd argument voor, namelijk dat er veel voorkennis nodig is om de vertaling van Hölderlin te begrijpen (GA 53, 70). Bij één woord, namelijk bij Sophocles’ beroemde kenschets van de mens als ‘deinotaton’ (overtreffende trap van ‘deinon’: angstwekkend, ontzettend), gaat Heidegger hier echter juist uitvoerig in op Hölderlins vertaling, om uit te leggen waarom hij in zijn eigen vertaling kiest voor ‘Unheimlicher’ in plaats van Hölderlins ‘Ungeheurer’ (GA 53, 83-88).

2. Heidegger verwijst slechts zeer zelden naar Hölderlins Opmerkingen bij de twee door hem vertaalde Sophocles-tragedies. In zijn eerste cursus over Hölderlin (1934-35) citeert hij enkele uitlatingen uit deze Opmerkingen, maar zijn doel is hier vooral verschillende facetten van de taal te laten zien (GA 39, 65-67). In zijn tweede cursus over Hölderlin (1941) zegt Heidegger dat Hölderlin met veel geworstel tot deze Opmerkingen is gekomen, ‘die tot de moeilijk toegankelijke schatten behoren waarvan de Duitsers niets weten’. Heidegger merkt alleen op dat Hölderlin terecht getracht heeft tot het eigene te komen via de erkenning van het andere, dat wil zeggen van de *Dichtung* van Sophocles (GA 52, 73). Maar dit is het punt dat Hölderlin ergens anders centraal stelt, namelijk in zijn brief aan Böhlendorff. Deze brief vormt steeds weer het vertrekpunt voor Heideggers lezing van Hölderlin. Nooit gaat Heidegger over tot een analyse van de Opmerkingen. Vooral de door Hölderlin aangeroerde poëtische kwesties rond de tragedie, en in het bijzonder de cesuur, lijken Heidegger daardoor volledig te ontgaan.

We hebben bij Hölderlin gezien dat hij de cesuur bespreekt tegen de achtergrond van de moderne poëtica die hij beoogt. Daarvan vinden we bij Heidegger dus helemaal niets terug. Nu hebben we tevens opgemerkt dat de cesuur als de poëtische pendant kan worden beschouwd van de categorische omkeer als een ontologische aangelegenheid. Ten aanzien van de categorische omkeer hebben we gezegd dat deze ongetwijfeld behoort tot de Griekse tragedie, maar misschien in de moderne cultuur pas ten volle geaccepteerd wordt. Als we willen onderzoeken of Heidegger enig kenmerk van de tragedie relevant acht voor de moderne tijd, lijkt het dus raadzaam om ons in dit onderzoek vooral op de categorische omkeer te richten. Het is niet mogelijk het complete oeuvre van Heidegger te onderzoeken op de verhouding die hij tussen goden en mensen veronderstelt. Ik beperk me tot de uitlatingen die Heidegger hierover naar aanleiding van Hölderlin doet.

Laten we beginnen bij de term ‘categorische omkeer’ als zodanig – die vinden we bij Heidegger eenvoudigweg niet. Maar ook Hölderlins term ‘scheiding’ lijkt Heidegger niet aan te spreken. Op één plaats citeert Heidegger een deel van de hierboven geciteerde zin waarmee Hölderlin in zijn Opmerkingen bij Oedipus de tragedie definieert. Wat Heidegger citeert is het eerste deel, waarin Hölderlin de eenwording van god en mens het *Ungeheure* noemt (GA 53,

koning van alles. Aan de ene groep wijst hij hun plaats toe als goden, aan de anderen als mensen; sommigen maakt hij slaaf, anderen vrij’. Heraclitus, *Spreuken*, Ambo, Baarn, 1993, 21.

33). Dit betekent dat Heidegger het tweede deel, waarin Hölderlin zegt dat ‘de grenzeloze eenwording zich door het grenzeloze scheiden reinigt’ simpelweg weglaat.

