

Studia theodisca

ISSN 2385-2917

Jean-Pierre Lefebvre
(Paris)

Hälfte des Lebens

ABSTRACT. The paper is the written version of a previous lecture, held on the occasion of a new translation of Hölderlin's poem *Hälfte des Lebens* by the world-known French scholar Jean-Pierre Lefebvre, who was a student of Paul Celan. The Sorbonne Emeritus, former member of the Board of the Hölderlin-Gesellschaft Tübingen and translator of Goethe, Hölderlin, Hegel and Heine, as well as of Rilke, Kafka, Brecht and Celan, discusses here in detail the task of the poet in his times, and of his interpreters and adapters. His new translation, *A moitié de la vie*, is reproduced at the bottom of the essay.

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessirt, am wildesten gegeneinander stehen, weil der sinnliche Gegenstand nur eine Hälfte weit reicht, der *Geist* aber am mächtigsten erwacht, da wo die *zweite Hälfte* angehet. In diesem Momente muß der Mensch sich am meisten festhalten, deswegen steht er auch da am offensten in seinem Charakter. [...] Es sind auch solche ernstliche Bemerkungen nothwendig zum Verständnisse der griechischen, wie aller ächten Kunstwerke. Die eigentliche Verfahrungsart nun bei einem Aufruhr (die freilich nur Eine Art Vaterländischer Umkehr ist, und noch bestimmteren Charakter hat) ist eben angedeutet. [...] Die vaterländischen Formen unserer Dichter, wo solche sind, sind aber dennoch vorzuziehen, weil solche nicht blos da sind, um den Geist der Zeit verstehen zu lernen, sondern ihn festzuhalten und zu fühlen, wenn er einmal begriffen und gelernt ist. (*Anmerkungen zu Antigonä*, MA II: 370, 375f.)

Mein Lieber! Ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht commentiren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen. (Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff, November 1802, MA II: 922)

Ich möchte im Kontext einer Neuübersetzung eine revidierte Deutung der beiden kleinen weltberühmten Strophen vorschlagen, die Hölderlin im Dezember 1803 mit den Worten *Hälfte des Lebens* ziemlich ominös, ja, mit

Celan zu sprechen, vielstellig betitelt hat. Einen Beitrag, der sich der Überzeugung verdankt, dass aus dem Angewiesensein aufs Übersetzen eine spezielle heuristische Kraft erwächst, die manchem Exegeten behilflich sein dürfte.

Ein paar Ein- und Umgangsworte sind dabei von Nöte. Vor mehr als zwanzig Jahren hielt ich in der säkularisierten Nürtinger Kreuzkirche einen Vortrag, der den nicht besonders durchsichtigen Titel *Die Werft am Neckar. Der letzte Schiffbruch des Columbus* trug. Der Vortrag behandelte das damals wenig bekannte, und bis dato so gut wie nie kommentierte *Kolomb-Fragment* aus dem Homburger Folioheft. Mir ging es ehemals vor allem darum, das Fragment als symptomalen Beleg für die existentielle, dichterische und poetologische Wende darzustellen, die bei Hölderlin um 1801 einsetzt, also wahrscheinlich schon vor der Reise nach und in Frankreich, welche aber diese Reise und der entsprechende viermonatige Aufenthalt in Bordeaux so entscheidend potenzieren, ja mit ihrer neuen Substanz derart radikalisieren, dass Hölderlins Benehmen nach dieser «fatalen Reise» (*StA* III: VII.2, 262), so Schelling in einem Brief an Hegel, von seinen besten Freunden als pathologisch erklärt wurde, und dass die nach dieser Reise entstandenen Werke meistens unveröffentlicht bleiben mussten, mit Ausnahme seiner 1804 erschienenen *Sophokles-Übersetzungen* und einiger ebenfalls 1804 in Wilmans Almanach gedruckten Gedichte, worunter Nummer sieben *Hälfte des Lebens* lautet. Eine anders zu deutende Ausnahme bildet die Veröffentlichung von *Patmos*, *Der Rhein* und *Andenken* in Seckendorfs *Musen Almanach für 1808*. Die Auswahl war zwar durchaus zweckmäßig ausgewogen und wurde auch als sinnvoll eingeschätzt. Doch nicht Hölderlin selber, sondern Sinclair hatte sie vorgenommen und es ist kaum wahrscheinlich, dass Hölderlin an der Auswahl noch beteiligt war.

Geschrieben wurde das lange, vielversprechende *Kolomb-Fragment*, pauschal gerechnet, zwischen Oktober 1802 und dem Frühsommer 1807, als dem kranken Hölderlin sämtliche Manuskripte weggenommen wurden, nicht unbedingt in Homburg, sondern möglicherweise sogar schon in Nürtingen. Die frühere, von Beissner übernommene Datierung Hellingraths, die manches im Homburger Folioheft noch vor der Reise nach Frankreich, also im Herbst 1801 datiert, ist von D.E. Sattler überzeugend widerlegt wor-

den. Das kurze Gedicht *Hälfte des Lebens* wurde Ende 1803, spätestens Anfang 1804 in Nürtingen geschrieben und an den Frankfurter Verlag geschickt. Beide Gedichte stammen immerhin aus derselben Schaffensperiode. Der zeitliche Abstand zwischen den Gedichten könnte sogar ein noch geringerer sein. Hölderlins Interesse für Columbus war nicht nur (das war ja die eine Komponente meines damaligen Vortrags) durch die Entscheidung bestimmt, nun mehr Helden des wirklichen Abendlandes zu besingen, etwa im Sinne von Chateaubriands Empfehlung in seinem im März 1802 erschienenen *Génie du christianisme*. Es beruhte auch auf dem belegten Erlebnis, dass er im Hafen von Bordeaux, ein paar Schritte entfernt von seiner Wohnung fast direkt am Strom, ganz unten in der Rue Rémi, die heute wiederum Rue Saint-Rémi heißt, so gut wie jeden Tag den großen amerikanischen Dreimaster Columbus bewundern konnte. Für den eher dichterisch als pädagogisch auf dieser Erde wohnenden Hölderlin bedeutete dieses Schiff, neben anderen Erfahrungen, ein Exzentrieren seiner poetischen Bahn, *l'appel du large*. Der Geist des Weltumseglers winkte ihm jeden Morgen zu: gib nicht auf, schreib weiter, entdecke etwas...

