

3. *Empedokles*: Befreiung der Szene

3.1. *Metapher einer intellektuellen Anschauung*

Die Metaphorisierung einer *intellektuellen Anschauung* versucht Hölderlin mit drei Entwürfen einer Dramatisierung der den Vorsokratiker Empedokles umrankenden Legenden. In diesen findet Hölderlin ein höchst zeitgenössisches Problem: das der Erziehung zu einer Freiheit, welche die notwendige bürgerliche Revolution vor dem Chaos der französischen *terreur* bewahrte. In diesem Sinne lassen sich zwar am hölderlinschen Empedokles Züge Napoleon Bonapartes feststellen¹⁰⁰, die Figur des politischen Führers Empedokles wird jedoch von den Zügen eines Erziehers Empedokles überlagert. Seine charismatische Macht über die Bevölkerung Agrigents verdankt er einem Leben, das sich nicht gegen den Naturgang behaupten muß, sondern aus dem Einklang mit diesem zu einer scheinbar höchsten Vollendung erhoben wird. Die Empedokles-Figur ist als seine eigene Theorie der Wiedervereinigung von Kultur und Natur praktizierender Naturphilosoph ein Wiedergänger Rousseaus¹⁰¹, versagt sich jedoch einen Rückzug in die private Einsamkeit. Dabei zielt die Lehre solch kritisch gegen sich selbst gewendeter Aufklärung in keiner Weise auf die Rückkehr zu einer als ursprünglich phantasierten Natur. Hölderlins Ausbruch aus den Wohnzimmern und Konferenzräumen des bürgerlichen Trauerspiels in eine Szenerie der empedokles'schen Gärten sowie der Landschaft um und auf dem Ätna problematisiert die Selbstgenügsamkeit bürgerlicher Vernunft und Kultur, ohne daß die Natur als ihr anderes darum einer näheren Bestimmung unterzogen werden könnte. Nicht eine abstrakte Freiheit des vernünftigen Bürgers steht zur Disposition, sondern die unfixierbare Freiheit dessen, was diese Vernunft stiftet und aufrechterhält: eines

naturhaft Göttlichen, das sich erst in seiner eigenen Andersheit finden und fühlen kann. Die Freiheit, für welche die Empedokles-Figur ein Beispiel abgibt, ist die eines Menschen, in welchem sich diese Autoaffektion des Göttlichen vollzieht.

Empedokles figuriert in diesem Sinne jene materielle Szene, mit der Hölderlin und Hegel die *Sinnlichkeit* des kantischen *Ding an sich* ausschreiben. Seine Existenz markiert einen Hiatus im vom kantischen *Verstand* schematisierbaren Sinn. Aber erst mit diesem Hiatus machen Geschichte und der sie durchlebende *Verstand* nach Hölderlins Geschichtsoptimismus überhaupt Sinn. Erst, wo der *Verstand* in der Heterogenität der von ihm nicht durchdringbaren Natur den Ursprung seiner eigenen Freiheit erkennt und seine Fremdheit von der Natur verwindet, ist Freiheit vollendet – für Hölderlin: die göttliche Freiheit des Menschen. Was wie radikale Freiheitstheologie klingt, trägt aber ein radikales Anderes des Humanismus insofern schon in sich, als daß Sinn bloß durch ein Verhältnis zu einem ganz und gar Unterschiedenen und von ihm Heterogenen gewährleistet wird. Mit Derridas späterer Poin-tierung, bei der es sich um wenig anderes als um eine getreue Wiederholung der hölderlinschen Ausführungen handelt, wird in der Angewiesenheit des Sinns auf sein Anderes jegliche Unterscheidung zwischen Sinn und seinem katastrophalen Zusammenbruch verunmöglicht, so daß von Sinn und Unsinn nicht mehr die Rede sein kann, sondern bloß noch von jener paradoxen Heterogenität, von welcher der Hiatus kündigt: von jener Flüchtigkeit des Materiellen, an welcher auch der *performative turn* orientiert ist.