Verzacht Heidegger de categorische omkeer niet te zeer, door de goden dichter bij de mensen te houden dan ze bij Hölderlin zijn? Heidegger citeert graag de regel uit Hölderlins gedicht ‘Der Rhein’: ‘Dan viere menschen und götter das Hochzeitsfest’ – alsof hier zou staan dat mensen en goden *met elkaar* huwen (GA 4, 103 en GA 52, 60). Maar zelfs als dat een correcte interpretatie zou zijn, wordt in de daaropvolgende regels in ‘Der Rhein’ duidelijk dat het feest snel voorbij is en dat de mens daarvan hoogstens iets in zijn herinnering kan bewaren – precies zoals Hölderlin in zijn Opmerkingen bij de tragedies duidelijk heeft gemaakt. Toen Heidegger in zijn eerste college over Hölderlin het gedicht ‘Der Rhein’ in zijn geheel besprak, heeft hij overigens geen aandacht aan deze regel geschonken, hij citeert deze pas in zijn bespreking van ‘Andenken’, naar aanleiding van de kwestie van het feest. Maar ook het feest in het algemeen wordt door Heidegger uitgelegd als een ‘ontmoeting’ van goden en mensen, waarbij goden en mensen elkaar op een aanvankelijke wijze ‘groeten’ (GA 52, 69-70).

Dan is er de kwestie van het wachten op de komst van nieuwe goden (of een nieuwe god). Volgens Heidegger is de grondstemming van Hölderlins dichtkunst de heilige rouw (*Trauer*), als reactie op de vlucht van de goden. Nu meent Heidegger dat dit bij Hölderlin tegelijkertijd de stemming is van het wachten en ons voorbereiden op de komst van nieuwe goden. Verbindt Hölderlin de vlucht van de goden inderdaad met een wederkeer van de goden of de komst van nieuwe goden? In elk geval niet in zijn Opmerkingen bij de Sophocles-tragedies. We hebben gezien dat hij daar allerlei manieren noemt waarmee de mens na de scheiding van de goden een relatie tot de goden bewaart, maar daartoe behoort niet het wachten op een nieuwe aankomst. Heidegger heeft hier echter geen twijfel over. In het Voorwoord bij zijn eerste cursus over Hölderlin uit 1934-35 plaatst Heidegger het werk van Hölderlin in een politiek-historische context: Hölderlin is de dichter ‘die de Duitsers nog tot zich moeten nemen’, Hölderlin heeft ‘ons historische gedoe reeds overwonnen en de aanvang van een andere geschiedenis gegrondvest’, een geschiedenis ‘die aanvangt met de strijd om de beslissing over aankomst of vlucht van de god’ (GA 39, 1). En in de cursustekst zelf lezen we:

‘Het gaat er veeleer om met de al lang begonnen vlucht van de goden ernst te maken en uit deze ernst hun komen opnieuw te voorvoelen [...]. [...] Het gaat om de historische waarheid van ons volk [...] dat het nog eenmaal met de goden moet wagen om zo een historische wereld te scheppen’ (GA 39, 220-221).

In deze jaren meent Heidegger dat Hölderlin het Duitse volk tot een nieuwe aanvang van de geschiedenis kan inspireren, een aanvang die zou moeten samengaan met de komst van de goden. Zo zegt hij in de lezing die hij in 1936 onder de titel ‘Hölderlin en het wezen van de *Dichtung*’ in Rome gaf:

‘Maar doordat Hölderlin het wezen van de *Dichtung* opnieuw sticht, bepaalt (*bestimmt*) hij eerst een nieuwe tijd. Het is de tijd van de ontvluchte goden *en* van de komende god. Dat is de *gebrekkige (dürftige)* tijd, omdat hij in een dubbel gebrek en niet staat, in het niet meer van de ontvluchte goden en het nog niet van de komende’ (GA 4, 47; cursiveringen – dus ook van het woord ‘en’ – door Heidegger).

We zien overigens dat bij Heidegger de ene keer een meervoud aan goden op komst is en de andere keer één god. Dat lijkt hij niet belangrijk te vinden. Maar aan de komst heeft Heidegger altijd vastgehouden. Dat blijkt wel uit zijn beroemde uitspraak in het Spiegel-interview dat in 1966 is afgenomen (en dat volgens afspraak pas na zijn dood in 1976 gepubliceerd zou worden): ‘Alleen nog een god kan ons redden’ (GA 16, 671).