Ich erinnere kurz an jene prinzipiell erneuerte Perspektive. Ein wichtiger Aspekt der Entwicklung Hölderlins nach 1800 schien mir eine dichterische Häutung zu sein, seine allmählich reifende Entscheidung, sich nun mehr an die Realität zu halten, und dies ganz und gar im etymologischen Sinne des Wortes, also nicht nur an die geschichtlich-politische Beobachtung und Deutung des Geschehenen und Geschehenden, bzw. mit Hegel zu sprechen, der phänomenalen Verwirklichung des Geistes, sondern auch an die Materialität der Außenwelt, an eine nüchternere, immer gottloser anseieude Natur. Die mythologischen Gestalten, Themen und Motive der frühen Jahre weichen etwas zurück oder werden umfunktioniert. In den Hymnen und Hymnen-Fragmenten tauchen neue Gestalten aus der Geschichte des Abendlandes auf, Luther, Kolomb, Napoleon. Die schon nieder- manchmal sogar reingeschriebenen Gedichte von damals werden umgeschrieben, und die Manuskriptseiten leider oft unleserlich mit hypothetischen Varianten und Zusätzen gefüllt. Eine neue, parataktische Schreibweise entsteht, die sich zur sogenannten harten Fügung entwickelt, aber gleichzeitig im metrischen Bereich experimenteller wird. Seine letzten größeren, veröffentlicht-

ten Werke sind Übersetzungen, deren theoretischer Reflex eine ganze Reihe von neuen Begriffen zur Sprache bringt: *tödlichfactisch*, *aorgisch*, *nationell*, *originell*, *vaterländische Umkehr*, *Aufruhr*...

Nun gehört das hier zu besprechende Gedicht *Hälfte des Lebens* in die Reihe der Werke, die nach meiner Einsicht unter dem Einfluss solcher Momente entstanden sind und die Verwandlung schroff dokumentieren. Wir besitzen eine sogenannte Vorstufe, eine sogenannte Skizze, die wohl im Sommer 1800, also vor der Reise, hingekritzelt worden war, und zwar mitten in die rechts noch verfügbare Hälfte einer Seite des Stuttgarter Foliobuchs, wo sich links die letzten, brüchigen, versagenden Verse der Hymne *Wie wenn am Feiertage*... befinden und in ein quasi rhetorisches «Weh mir!» ausmünden, das oft auf den späteren gleichklingenden Ausruf bezogen wird, mit dem es aber im Grunde wenig zu tun hat. Und zwar dermaßen wenig, dass eine gleichlautende Übertragung ins Französische ausgeschlossen werden müsste (MA I: 264; III: 142-144).

Ende der 1980er Jahre, als ich nach langen buhlerischen Jahren mit Heine wieder bei Hölderlin landete, interessierte ich mich zunächst für die französische Aneignung des Hölderlinschen Erbes, und zu dieser Aneignung gehörte in erster Linie die Übersetzung, nicht nur als quantifizierbarer Beleg des Interesses an der *grande nation*, sondern auch als heuristisch-friedlich gemeinte Gelegenheit und Methode, Inhalte hervorzuheben, die in der Ambivalenz des Originals verschleiert bleiben. Dies umso mehr, weil man sich in Frankreich mit wenigen Ausnahmen zuerst für die sogenannten *Poèmes de la folie*¹ und die Fragmente begeistert hat, erst später für die großen Hymnen und Elegien. Wenig für *Hyperion* und die Oden der 1790er Jahre. Ruhm und Einfluss Heideggers haben dabei im Sog von Hellingrats Ausgabe eine nicht geringe Rolle gespielt. Gegen Ende der 1980er Jahre hatte mich also der Leiter des Tübinger Institut Français damit beauftragt, sämtliche französische Übersetzungen des berühmten Gedichts *Andenken* wortwörtlich zu begutachten.

¹ *Poèmes de la folie* de Hölderlin. Traduit de l'allemand par Pierre-Jean Jouve. Avant-propos de Bernard Groethuysen. Avec la collaboration de Pierre Klossowski. Paris 1930, 1963.

Beim Examinieren des eingesammelten Gutes (es gab schon mindestens sechs Übersetzungen des Gedichts) waren mir wieder einige wohlbekanntere Grundzüge solcher Übertragungen sofort aufgefallen, vor allem das, was man als "künstliche Poetisierung", als jene unberechtigte Verbrämung bezeichnen könnte, die so oft den Lyrikübersetzer im Namen seiner dichterischen Freiheit einer akribischeren Wahrnehmung der eigentlichen Bedeutung der Aussagen zu entheben scheint. Dies gilt selbstverständlich auch für unser Gedicht *Hälfte des Lebens*, wenn auch das Gedicht einen gewissen Widerstand zu leisten weiß. Einige Beispiele seien hier angeboten, deren Autoren mit Absicht nicht genannt werden. Es geht ja nur ums Sprachmaterial:

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen. (MA I: 445)

Moitié de la vie

Pend avec des poires jaunes,
Toute pleine d'églantines
La campagne dans le lac;
Et vous, cygnes gracieux
Et enivrés de baisers,
Avez la tête plongée
Dans l'eau, la saintement sobre.

Mais moi, où, malheur! prendrai-je,
L'hiver venu, les fleurs, et

Où du soleil la clarté
Et des ombres sur la terre?
Les murs sont là qui se dressent
Sans un mot, froids, dans le vent
Les enseignes font clic clac.

Milieu de la vie

Avec ses poires jaunissantes
Et partout des roses sauvages
La terre est penchée dans le lac,
Vous cygnes de toute grâce,
Et de baisers tout ivres
Vous baignez votre tête
Dans l'eau sobre et sacrée.

Mais hélas! où les prendre
Les fleurs, quand c'est l'hiver, et où
L'éblouissant soleil
Et les ombres de la terre?
Les murs se dressent
Sans parole et glacés, dans le vent
Crissent les enseignes.

Moitiés de la vie

Avec poires jaunes pend
Et plein de roses sauvages
Le champ dans le lac,
Vous cygnes gracieux,
Et ivres de baisers
Plongez la tête
En l'eau saintement sobre.

Pauvre de moi, où prendre quand
C'est l'hiver, les fleurs, et où
Le clair du soleil
Et les ombres de la terre?
Les murs se dressent
Muets et froids, au vent
Grincent les girouettes.