Eine Materialität der Natur, die *Sinnlichkeit* des kantischen *Ding an sich*, besteht demnach ganz kantgetreu bloß in ihren Auswirkungen auf den *Verstand*; ihre Auswirkungen bestehen in einer Ausrichtung des *Verstandes* auf eine Heterogenität, die jeglichem vom *Verstand* schematisierten Sinn zuwiderläuft. Eine Vervollkommnung göttlicher Natur in menschliche Kultur kann bloß in der Verausgabung der Natur, *Sinnlichkeit*, aber auch der Kultur, *Verstand*, bestehen. Solch Verausgabung hinterläßt weder *Sinnlichkeit* noch *Verstand*, weder Natur noch Kultur, weder Göttliches noch Menschliches, sondern vielmehr die unstillstellbare Gabe einer ihrerseits stets gesättigten wie verausgabten Differenz: einer *dif-*

*féran*ce, die verschwindet, nur um sich zu geben, die sich gibt, nur um zu verschwinden, und die damit eine Szene wird, welche sich bloß als ihre Schließung öffnet und bloß eine unfixierbare Spur von Materialität hinterläßt. Die Empedokles-Rolle figuriert solch Dynamik der Szene: Das gesamte Drama und damit die Tragik der Empedokles-Figur wird darin bestehen, daß szenische Materialität ihrerseits unfigurierbar bleibt und die Figur des Empedokles nur in ihrer eigenen Verausgabung und im Endeffekt in ihrem Verschwinden – das heißt Sterben – Figur der Szene sein kann.

Und erst in dieser Vorausdeutung auf Hölderlins spätere Faszination mit dem Dionysos-Mythos vollzieht sich auch eine Metaphorisierung im wörtlichen Sinne – als Übertragung¹⁰² – der *intellektuellen Anschauung*: Die gelungene Versöhnung von Kultur und Natur, *Verstand* und *Sinnlichkeit*, in der Empedokles-Figur hat keinerlei erzieherischen Effekt auf die Aggrigentiner. Ihre durch Empedokles hergestellte Verbindung mit der göttlichen Freiheit enthebt sie aller Notwendigkeit, sich der Unfreiheit ihres eigenen *Verstandes* zu entledigen. In analoger Weise vergißt laut Hölderlin ein rein der *intellektuellen Anschauung* ergebener Mensch in seiner übermäßigen Vereinigung *mit allem, was lebt*, das jeweils Lebendige in seiner Aktualität und Vergänglichkeit: “[W]ir sind nicht selten versucht, zu denken, daß er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, daß er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, daß er bei aller Seele, ziemlich unverständlich . . . sei.”¹⁰³ Die reine *intellektuelle Anschauung* erscheint so als Lethargie. Die ihr Hingegebenen erscheinen jener Freiheit, von der die *intellektuelle Anschauung* doch kündigt, beraubt. Erst das Erschrecken über den Todessprung des Empedokles’ wird für die Aggrigentiner eine reinigende Erziehung zur Freiheit bewirken. Doch umso problematischer wird mit dieser *katharsis* das Verhältnis von szenischer Materialität auf der einen und Bildhaftigkeit, *Vorstellung* und *intellektueller Anschauung* auf der anderen Seite. Die Metapher einer *intellektuellen Anschauung*, die Übertragung der empedokles’schen Freiheit auf die Aggrigentiner, sprengt das theatrale Modell des mentalen Paradigmas, indem sie die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum auslöscht. Die Szene der Mate-

rialität ist nie auf die Bühne der *Vorstellung* reduzierbar. Und wo eine szenische Materialität diese Bühne als *intellektuelle Anschauung* betritt, scheint eine Auflösung der *Vorstellung* folgen zu müssen – zum Beispiel als den Selbstentzug der Freiheit metaphorisierendes Sterben des Empedokles, bei dem Hölderlin dramaturgische Schwierigkeiten bekommt, es von der genußvollen Selbstaufgabe des mit der *intellektuellen Anschauung* begabten Individuums an den Todestrieb zu unterscheiden.¹⁰⁴