Het feit dat Heidegger de blik op de toekomst richt, brengt wellicht wat *wishful thinking* met zich mee. In de verhouding tussen goden en mensen speelt de dichter een speciale rol. Hij verkondigt de afstand tussen goden en mensen, maar volgens Heidegger overbrugt hij die afstand evenzeer. Heidegger citeert meermaals de regels uit de laatste strofe van Hölderlins gedicht ‘Wie wenn am Feiertage’: over de dichters die blootshoofds onder gods onweer moeten staan, met eigen hand de bliksem van de vader moeten vatten en deze hemelse gave in het lied gehuld aan het volk moeten overhandigen (o.a. GA 4, 44 en GA 39, 30). We kunnen opmerken dat zulke dichters de plaats innemen van de Griekse god Hermes, die immers de boodschappen van de goden naar de mensen overbracht, maar door Hölderlin nu zijn voorzien van vuurvaste handen. Ook wordt Heidegger niet moe de regel uit het gedicht ‘Der Rhein’ te citeren waarin Hölderlin van ‘halfgoden’ spreekt, waarmee hij volgens Heidegger eveneens op de dichters doelt (o.a. GA 39, 201; GA 52, 98 en GA 53, 173). Heidegger grijpt deze regels over een tussenpositie tussen mensen en goden aan om de overbrugbaarheid van de afstand tussen mensen en goden te benadrukken.

Heidegger over het heilige

De afstand tussen mensen en goden staat eveneens op het spel als Heidegger ingaat op Hölderlins gebruik van het woord ‘heilig’. Met dit woord heeft Hölderlin allereerst de categorische omkeer aangeduid. Daarnaast hebben we gezien dat Hölderlin als ‘heilige naam’ voor ‘het hoogste’ een ‘Zeus’ aangeeft die de wending van de mens naar ‘deze wereld’ en dus tevens naar de ‘aarde’ zou afdwingen. Voorts dienen we te beseffen dat de categorische omkeer en de daaruit voortvloeiende wending naar de aarde overeenkomen met de ‘nuchterheid’ die Hölderlin in zijn brief aan Böhlendorff heeft genoemd als het kenmerk dat de westerse poëzie zich eigen moet maken.⁹ Dit betekent dat het ‘heilige’ en het ‘nuchtere’ bij Hölderlin op hetzelfde neerkomen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Hölderlin in meerdere gedichten van het ‘heiligenuchtere’ spreekt (door Heidegger geciteerd: GA 4, 77 en GA 39, 83).

Welke uitleg geeft Heidegger aan het ‘heilige’ bij Hölderlin? We bekijken een aantal van zijn teksten. We spraken zojuist al even over Hölderlins ‘Wie wenn am Feiertage’, dat wil zeggen over de regels over de dichters in de laatste strofe. Aan dit gedicht heeft Heidegger een speciale lezing gewijd, die hij in 1939 voor het eerst heeft gegeven. In deze lezing richt Heidegger zich vooral op de derde strofe van dit gedicht. Daarin zegt Hölderlin onder meer: ‘het heilige zij mijn woord’, want ‘de natuur’, ‘die ouder dan de tijden en boven de goden van de avond en de oriënt is, is nu met wapengekletter ontwaakt’ (geciteerd GA 4, 49). Met ‘de avond en de oriënt’ doelt Hölderlin op het westen en het oosten, wat in de tijd gezien neerkomt op de ‘meer eigenlijke Zeus’ van de moderne tijd enerzijds en de goden van de Griekse oudheid anderzijds. We zien dat Hölderlin nu de natuur in haar geheel (dus niet enkel de aarde) als heilig aanduidt. Maar van belang is vooral dat Hölderlin dit heilige of de natuur hier ouder dan de tijd noemt en boven de goden plaatst. Dit betekent dat het heilige of de wending naar de aarde (c.q. naar de natuur) niet pas aan de orde komt ‘na’ de categorische omkeer. Het is andersom: het heilige is de tijdloze uitgangssituatie; de goden verschijnen daarin pas later; vervolgens is de categorische omkeer – dus ook de zogeheten vlucht van de goden – een terugkeer naar de uitgangssituatie; de door Heidegger verhoopte nieuwe komst van de goden zou deze situatie dus opnieuw verbreken.