Moitié de la vie

Avec des poires jaunes

Et tout fleuri de roses sauvages
 Se suspend
 Le paysage dans le lac,
 Ô cygnes pleins de grâce!
 Et tout ivres de baisers,
 Vous plongez votre tête
 Dans les eaux sobres et sacrées.

Malheur à moi, malheur! Où vais-je prendre
 Quand viendra l'hiver, les fleurs, où
 L'éclat du soleil
 Et les ombres de la terre?
 Les murs se dressent
 Silencieux, glacés et dans le vent
 Les girouettes crient.

Mir fielen außerdem über die Poetisierung hinaus zahlreiche semantische Entscheidungen auf, die da keine bewussten Eingriffe waren, wo ein einziges deutsches Wort je nach dem Kontext zwei, bzw. mehrere französische Lösungen ermöglicht bzw. benötigt. Der Fall ist wohlbekannt, und theoretisch relevant. Er ermöglicht ein besseres Verständnis der entscheidenden Rolle, die der Kontext in den meisten Aussagen immer spielt. Doch der unmittelbare Kontext genügt nicht immer. So zum Beispiel beim Wort *Steg* im Gedicht *Andenken* (MA II: 473, Z. 9), das fast immer nach heideggerischer Art als todnaubergischer Fußpfad verstanden wurde, während nach meiner Ansicht ein Landungssteg, bzw. eine kleine Brücke damit gemeint ist. Die erinnerte Substanz und der Sinn des Gedichtes wurden dadurch ergiebig modifiziert. Die Verortung wurde dadurch völlig geändert (die Interpretation ließ sich auf das rechte, richtige Ufer übersetzen) und unterstützte ihrerseits die materielle Kohärenz sowie die gedankliche Intention des ganzen Gedichts als Produkt eines "dichterischen Wohnens auf dieser Erde".

Eine Folge solcher manchmal polemisch rezipierten Verbesserungen war selbstverständlich, dass ich meine eigene Übersetzung nicht nur verteidigen, sondern auch soweit es ging, belegen musste. Ich begab mich nun regelmäßig an Ort und Stelle, bürgerte mich irgendwie dort ein, sammelte zeitgenössische Landkarten und Veduten, und schließlich gab ich das dicke

*Journal de Bordeaux*² heraus: Die ganze reale Geschichte des Aufenthaltes des Dichters in Frankreich begann, sich ein wenig besser abzuzeichnen, und ermöglichte mir Neuinterpretationen von anderen Gedichten, letztendlich die der nach Hölderlins Rückkehr in Deutschland wahrscheinlich in Nürtingen entstandenen Hymne *Friedensfeier*, jener echten Sternstunde der Menschheit, die Stefan Zweig leider nie lesen konnte, da sie erst nach dem zweiten Weltkrieg wiederentdeckt wurde. In dieser Hymne feiert der Dichter den im März 1802 zwischen England und Frankreich geschlossenen Universal-Frieden von Amiens, der in ganz Frankreich eine Welle allgemeiner, echter Begeisterung auslöste. Nun wurde dieser Friede Mitte des Jahres 1803 von England offiziell gebrochen und Ende desselben Jahres, das heißt gerade in den Wochen, wo *Hälfte des Lebens* geschrieben wurde, versammelte Napoleon, der in England einmarschieren wollte, Invasionstruppen in der Größenordnung von 150.000 Männer in der Hafenstadt am Kanal Boulogne sur mer. Das bedrohliche Geklirr der Fahnen in der letzten Zeile des Gedichts könnte auch als eine Art Nachklang solcher belegbaren Beunruhigungen in ganz Europa vernommen werden.

Nach solch quasi kriminalistisch-philologischer Fahndung kam ich im nebeligen November 1988 wieder nach Tübingen, diesmal mit einem fünfköpfigen Rundfunkteam, und wir haben mit gleicher Lust die dortigen Elemente einer fünfstündigen Sendung aufgenommen, deren Titel *Passage de la Garonne* lautete, wobei Garonne auch als Anagramm von Acheron zu hören war, wo es um Tod und Leben ging, wo der Fährmann den Reisenden warnt und mahnt: «Es gibt kein Zurück in dein Wesen von damals, ab heute wird alles damalig...». Das kleine Gedicht *Hälfte des Lebens* spielte dabei eine sinngebende, quasi programmatische Rolle, indem das Überqueren des Stromes – wohlgemerkt, es hat dort Anno 1802 noch keine Brücke gegeben – den Beginn einer zweiten Hälfte seines Lebens und einer Neuorientierung seiner Poetik symbolisierte.

Meine erste Übersetzung des Gedichtes stammt aus der Zeit dieser Auf-

² Jean-Pierre Lefebvre: Hölderlin, *Journal de Bordeaux* (1^{er} janvier – 14 juin 1802). Bordeaux 1990.

nahmen und wurde 1993 in meiner zweisprachigen Anthologie der deutschen Lyrik veröffentlicht. Sie lautet wie folgt:

La moitié de la vie
 Lourde de poires jaunes,
 Et pleine de roses sauvages,
 la terre est penchée sur le lac,
 et vous cygnes charmants,
 enivrés de baisers,
 vous trempez votre tête
 dans l'eau sobre et sacrée.

Où, malheureux, irai-je prendre,
 quand vient l'hiver, les fleurs, où
 l'or du soleil,
 et l'ombre de la terre?
 Les murs sont là
 muets et froids, dans le vent
 les bannières tintent.³

Diese Fassung wurde mehrmals gedruckt, anerkannt, manchmal gelobt. Ich mag sie aber nicht mehr. Sie unterliegt den überlieferten Interpretationen des Gedichts, vor allem der Antithetik-These vieler Exegeten. Ihr haftet ein nach meiner Ansicht falscher Ton an, und dementsprechend eine falsche Deutung der dichterischen Intention. Meine revidierte Einschätzung ist aber kein Produkt einer ernüchterten Lebenserfahrung, sondern eine zeitversetzte Konsequenz meiner langen Mühe an den Gedichten *Andenken* und *Friedensfeier*. Sie verdankt ihre etwaige Radikalität auch einem längeren Aufenthalt im Werke meines ehemaligen Deutschlehrers Paul Celan.