Heidegger lijkt het primaat van het heilige schoorvoetend te erkennen. Hij relateert de dichter niet meer meteen aan de goden, maar aan het heilige. In de onderhavige lezing zegt Heidegger dat ‘de wezenlijke positie van de dichter niet gegrond is in de *ontvangst* van de

⁹ Zie mijn artikel ‘Het probleem van het proza in Heideggers interpretatie van Hölderlins poëzie’.

god, maar in het *omvangen zijn* door het *heilige* (GA 4, 69; cursiveringen door mij, FvP). Maar wat Heidegger met de ene hand geeft, neemt hij met de andere hand terug. Om te beginnen stelt hij dat Hölderlin in dit gedicht ook het heilige als komend aanduidt. Hij concludeert dat Hölderlins *Dichtung* ‘een aanvankelijk roepen is, dat, door het komende zelf geroepen, dit en alleen dit als het heilige zegt’ (GA 4, 76-77). Maar als het heilige nog komend zou zijn, is het dus niet de tijdloze uitgangssituatie. Bovendien blijft dit komen van het heilige slechts op één ding afgestemd, namelijk op het komen van de goden. Zo stelt Heidegger in zijn tekst over Hölderlins gedicht ‘Andenken’ uit 1943: ‘het dichterlijk vooraf gezegde heilige opent slechts de tijd-ruimte van een verschijnen van de goden’ (GA 4, 114). Ook meent hij in ‘Andenken’ te kunnen lezen dat ‘in de dageraad het heilige komt en de garantie van de komst van de goden geschonken wordt’ (GA 4, 109). Ook twintig jaar later, in zijn ‘Vorwort zur Lesung von Hölderlins Gedichten’ uit 1963, brengt Heidegger het heilige onmiddellijk in verband met de voorbereiding op een nieuwe nabijheid van de goden:

‘Wat zegt Hölderlins *Dichtung*? Haar woord is: het heilige. Dit woord spreekt van de vlucht van de goden. Het zegt dat de ontvluchte goden ons schonen. Totdat we genegen en in staat zijn in hun nabijheid te wonen. De plek van de nabijheid is het kenmerkende (*Eigentümliche*) van de geboortestreek (*Heimat*). Daarom blijft het nodig het verblijf in deze nabijheid voor te bereiden’ (GA 4, 195).

In al deze uitspraken krijgt het heilige bij Heidegger geen zelfstandige betekenis. Hij blijft het heilige gelijk stellen aan de vlucht van de goden en, met een temporeel voorbehoud, aan het opnieuw in de nabijheid van de goden wonen. En dit niet waar dan ook, maar in de *Heimat*.

Soms krijgt het heilige bij Heidegger echter ogenschijnlijk wel meer eigen ruimte. Bijvoorbeeld in het in 1943 geschreven nawoord bij ‘Was ist Metaphysik?’ omschrijft hij een taakverdeling: ‘De denker zegt het zijn. De dichter noemt het heilige’ (GA 9, 312). Dit kan betekenen dat de denker en de dichter ieder vanuit hun eigen stiel aan hetzelfde project werken. Maar het kan ook betekenen dat Heidegger zelf een beetje uitgekeken is op het heilige en dit voor rekening van de dichter laat.

In zijn ‘Brief over het humanisme’ uit 1946 schetst Heidegger een duidelijke ontologische ordening:

‘Pas vanuit de waarheid van het zijn laat zich het wezen van het heilige denken. Pas vanuit het wezen van het heilige is het wezen van de godheid te denken. Pas in het licht van het wezen van de godheid kan gedacht en gezegd worden wat het woord “god” moet betekenen’ (GA 9, 351).¹⁰

De geëigende rangorde voor het denken is dus: het zijn – het heilige – het goddelijke – god. Heidegger erkent hiermee dat het heilige in elk geval prioriteit heeft boven het goddelijke en de god, en zodoende ook boven de vlucht of komst van de goden. Maar nu heeft hij het heilige expliciet ondergeschikt gemaakt aan het denken van het zijn.

Lacoue-Labarthe over Heideggers ‘mythisch-theologische confiscatie’ van Hölderlin

Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) is gedurende lange tijd actief betrokken geweest bij het Théâtre National in Straatsburg. Hij heeft Hölderlins Duitse vertaling van Sophocles’

¹⁰ Zie voor een mooie uitgave met zowel de Duitse tekst als een Nederlandse vertaling: Martin Heidegger, *Over het humanisme*, bezorgd, vertaald en van aantekeningen voorzien door Chris Bremmers, Damon, Budel, 2005.

Antigone in het Frans vertaald en meegewerkt aan de opvoering van deze vertaling door het vaste gezelschap van het TNS in de jaren 1978 en 1979. Twintig jaar later heeft hij hetzelfde gedaan voor *Oedipus de tyran*, ten behoeve van de opvoering door het TNS in het beroemde theaterfestival te Avignon.¹¹

Lacoue-Labarthe vertelt dat het werken met de acteurs hem op slag duidelijk maakte ‘dat Hölderlin wist wat theater was: zijn “vertaling” heeft niets van een hoogdravend gedicht en zijn Opmerkingen zijn van een extreme dramaturgische precisie’ (M 3).¹² Hij kan goed begrijpen waarom Bertolt Brecht (bij *Antigone*) en Heiner Müller (bij *Oedipus*) voor de vertalingen door Hölderlin hebben gekozen, omdat zij daarin ‘moderne versies van de Griekse tragedies’ aantreffen (M 4, cursivering door Lacoue-Labarthe). Aan het adres van Heidegger richt Lacoue-Labarthe daarentegen twee kritische opmerkingen: Heideggers lezing van Hölderlin betekent in de eerste plaats een ‘mythisch-theologische confiscatie’ en getuigt in de tweede plaats van een ‘minachting voor het theater’ (M 5).

De laatste opmerking raakt aan Hölderlins denkbeelden omtrent een moderne, westerse poëtica. We kunnen er kort over zijn. Heidegger schenkt inderdaad geen aandacht aan Hölderlins uitspraken over de vakmatige kant van het schrijven, over de ‘berekening’ en dergelijke. Zelfs op de cesuur, gemarkeerd door het optreden van Teiresias, gaat Heidegger niet in, ook al legt Hölderlin grote nadruk op het belang hiervan om de ‘voorstelling zelf’ te doen verschijnen. En als Heidegger de tragedies van Sophocles bespreekt, leest hij een inhoudelijk verhaal, maar ziet hij geen theater voor zich.

De eerste opmerking behoeft een langere beschouwing. Ze vormt het eindpunt van een gestage ontwikkeling bij Lacoue-Labarthe, die in Heidegger aanvankelijk een inspiratiebron zag, maar later steeds meer een ‘obstakel’ (M 4). Wat bedoelt Lacoue-Labarthe met de ‘mythisch-theologische confiscatie’ van Hölderlin door Heidegger? Ik bespreek eerst de kwestie van de mythe, daarna die van de theologie.

Soms lijkt Lacoue-Labarthe bezwaar te maken tegen de mythe in het algemeen, als een manier waarop een wereld wordt gepresenteerd. Zo luidt de titel van een van zijn essays: ‘Heideggers onto-mythologie’ (HPP 15).¹³ Dit is ongetwijfeld een toespeling op Heideggers afkeurende typering van de metafysica als ‘onto-theologie’ – dus waar Heidegger stelt dat de metafysica het zijnde steeds weer wil begrijpen vanuit een hoogste zijnde en aan dit laatste liefst een goddelijke status toekent, stelt Lacoue-Labarthe dat Heidegger het zijnde vanuit de mythe wil begrijpen. Maar Lacoue-Labarthe behoort evenmin als Heidegger tot de positivistische denkers, die de mythe veroordelen en willen vervangen door de wetenschap. Waar het hem om gaat, is de politieke invulling die Heidegger aan de mythe of *Sage* geeft. In de passage van ‘De oorsprong van het kunstwerk’ waarin Heidegger, zoals we zagen, de *Sage* uit het benoemde *sagen* door de *Dichtung* laat voortvloeien, knoopt hij daar inderdaad meteen een politiek-historische uitleg aan vast: ‘In zulk zeggen worden voor een historisch volk de begrippen van zijn wezen, dat wil zeggen van zijn toebehoren tot de geschiedenis van de wereld voorgevormd’ (GA 5, 62/62). De mythe, zo concludeert Lacoue-Labarthe, is bij Heidegger ‘de historische inschrijving van een volk, het middel waarmee een volk zich als zodanig kan identificeren en toeëigenen’ (HPP 32).