Ich projiziere nämlich auf die beiden Hälften des Gedichts ein bei Celan quasi permanentes Deutungsschema, eine heuristische Voraussetzung, nach welcher jedes Gedicht primär poetologischer Art ist, aber sekundär etwas anderes, ein Erlebtes, das meist unauffindbar bleibt, wenschon eine obstinate Erforschung des biographischen Hintergrunds manches produk-

³ Anthologie bilingue de la poésie allemande. Edition établie par Jean-Pierre Lefebvre. Paris 1993 (Bibliothèque de la Pléiade).

tiv erhellen kann. Sie lautet hier absichtlich schroff, dass das Gedicht *Hälfte des Lebens* sich nicht auf ein melancholisches Unbehagen als solches bezieht, sondern sich primär der poetologischen Frage widmet, die Hölderlin nach 1800 wie Paul Celan in den 1960-er Jahren quält: Wie, was, wann, womit, wozu schreiben «in dürftiger Zeit», in Zeiten der leiblich-seelischen Notdurft, der poetischen Krise, des weltgeschichtlichen und politischen Konkurses.

Schon der Titel erfordert den Bezug auf diese Frage. Harald Weinrich erinnert in seinem Kommentar des Gedichts an den klassischen Charakter des Ausdrucks «Hälfte des Lebens». Er bezeichnet keine mehr oder weniger lange Halbzeit, sondern den Augenblick, die Zäsur, wo sich jene Frage für Dante oder für Petrarca stellt, obwohl sie bei diesen Dichtern in der quantitativen Perspektive stecken bleibt: Werde ich jetzt noch die Kraft besitzen, im Alter des gekreuzigten Messias, ein richtiges Werk zu produzieren, diese noch verfügbare, abwärts steigende, in den Abgrund hängende Zeit produktiv zu verwenden?

Bei Hölderlin ist die Fragestellung radikaler. Ist der breit angelegte, biographische Zeitraum (zwischen 1799 und Ende 1804) äußerst ungenau und schwer bestimmbar (die Endphase, wenn von solcher die Rede sein kann, spielt sich dennoch Ende 1803 ab), so bleibt er hier in diesem vielleicht in fünf Minuten geschriebenen Gedicht selber inzisiv, schneidend wie die Linie, die zwei Hälften sowohl isometrisch als auch anisometrisch teilt und eine Grenze, einen Übergang, eine Wende markiert. Nur dass die Zäsur sich hier nicht zwischen den beiden Strophen befindet, wie allgemein angenommen wird. Es sind hier nicht, allem Anschein zum Trotz, zwei gegensätzliche Hälften wahrzunehmen, deren erste die sommerliche, jugendlich-harmonisch-apollinische, bzw. die vergangene Hälfte ist, während die zweite Hälfte die drohend winterliche, beängstigend nahe, zukünftige wäre, sondern das Erlebnis eines einzigen Moments, wo unter anderem zwei Existenzmodi des dichterischen Wohnens auf der Erde einander bekämpfen und verneinen.

Die Frage nach dem Ausruf «Weh mir» lautet also nicht: Was wird nun aus mir Armem, sondern was ist “auf dieser Erde” los, dass ich die Worte nicht mehr finde für das, was ich sagen will, wie soll ich schreiben?

Die magische Kraft des Gedichts liegt in der Brutalität der Frage nicht nach dem Grunde, sondern nach dem Wesen dieses gegenwärtigen Angstzustandes. Eine erste Formulierung dieser fragenden Angst befindet sich wohl unterschwellig im erwähnten Fragment des Stuttgarter Foliohefts und klingt quasi genauso wie die Worte des gedruckten Gedichtes. Sie ist aber dort eindeutig zukunftsbezogen, und der von der Ähnlichkeit beeindruckte genetische Rekurs auf solche Fragmente hat dazu beigetragen, dass man das gedruckte Gedicht als sogenannte letzte Fassung einer damals begonnenen Skizze deutete.

Leider verfügt man weder über ein Manuskript, noch über eine eigentliche Vorphase des Gedichts selbst. Die Herausgeber weisen auf sogenannte Vorstufen hin, die weit zurückliegen. So Michael Knaupp: «*Vorstufen* Die Rose und Die letzte Stunde [...]. Das Gedicht ist aus dem zufälligen Nebeneinander mehrerer Entwürfe bei der Durchsicht des *Stuttgarter Foliobuches* entstanden» (MA III: 268). Oder Jochen Schmidt: «Ein erster Entwurf des Gedichts schließt sich unmittelbar an die im Jahre 1799 entstandene Hymne *Wie wenn am Feiertage...* an. Außer diesem ersten Entwurf ist keine handschriftliche Überlieferung erhalten» (KA I: 835). Was bedeuten aber «Entwurf» oder «Vorstufen» im Rahmen einer genetischen Eruierung der Intentionen des Dichters? Sie kennzeichnen die erste Projektion einer schon vorhandenen Absicht, die das Gesagte artikuliert. Beide Fragmente, *Die Rose* und *Die letzte Stunde*, sind zwar Entwürfe, Projekte also, doch *anderer* Gedichte. Michael Knaupp formuliert insofern zu Recht seine editorische Notiz mit größerer Vorsicht. Das von ihm diagnostizierte genetische Moment als “zufälliges Nebeneinander” ist aber keine *Vorstufe*. Die Fragmente sind eher je zerstreute, aufgehobene Bausteine zweier noch nicht existierender Gedichte, die sich zweifelsohne nicht zufällig auf derselben Manuskriptseite befinden. Aufgehoben also im Sinne von verhaust, in der Stuttgarter Speisekammer gespeichert. Doch auch im hegelschen negativen Sinne von überholt, überwunden, zunichtegemacht... die schon im Wortlaut daseienden, dagewesenen Elemente werden im Gegenteil nach vier entscheidenden Jahren nicht für sich wiederaufgenommen, sondern ins jetzige selbstständige Gefüge einer neuen Intention mitgenommen. Uns sollten sie im Gegenteil den Unterschied, die Scheidung, den Abschied signalisieren... Das

ist die eine Funktion des Titels. Die strukturierende Absicht der Wiederaufnahme solcher Bausteine im gedruckten Gedicht *Hälfte des Lebens* könnte sogar eine bewusst umgekehrte sein. Die späte Verwertung könnte einem Prozess der Vernichtung zugehören: Ein bestimmtes dichterisches Syndrom wird hier zerstört, selbstzerstört, dialektisch aufgehoben. Die Fragen von damals haben eine gleichklingende fragende Antwort bekommen («wo nehm' ich [...] die Blumen [...]?»). Es ist aber nicht mehr davon die Rede, wie in der sogenannten Vorstufe mit solchen Blumen «Kränze den Himmlischen [zu] winde[n]». Zwar enthalten die als Vorstufen bezeichneten Stuttgarter Fragmente schon eine negative Komponente. Aber das dort befindliche «Doch weh mir!» im Vers 67 der Hymne *Wie Wenn am Feiertage...* ist noch völlig von den Requisiten des mythologisierenden Tons von damals überdeterminiert, ich zitiere weiter:

Wo nehm' ich, wenn es Winter ist
 Die Blumen, daß ich Kränze den Himmlischen winde?
 Dann wird es seyn, als wüßt ich nimmer vom Göttlichen,
 Denn von mir sei gewichen des Lebens Geist;
 Wenn ich den Himmlischen die Liebeszeichen
 Die Blumen im kahlen Felde suche und dich nicht finde.

(MA I: 264)

Der zweite Baustein hingegen, *Die letzte Stunde*, ist in seiner kargen Schlichtheit zweckmäßiger geschliffen: Doch die Schwäne werden nicht beim Namen genannt, es heißt einfach:

und trunken von Küssen
 taucht ihr das Haupt ins
 heilignüchterne kühle
 Gewässer. (Ebd.)

Das Gedicht *Hälfte des Lebens* ist also nicht die sogenannte “endgültige Fassung” eines Anno 1799 begonnenen Gedichts, sondern ein höchstwahrscheinlich Ende 1803 anschließender Kristall jetziger Sorge, also in jener fürchterlichen Zeit nach der existentiellen Wende, nach dem französischen Moment seines geistigen Lebensweges. Die Zäsur um 1800 ist tausendmal beschrieben, befragt, durchglossiert worden. Die Bilanz in schicksalhafterm

Alter an dem nun erreichten Kreuzweg ist enttäuschend, frustrierend, verzweifelt. Dem herrlichen apollinischen Jüngling der neunziger Jahre war von den günstigen Göttern lauter Erfolg, Ruhm und Erfüllung seiner Wünsche versprochen: voller saftiger Birnen des Erwerbs und wilder Rosen des Erfolgs. Nun ist alles gescheitert. Er liegt am Boden, ein Schatten im eigenen Lichte. Sein Roman *Hyperion*: kaum gelesen, selbst Susette Gontard soll das blaue Büchlein nur aus der Ferne gelesen haben. Das Theaterstück *Empedokles*, das er ebenfalls mit höchst anspruchsvollen politischen Absichten konzipiert hatte, ist Fragment geblieben, ein Stapel Fetzen, unbrauchbar, wartet auf bessere Zeiten, wartet auf die moderne Begrifflichkeit. Die Elegien, die schon geschriebenen Oden, die in den Folioheften entworfenen neuen Gedichte befriedigen ihn nicht mehr, sie werden alle unendlich zwangsneurotisch von ihm überarbeitet: Das Homburger Folioheft ist ein Prokrustesbett seines Wunsches, einmal etwas Neues herzustellen. Seine Übersetzungen werden von der Kritik verrissen werden – ein echtes Gemetzel (das heute noch nicht zu Ende ist). Selbst die gedruckten Gedichte aus dem Taschenbuch für das Jahr 1805 werden nichts daran ändern. Er liegt am Boden, die Freunde – Schelling zum Beispiel – halten ihn für verrückt, er spürt das irgendwie, die Zeit trampelt ihn zu Tode. Der Geburtstag am 20. März 1803, bei der seit seiner Rückkehr aus Frankreich sehr verstimmt Mutter, weh ihm, in Nürtingen, fast isoliert von der Außenwelt, hoffend auf den Erfolg seiner *Sophokles-Übersetzungen*: bei weitem keine Apotheose! Ein traumatisches Symptom dafür: Die große Hymne *Friedensfeier*, deren Reinschrift schon auf den Druck wartete, musste aus zeitgeschichtlichen Gründen aus dem Programm gestrichen werden. Ein anderes: Das faszinierende kleine Gedicht *Hälfte des Lebens* fehlt noch 1826 in der Ausgabe von Schwab und Uhland. Für die zeitgenössischen wohlgesinnten Herausgeber gehört es schon, wie so viele andere Gedichte und Fragmente, in die Zeit der sogenannten “geistigen Umnachtung”, man nennt sie sogar metaphorisch “Nachtgesänge”. Selbst Friedrich Beissner hält die zwei Strophen für vorläufige Bausteine einer nicht geschriebenen Hymne. Für Ruinen und Belege der dichterischen Impotenz. Als hätte Hölderlin selber die Worte so gewählt, dass sie den Leser performativ auf die Frage bringen: Was ist mit ihm los? Diese Worte sowie der biographische Umraum haben

dazu geführt, das Gedicht als gedanklich unartikulierte, parataktische Gegenüberstellung von psychischen Zuständen wahrzunehmen: erste Strophe, zeitlose idyllisch-sehnsüchtige Begeisterung des alternden Jünglings, zweite Strophe, Ausbruch der Verzweiflung. Zugegeben: Das Gedicht verleitet zu einer solchen irreführenden Wahrnehmung.

Man kann nämlich (a) die Bilder und Worte der ersten Strophe tatsächlich, aber nur zum Teil, als sehnsüchtig beschworene Kontrast-Requisite eines naiv-idyllischen Glücks an einem unweit von Nürtingen gelegenen See oder woanders wahrnehmen: *Birnen, Land, wilde Rosen, See, Schwäne*; Rausch, *Küsse, heilignüchternes Wasser* sprechen dafür, und (b) das Ganze als wirksame Metapher eines poetischen Ideals, dessen Hauptträger hier das Bild vom Wasserspiegel wäre.

Der hier sich abwärts nach dem Ufer mehr oder weniger steil neigende Abhang des Landes – so sehen auch einige Ufer in der Nähe von Nürtingen aus – spiegelt sich auf der waagrechten Wasserfläche wider, und zwar MIT den gelben Birnen, das Land nimmt sie mit ins Bild, aufs Wasser, hat diese Birnen nicht liegen bzw. hängen lassen: die Materiativ Birnen und die Farbe Gelb sind die Modalität des Hängens. Es ist noch nicht von einem *voll mit* die Rede, «mit» ist noch unabhängig für sich funktional. Dieses Mit sollte der Übersetzer selber nicht nur mit in Kauf nehmen, sondern auch ausdrücken (das wäre also das Falsche an meiner ersten Fassung). Das merkwürdige Mit erlaubt hier das merkwürdige *hänget*, über das sich die Philologie den Kopf zerbrochen hat. Und hängt ist wichtig, ob als Ausdruck einer Sympathie, einer Mitempfindung, oder umgekehrt als Hinweis auf ein verhängnisvolles Los, oder auch als adäquate Bezeichnung des auf dem Wasserspiegel reflektierten Landes. *Hänget* ist die unerwartete Signatur der Verdichtung, der dichterischen Qualität des Gesagten, ein Fanal der Vielstelligkeit.