Maar volgens Lacoue-Labarthe bevindt Heidegger zich daarmee op grote afstand van Hölderlin. Deze heeft zich in zijn brief aan Böhlendorff immers rekenschap gegeven van (wat

¹¹ Deze beide vertalingen door Lacoue-Labarthe van Hölderlins vertalingen verschenen bij Christian Bourgois, Paris, respectievelijk in 1978 (opnieuw uitgegeven in 1998) en 1998.

¹² De afkorting M staat voor: Philippe Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis* suivi de *Le théâtre de Hölderlin*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

¹³ De afkorting HPP staat voor: Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Galilée, Paris, 2002.

Lacoue-Labarthe formuleert als) ‘de moeilijkheid – om niet te zeggen de onmogelijkheid – van een nationale toeëigening of identificatie’. Hölderlins doordenking van de verhouding tussen het eigene en het vreemde ‘verbiedt (...) iedere mythologisering die zich naar het project van een immanente vormgeving van een gemeenschap zou voegen’, aldus Lacoue-Labarthe (HPP 66). Daarentegen wilde Heidegger precies Hölderlins *Dichtung* inzetten in een beoogde zelfidentificatie van het Duitse volk. In deze zin noemt Lacoue-Labarthe Heideggers lezing een ‘remythologisering’ (HPP 70 en 84).

Lacoue-Labarthe verwijst goedkeurend naar een vroege studie (uit 1914-1915) van Walter Benjamin, waarin deze twee gedichten van Hölderlin met elkaar vergeleek, waarvan het tweede als een sterk gewijzigde versie van het eerste kan worden beschouwd: ‘Dichtermut’ uit 1801 en ‘Blödigkeit’ uit 1803.¹⁴ Benjamin wilde door deze vergelijking een ontwikkeling bij Hölderlin blootleggen, die hij aanduidt als een ‘Verlagerung des Mythologischen’. Deze ‘verplaatsing’ bestaat erin dat de Griekse mythologie niet meer als een gegeven in het gedicht wordt opgenomen, maar wordt omgevormd door en ingekaderd in wat Benjamin ‘het Gedichtete’ noemt. Het ‘Gedichtete’ is de levenssamenhang zoals deze in de *muthos* van de dichter wordt ge- en herschapen. Benjamin kan nu enerzijds zeggen dat zodoende een ‘onmythische gestalte’ wordt gevormd en anderzijds dat vanuit het ‘Gedichtete’ ‘mythische verbindingen’ worden gelegd, die niet met het onmiddellijke leven samenvallen. Kortom, het mythische is nu onderworpen aan de mythe als het door de dichter te scheppen kunstwerk, waarvoor noch de gegeven mythische figuren noch het gewone leven maatgevend zijn. Benjamin trekt een conclusie waarin een belangrijke politieke boodschap besloten ligt: ‘het leven van een zuiver kunstwerk kan niet dat van een volk zijn of van een individu’.¹⁵

We weten dat Heidegger zo’n twintig jaar later juist de samensmelting van het kunstwerk en het volk op de agenda zal plaatsen en dat hij bij Hölderlin het maatgevende voorbeeld daarvoor denkt aan te treffen. Lacoue-Labarthe sluit daarentegen aan bij Benjamins interpretatie van Hölderlins latere werk. Wel ruilt hij het woord ‘verplaatsing’ in voor een sterkere term: volgens hem wordt bij Hölderlin de ‘défaillance du mythe’ zichtbaar, het falen of door een flauwte in elkaar zakken van de mythe (HPP 103). Dit falen raakt ook de figuur of gestalte die door de mythe wordt opgericht: de god, de held, of eventueel de dichter zelf, etc. In de hedendaagse situatie ondergaat de mythe volgens Lacoue-Labarthe een ‘defiguratie’: de figuur trekt zich terug, zij het niet zonder sporen na te laten (HPP 106-107). Terwijl Heidegger versregels van Hölderlin gebruikte om de dichter de plaats en de functie van een halfgod toe te kennen, stelt Lacoue-Labarthe juist dat Hölderlin met opzet afscheid neemt van ‘de stereotypen van de sacralisering’ en van de ‘heldencultus’ (HPP 146, 153).