Nebenbei bemerkt reifen die meisten Birnen nicht im wunderschönen Monat Mai wie die wilden Rosen, sondern im Herbst und bis in den Winter. Die gelben Birnen sind keineswegs ein Indiz dafür, dass die Jahreszeit eine vergangene, sommerliche ist. Zweite Bemerkung: Die sogenannte Harmonie, die diese Natur beherrschen soll, drückt sich nicht harmonisch aus. Das zweite MIT, das «Und voll mit wilden Rosen», taucht syntaktisch nach ei-

nem möglicherweise vom Herausgeber hinzugesetzten Komma auf, als hätte sich der Dichter versprochen, als hätte er vergessen, oder sich gescheut, die Blumen zu nennen und nun die Beschreibung mit Verspätung vervollständigen wollte. Das syntaktisch Stolprige der Konstruktion ist in beiden Strophen oft festgestellt worden. Für das zweite unbequeme *und* schreibt zum Beispiel Jane Curran in ihrem Kommentar des Gedichts:

Der Leser wird gezwungen nach einem Orientierungspunkt zu suchen. Das Wort «und», dessen Funktion eine verbindende sein sollte, trennt das Subjekt vom Verb. Die so begonnene Zeile führt auch keinen neuen Satz ein, sondern bestimmt einzig die Schwäne näher. Die zentrale Zeile, die ja keinen neuen Satz einführt, sondern Schwäne apostrophiert, widerspricht zudem jeder Lesererwartung. Trotz der geradezu paradiesischen Friedlichkeit der Szene herrscht eine beunruhigende Ungereimtheit.⁴

Nun stört mich dieses zweite *und* weniger als das erste. Ich schlage nämlich vor, den Satz «Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt...» als flotte Fortsetzung der anfänglichen Aussage zu lesen und zu deuten, wobei ein möglicher inhaltlicher Widerspruch erklingen dürfte, salopp gesagt also wie folgt: Ihr lieben Freunde der Tierwelt und der Dichtkunst, das Land hier oben, mein Vaterland, hängt mit voller Pracht in den See und Ihr Unachtsamen schaut diese schöne Landschaft mit Birnen und Rosen nicht direkt an, sondern senkt aristokratisch das Haupt ins Wasser...

Doch zurück aufs hängende Land der ersten Zeile. Das Land *hängt* (eine Zumutung immerhin für die übersetzende Instanz...). Ein Land aber hängt normalerweise nicht, sondern liegt. Das Land hängt hier als Bild, und nimmt das ins Bild, woraus es besteht, Obst und Blumen – malerische Requisiten eines Stilllebens. Poetologisch entspricht diese Ästhetik dem Verfahren der Maler im Gedicht *Andenken*: Sie «bringen zusammen / Das Schöne der Erd'» (*MA* II: 474, Z. 41f.). Der reiche, fast goldene Glanz der farbigen Birnen, die wüste, wilde anarchische Lebenskraft der wilden Rosen, die im birnigen Herbst eher herbstliche Hagebuttensträucher sein

⁴ Jane Curran: Gegensatz und Ganzes. Zum Gedicht «Hälfte des Lebens». In: «Castrum Perigrini» 54.2005/266-267: 59.

könnten, die chromatisch hinkende Sättigung (gelb, rot: kein Blau, kein anderer Himmel als der Abgrund im heilig-nüchternen Wasser) drücken sich auf dem Wasserspiegel des Sees malerisch aus. Das Wasser spiegelt das wider, doch nur umgekehrt, was man sonst unmittelbar erblickt oder anschaut, wie es gewisse Gedichte tun oder anstreben. Das Land hängt dem Dichter in den See. Deswegen ist auch hier von einem See die Rede, damit das Wasser eben und quasi glatt wie ein wohlgeschliffener Spiegel liegt, als ob das Abbild das nicht erkennbare Ding an sich der kritischen Philosophie wäre. Die waagrechte Fläche der Widerspiegelung rechtfertigt die hängende Topik und gibt ihr den Sinn. Der See ist schon in der ersten Zeile da, auch er hängt am Wort hängen.

Und dieses Naturbild sowie dessen Abbild bilden die üppige Kulisse, die hinter ein drittes Element des Naturlebens aufgespannt wird, hinter die sesshaft gewordenen Wandervögel: Die Schwäne werden wie eine Schar von Freunden geduzt, familiär apostrophiert, laut aufgerufen: «Ihr holden Schwäne» ist ein Ausruf, der den Satz in der Tat unterbricht, aber durch das darauffolgende «Und trunken von Küssen» lässt sich, wie gesagt, die nächste Zeile diesmal syntaktisch korrekt einfügen. *Hold* vervollständigt akustisch die adjektivische Reihe (gelb – wild – hold), und erst danach wird die zweite Eigenschaft nach einem «und» hinzugefügt. Sie sind hold *und* trunken von Küssen...

Hold ist der Schwan, der Dichter also, wie Jochen Schmidt und andere mit Recht kommentieren. Möglicherweise der holde Nürtinger Jüngling Hölder Hölderle von damals. Das Spektrum der französischen Adjektive für dieses kleine Wort ist äußerst breit. Es lohnt sich aber, die Funktion des Wortes in seinem hiesigen Zusammenhang sowie in seiner Dynamik zu erfassen. Was machen denn die dem Trunk von Küssen holden Schwäne: Sie wollen diese terrestrische Schönheit nicht sehen, sie sind nicht ihr (ihr nicht) hold, sie wenden sich von der unmittelbar anschaulichen Schönheit der sinnlichen Welt ab, blicken auch nicht hinauf in das ätherische Blaue des realen materiellen Himmels. Sie tunken (also nicht mehr «taucht»), wiederum eine Schwierigkeit: wie soll man die Nuance wiedergeben? *Plonger, enfoncer*, würden eine energischere Bewegung des Körpers signalisieren), sie tunken

das Haupt ins dunkle Wasser, hinunter in Richtung Abgrund des Sees, in die Schwärze, ihr Haupt dringt durch die Fläche, durchbricht sozusagen den Spiegel, den Widerschein also seines eignen Bildes. Er darf das, weil er kein bloßer Betrachter der schönen Natur ist, sondern weil er, narzisstisch trunken von Küssen, also nicht im dionysischen Genuss des erotisch erwärmenden Rausches, weil er die unergreifbare Unmittelbarkeit übersieht, und in die kalte, nüchterne, klare Transparenz der Ideen gelangt, nach einem erhabenen sakralen Sinn des Schönen strebt und die Beschränktheit des Gegebenen dadurch überwindet, dass er die verstörend schöne Natur nicht anschaut, wie sie an und für sich ist, sondern durch das in sie hineinprojizierte Raster seiner transzendentalen Ästhetik. Der polemische Impuls ist hier bekräftigt durch die intellektuelle Bilanz seiner Reise und seines Aufenthaltes in Frankreich, durch die «Rehabilitation des Fleisches», diesmal mit Heine zu sprechen, die ihm irgendwie schon von Schiller im November 1796 angeraten worden war: «Fliehen Sie wo möglich die philosophischen Stoffe, sie sind die undankbarsten, und in fruchtlosem Ringen mit denselben verzehrt sich oft die beßte Kraft, bleiben Sie der Sinnenwelt näher, so werden Sie weniger in Gefahr seyn, die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren, oder sich in einem gekünstelten Ausdruck zu verirren» (MA II: 641). An Schiller schreibt er seit September 1799 nicht mehr, doch dem Rat ist er treu geblieben. Man lese nur die letzten Zeilen des von ihm selbst als *Das Nächste Beste* betitelten Homburger Fragments:

Ursprünglich aus Korn, nun aber zu gestehen, bevestigter
 Gesang von Blumen als neue Bildung aus der Stadt.
 Bis zu schmerzen aber der Nase steigt
 Citronengeruch auf und von dem Öl aus der Provence und wo
 Dankbarkeit
 Und Natürlichkeit mir die Gascognischen Lande
 gegeben. Erzogen aber, noch zu sehen, und genährt hat mich
 die Rappierlust und des Festtags gebraten Fleisch, der Tisch und
 [braune Trauben. (MA I: 423)

Nicht die gediegene Schönheit der objektiven Außenwelt begeistert die Schwäne, sondern die eigene Schönheit des eigenen quasi hochmütigen Hauptes, das die Schwäne im Reflex ihrer selbst sehen müssen. Sie wenden

sich zur innerlichen, übersinnlichen Quelle ihrer holden Gedanken. *Hold* wäre also diesmal wenn kein Schimpf, so immerhin als eine quasi-sarkastische Bezeichnung des nicht Dionysischen zu hören. Und *beilignüchtern* wäre als Epitheton zu verstehen für die reinigende Verdrängung eines poetologisch zu verstehenden Liebestriebes. Mit anderen Worten das adjektivische Material für Hölderlins Selbstanalyse... Er wird den Schwan los, also die männlich-väterliche Gestalt, in die sich Zeus einmummt, um die arme, schon von einem andern schwangere Leda, weh ihr, leichter zu verführen.

Es sind also auch in der ersten Strophe zwei Arten der Dichtkunst vertreten, die Hölderlin geübt hat: die naiv-idyllische und die ideale. Diese erste Strophe, die sich wohl als gewöhnliches Idyll der Genremalerei beschreiben und vertonen ließe, ist nun nichts anderes als die Urszene bzw. der knappe Chor des Schmerzes, der Zerrissenheit, ist schon an sich selber zerrissen: «Weh mir», ruft er plötzlich selbstapostrophiierend, nachdem er die Schwäne apostrophiert hat, diesmal aber ohne den Sprachduktus zu beschädigen. Die beiden Wörtchen eröffnen nicht nur – wie es scheint – ein motivisch antithetisches Kapitel im kurzen Gedicht: Sie kommentieren auch das bedrückende Unbehagen, den bösen Traum der in der ersten Strophe dargestellten Frustration, die Dürftigkeit. Die Worte tun wirklich weh: *hold, trunken, tunkt, Haupt, und, und, und*, selbst *Küsse* sind, wenn kein Generalbass, so doch Bassklänge, die an die Schläfen des Dichters hämmern!

Die schöne Landschaft, die schöne Welt der Ideen, beide schmerzen, sie tun *weh, mir* tun sie weh, *weh mir*... weil sie getrennt bleiben, einander sogar feindlich bleiben, unaussöhnbar, weil sie mich “dürftig” lassen, mir fehlt dabei das, was ich nicht *nehmen* kann, was mit mir sein könnte. *Nehmen* ist hier wie *mit* am Anfang das Wort für die poetische Aneignung, für die Aufnahmen von gestern. Auch das Nehmen ist in der Krise. Denn nehmen und nennen sind das gleiche Lebensprogramm: «Wonehm’ ich» bedeutet auch *Wie nenn’ ich* die begriffen-wahrgenommene bleibende Substanz meiner heutigen Poetik. Der Grund für die Unaussöhnbarkeit beider Elemente liegt in der Unaussöhnbarkeit der menschlichen Welt überhaupt. Erst im Rahmen einer Überwindung sämtlicher geschichtlichen Widersprüche, im Frieden also, ist eine Harmonie, das heißt überhaupt eine Sprache denkbar. Ohne diese Überwindung ist das dichterische Programm einer Aussöhnung

von Natur und Ideal pures Geplauder und Illusion, oder heuchlerische Abkehr vom wirklichen Leben. Ihre Widersprüchlichkeit unterstützt sogar den Krieg.

Nun ist die Lage in dieser Hinsicht, zumal Ende 1803, nicht mehr so begeisternd und hoffnungsvoll wie Ende 1802/Anfang 1803, als Hölderlin die *Friedensfeier* bis zur vollkommenen Reinschrift gelungen ist. Es ist schon Winter. Nicht unbedingt Nacht. Die «Mauern» sind «sprachlos» wie Stadtmauern, also agonal defensiv, «kalt» wie die eisernen Klingen der Krieger.... *Sprachlos* weil “wir kein Gespräch mehr sind”, wo es in der *Friedensfeier*-Hymne «seit ein Gespräch wir sind» (MA I: 364, Z. 92) lautete.