Wat Lacoue-Labarthe met *defiguratie* bedoelt, is niet helemaal duidelijk. Belangrijk lijkt in elk geval dat hedendaagse kunstuitingen een beroep doen op een *ander type* figuren. Het hoeven niet steeds weer goden, koningen en andere hooggeplaatste personen te zijn. Ze mogen volker, vrouwelijker en gekleurder zijn, ze mogen van overal uit de wereld komen en ze mogen een onduidelijke identiteit hebben. Inderdaad geen stereotypen, want die pinnen ons maar vast op één model, liever heel veel verschillende figuren. Maar die mogen voor de duur van de voorstelling best ‘helden’ zijn, dat hangt maar af van waar hun heldhaftigheid in bestaat.

We zagen dat Heidegger Hölderlins *Dichtung* als een voorbereiding op de komst van de goden leest. Lacoue-Labarthe ziet daar geen grond voor. Over Hölderlins theologie merkt hij om te beginnen op:

¹⁴ Walter Benjamin, ‘Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. “Dichtermut” – “Blödigkeit”’ (in 1914-1915 geschreven, in 1955 voor het eerst verschenen), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Band II.1 (1977), 105-126.

¹⁵ Ibid. 125-126.

‘Deze theologie is volledig uniek, zonder voorbeeld in de traditie: het is geen “negatieve theologie” of een theologie van de *Deus absconditus* [verborgen God], het is evenmin een theologie van de dood van God, zoals die na Luther is opgekomen en – op verschillende manieren – bij Hegel en Nietzsche naar voren treedt’ (M 34).

Uit het feit dat Hölderlin uitgaat van ‘de ontrouwe trouw’ tussen goden en mensen, zo vervolgt Lacoue-Labarthe, blijkt dat er evenmin sprake kan zijn van een atheïsme (M 36).

De kern van Lacoue-Labarthes tegenwerping tegen Heidegger is echter dat Hölderlin met de vlucht van de god of de categorische omkeer niet op ‘de afwezigheid of de verdwijning van de god’ heeft gedoeld. Veeleer zou Hölderlin met de categorische omkeer hebben willen zeggen dat de eindigheid voor de mens een wet vormt, dat de eindigheid de conditie is die aan de menselijke wereld ten grondslag ligt. Hölderlin sprak weliswaar van rouw, alsof de mens eerst ergens in de tijd afscheid heeft genomen van de toegang tot het goddelijke, maar tegelijkertijd lijkt Hölderlin aan te geven dat dit de permanente toestand van de mens is. En vandaar, zo merkt Lacoue-Labarthe op, dat er, anders dan Heidegger meent, bij Hölderlin evenmin sprake is van een komende god (M 38). Het tragische aspect bestaat er volgens Lacoue-Labarthe in dat God slechts verschijnt in zijn omkeer, in zijn afwending van de mens. Lacoue-Labarthe noemt dit een ‘theofanie zonder theofanie’: ‘het behoort niet tot het goddelijke te verschijnen, er is geen enkele openbaring’. Dat God zich niet openbaart, is zijn – en onze – conditie. God is de tijd zelf. God ‘is’ niet, maar is zuiver voorbijgegaan zijn. Dit is wat de tragedie volgens Lacoue-Labarthe presenteert (M 40-41). Hij vermeldt overigens niet hoe het in deze ‘theofanie zonder theofanie’ met het heilige gesteld is.

Besluit

Lacoue-Labarthe kiest er niet voor een beeld te schetsen van wat een moderne tragedie – als onderscheiden van de oude Griekse tragedie – zou zijn. Veeleer wijst hij op moderne aspecten aan de Griekse tragedie. Dit kunnen aspecten zijn die reeds in de Griekse tragedie aanwezig waren maar eigenlijk beter bij de moderne leefwereld passen, of aspecten die met behulp van enige bewerking sterkere nadruk krijgen dan in de originele versies het geval was. De vragen die nu echter opdoemen, luiden: hoe waren dan die originele versies? Wie kan daar met zekerheid uitspraken over doen? En is niet elke opvoering een bewerking?