Ich deutete heute, nachdem ich mich wiederholt und voller Bedenken bei Freud für die adäquate Lösung entscheiden musste, die Konjunktion *wenn* nicht mehr rein zeitlich als bloße Angabe einer kommenden Jahreszeit, eines drohenden Winters, wie es die sogenannte Vorstufe zu meinen scheint, sondern kausal-hypothetisch im Sinne von da oder indem, also als pseudo-hypothetische Formulierung, anders gesagt als ein französisches *Si*, nicht im selben Sinne wie das anfängliche *Wenn* der fabelhaft rührenden Ode *Wenn aus der Ferne*..., sondern im Sinne von sofern, oder da. Die Welt, von der ich sprechen möchte – Celan hatte auch diesen Sinn im Ohr, als er im Gedicht *Tübingen, Jänner* schrieb: «er dürfte, / sprach er von dieser / Zeit [...] nur lallen und lallen [...] (“Pallaksch. Pallaksch.”)» –, wird nicht tödlich winterlich werden, sie IST schon winterlich, kalt, künstlich, artefaktisch, menschlich-unmenschlich, enttäuschend, falsch, doch nicht unbedingt nächtlich. In der Hymne *Wie wenn am Feiertage*... erwartete der Dichter voller geschichtsphilosophischer Hoffnung, dass «der Götter und Menschen Werk / Der Gesang, damit er beiden zeuge, glückt» (MA I: 263, Z. 48f.). Gesang war wie Gespräch ein anderes Wort für Friede, nicht nur im Sinne von Waffenstillstand, sondern auch im politischen Sinne von Überwindung der Widersprüche und Bewältigung des Todestriebs. Leider wurde dieses Glück von den Menschen vernichtet: Es ist wieder Krieg in Europa. Die *Friedensfeier*-Hymne soll also bis mitten ins zwanzigste Jahrhundert in die Schublade des Vergessens. Obwohl schön reingeschrieben, wurde sie weder an Wilmans, noch an andere geschickt. Das kodikologische Schicksal dieses Manuskriptes eines sprachlos gewordenen Dichters ist ein Rätsel. Der von

der Geschichte bedingte Verzicht auf Veröffentlichung und Anerkennung ist aber eine keineswegs rätselhafte Wunde. Die Mauern stehen senkrecht und verhängnisvoll schon wie dieses Quasi-Verbot da: Die Zeitform Präsens stimmt wie anfangs die Präsenz der üppigen Pracht des Herbstes ganz. Die Mauern *stehen* wie das Land *hänget* (Hohenasperg). Beide weisen auf ein Totes hin. In der pseudo-genetischen Konstruktion, deren letzte Phase dieses Gedicht sein sollte, sind die Worte und Bilder der letzten Zeilen ganz neu und unerwartet. Das *Wenn* lässt sich in der Zeitgeschichte des Gedichts zeitgeschichtlich verstehen. Das, was die letzten Verse der *Friedensfeier*-Hymne vorausahnen ließen, ist geschehen. Der für ganz Europa und besonders für Württemberg so wichtige Friede ist schon vorbei. Die Kriege beginnen bald wieder. Wer weiß, auf wie lang und wie es ausgeht.

So persönlich subjektiv und direkt war Hölderlin vorher nie gewesen, und das macht seine Sprache für die anderen umso unhörbarer und hermetischer. Sie klingt hier schon vorexpressionistisch. Das «Weh mir» ist kein rhetorischer Trick nach Umgangssprache, sondern ein Schibboleth des dichterischen Schmerzes angesichts der allgemeinen Tücke. Also “Weh mir Hölderlin dem Dichter, der den Zusammenbruch der schönsten Ideen erlebt hat... und die adäquaten Worte nicht mehr findet”. Er war in seiner “apokalyptischen Schönheit” («Das bist du ganz in deiner Schönheit *apocalypticam*», Kolomb, MA I: 429) ein Meister der Harmonie, des Gesangs. Heute triumphiert die grausame Logik des politisch-nationalen Egoismus, die Parodie des Vaterländischen, wie ich es verstehen und singen will.

Die Mauern, die klirrenden eisernen Fahnen, ob Wetterfahnen, die die Nachklänge der Gewitter empfangen, oder sonstige metallene, sinngebende, an den versperrten Häusern aufgehängte Artefakte, klingen nach dem Register der späten, brutal anmutenden Einfügungen in die Verse von früher. Die Welt, die weh tut, ist ein Leben unter den Menschen, in den großen Städten, die die Expressionisten besingen werden, wo die Sprache immer wieder neu erfunden werden muss, wo einem sogar der eigene Name eines Tages skardanellisch abhandenkommen wird. Für den Hölderlin der beginnenden zweiten Hälfte des Lebens (das beweist auch die regressive Motivik der Turmgedichte) ist nun die Geschichte (die «Thaten, welche geschehen», *Andenken*, MA I: 474, Z. 36) die leider oft verrückt gewordene Substanz des erhofften «Gesprächs»...

Der Dichter ist stutzig geworden: Die Sprache selbst droht sprachlos geworden zu sein, oder ein dürres Plaudern. Man hört in dieser Sprachlosigkeit nur noch das Geklirr von eisernen Emblemen, die keine Realität mehr direkt-gravitätisch bezeichnen, wie Dinge ihre adäquate Widerspiegelung zu finden wissen und richtig "fallen", sondern deutungslose Zeichen, die im Winde hin und her schaukeln, wie des Dichters arme Seele, semantische Fratzen, Sinnfetzen, die rechts und links wie die Geschichte selber anno 1804 zwischen Bonaparte und Napoleon, Republik und Kaisertum, Krieg und Frieden und Krieg und Frieden, Tod und Leben zum Verrücktwerden wieder desultorisch bammeln. Die Übersetzung von «klirren» soll den kriegerischen Nachklang wiedergeben, der Leser soll das scharfe Klirren aufeinanderschlagender Säbel hören, etwa im Sinne des folgenden Satzes in einem Zeitungsartikel von vor wenigen Jahren: «zwischen Obama und Putin klirren die Gläser wie Säbel...».

A moitié de la vie

Avec les poires jaunes,
et pleine de roses sauvages,
la campagne pend sur le lac,
vous, beaux cygnes charmants,
et saoulés de baisers
vous trempez votre tête
dans l'eau de pureté,

Pauvre de moi, où prendre alors
si c'est l'hiver, les fleurs, et où
le clair soleil,
et l'ombre de la terre?
Les murs se dressent,
muets et froids, dans le vent
cliquent les girouettes de fer.