Lacoue-Labarthe heeft in zijn werk het begrip *mimesis* centraal gesteld. Hij heeft laten zien dat de uitleg van de *mimesis* die in de traditie van de filosofie de overhand heeft gehad, namelijk als nabootsing, imitatie, reproductie, kopiëren, hetzelfde nog eens presenteren, een reductie betekent van de ruimere uitleg van de *mimesis* die we met name bij Aristoteles kunnen vinden, namelijk schepping, maken, productie, inventie, het bestaande zo hervormen dat er iets nieuws aan wordt toegevoegd. Nu, de *mimesis* is in de visie van Lacoue-Labarthe niet alleen het kernbegrip van de kunst, maar ook van de geschiedenis. In de geschiedenis wordt immers steeds weer het verleden als model voor het komende voorgehouden. Niemand kan dit verleden exact weergeven. Evenmin zal het lukken om dit verleden exact na te bootsen – er is altijd een nieuwe toevoeging. Lacoue-Labarthe meent dit productieve mimetische procédé met name in de verhouding tussen de oudheid en de moderniteit te kunnen blootleggen. Niets moderns, zo stelt Lacoue-Labarthe, komt tot stand zonder zijn verhouding tot de oudheid uit te vinden. ‘Het moderne bestaat zelfs geheel in een dergelijke inventie’, aldus Lacoue-Labarthe.¹⁶

¹⁶ Ph. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*, Bourgois, Paris, 1987.

Wanneer we dit op de tragedie toepassen, weten we dat een moderne tragedie alleen kan bestaan in de inventie van een verhouding tot de Griekse tragedie. Waar deze inventie in bestaat, wordt door de kunstenaars bepaald, in hun vakmatige interactie met het publiek. Wat de Griekse tragedie was, staat niet vast. Wat modern is, staat evenmin vast. Lacoue-Labarthe spreekt van ‘een nog uitstaande moderniteit’ (M 6). Noch over de tragedie noch over de moderniteit is al een definitieve beslissing gevallen.

Frans van Peperstraten
30 april 2022¹⁷

Literatuur

- Walter Benjamin, ‘Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. “Dichtermut” – “Blödigkeit”’ (in 1914-1915 geschreven, in 1955 voor het eerst verschenen), *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977, 105-126.
- Eric Bolle, ‘Tragödie und Differenz bei Hölderlin und Heidegger’, in: Heinz Kimmerle (Hrsg.), *Das Andere und das Denken der Verschiedenheit*. Akten eines internationalen Kolloquiums, B.R. Grüner Verlag, Amsterdam, 1987, 117-150.
- Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., vanaf 1975. (afkorting: GA plus het nummer van de band)
- Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, vertaald door Mark Wildschut en Chris Bremmers, Boom, Amsterdam en Meppel, 1996.
- Martin Heidegger, *Over het humanisme*, Duitse tekst plus Nederlandse vertaling, bezorgd, vertaald en van aantekeningen voorzien door Chris Bremmers, Damon, Budel, 2005.
- Heraclitus, *Spreuken*, vertaald door Cornelis Verhoeven, Ambo, Baarn, 1993.
- Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, VI 1, 1954.
- Friedrich Hölderlin, ‘Sophokles-Anmerkungen’, in: J.Ch.F. Hölderlin, *Theoretische Schriften*, hrsg. Johann Kreuzer, Meiner, Hamburg, 1998, 94-109. (afkorting: TS)
- Philippe Lacoue-Labarthe, ‘Antigone’ en ‘Oedipe le tyran’, Franse vertalingen van Hölderlins Duitse vertalingen, Bourgois, Paris, respectievelijk 1978 (opnieuw uitgegeven in 1998) en 1998.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique. Heidegger, l’art et la politique*, Bourgois, Paris, 1987.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis suivi de Le théâtre de Hölderlin*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998. (afkorting: M)
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*, Galilée, Paris, 2002. (afkorting: HPP)

¹⁷ Dit artikel is een gewijzigde versie van mijn artikel ‘Modernity in Hölderlin’s Remarks on Oedipus and Antigone’, in: Arthur Cools, Thomas Crombez, Rosa Slegers, Johan Taels (eds.), *The Locus of Tragedy*, Studies in Contemporary Phenomenology, Vol. 1, Brill, Leiden/Boston 2008, 105-120.