Diese Verschiebung findet ihrerseits auf einer Bühne statt, auf welcher das Drama *Empedokles* aufgeführt wird. Ist dieses wirklich als ein Festspiel der bürgerlich-demokratischen Revolution geplant¹⁰⁵, so darf die Freiheit bringende *katharsis* nicht bloß in einer die Aggrigentiner betreffenden Auflösung der *Vorstellung* von der Empedokles-Rolle als Figur bestehen. Gleichmaßen steht ein Verhältnis der Bühne des Dramas *Empedokles* zum Zuschauerraum vor der bürgerlichen Guckkastenbühne zur Disposition, um das Theater in eine moralische Anstalt im nunmehr hölderlinschen Sinn zu verwandeln, die dem Publikum seinerseits eine Erfahrung göttlicher Freiheit ermöglicht. Zu befragen steht also das Verhältnis der drei Entwürfe für ein *Empedokles*-Drama zu ihrer theoretischen Grundlegung. Eine solche versucht der als Selbstorientierung entstandene Text *Grund zum Empedokles*, der nach Abbruch des stark an der ersten, am ausführlichsten überlieferten Fassung orientierten zweiten Entwurfs bereits Erreichtes zusammenfaßt, um gleichzeitig eine völlig veränderte Konzeption des dritten Entwurfs zu fundieren.¹⁰⁶ Dementsprechend muß eine Lektüre dieses Textes ihrerseits in die drei Entwürfe ausschweifen, um sie auf das Verhältnis von szenischer Materialität und theatralem Modell der *Vorstellung* zu befragen.

3.2. Natur, Kunst und Tod

Der Text setzt mit einer erkenntnistheoretischen Skizze ein, die sich ins Geschichtsphilosophische erweitern wird: Auch “im reinen Leben” findet sich nicht eine ursprüngliche Einheit von Natur oder Geist, sondern einzig deren Unterscheidung, so daß weder Materialität noch Geist in den von Hölderlin aufgerufenen Seman-

tiken ihrer platonischen Entgegensetzung aufgehen. Mit den Vokabeln von Kants Rousseau-Rezeption¹⁰⁷ werden Geist und Materie vielmehr in ein an Fichte angelehntes Wechselspiel gebracht. Sie sind als “Kunst” – menschliche Lebenswelt als Gesamtheit von Kultur ist mit einer Übersetzung des aristotelischen *téchne*-Begriffs gekennzeichnet – und “Natur” – die aristotelische *physis* – zwar als Gegensätze bezeichnet, verweisen damit jedoch einzig auf die differentielle Struktur des zuvor genannten *reinen Lebens* in sich: Keines der beiden Prinzipien dominiert das andere, sondern ist vielmehr jeweils auf es angewiesen, so daß der ursprüngliche Gegensatz sich auf keiner der beiden Seiten befestigen und sich auf die eine Seite nur durch die jeweils andere verweisen läßt. Die *téchne* ist eine Gabe der *physis*, die *physis* kommt bloß als *téchne* zu demjenigen Selbstgefühl, mit welchem das Ineinander ihrer Differenz sich als Heterogenität einer materiellen Szene eröffnet. Erst eine “Mitte” zwischen *Natur* und aus ihr entlassener und sie gleichzeitig perfektionierender *Kunst*, die als *Mitte* weder natürlich noch künstlich ist, faßt Hölderlin als das “Göttliche”:

Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt. Die Kunst ist die Blüthe, die Vollendung der Natur; Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen, aber harmonischen Kunst, wenn jedes ganz ist, was es seyn kann, und eines verbindet sich mit dem andern, ersetzt den Mangel des andern, den es nothwendig haben muß, um ganz das zu seyn, was es als besonderes seyn kann, dann ist die Vollendung da, und das Göttliche ist in der Mitte von beiden. (E 870, Z. 78-85)

Dies harmonische Selbstgefühl der *Natur* als *Kunst*, der *Kunst* als *Natur* bestimmt sich näher als das Zusammenspiel von Wechsel und Beständigkeit. Der (von Schiller kommende) Bildungstrieb des Menschen macht die ihm eigene *Kunst* zum Paradigma des Organisatorischen – oder mit Hölderlins Wort: er ist der “organisierende” (E 870, Z. 85). *Natur* hingegen bezeichnet kein Nicht-menschliches, sondern dasjenige, was jegliche Organisation immer wieder auflöst, aus welchem jegliche Organisation aber auch immer wieder hervortritt – mit Hölderlins Wort: sie ist die “aorgisierende” (E 870, Z. 86), ohne daß sich die beiden Seiten zum *organischen* und *aorganischen* Prinzip erklären ließen, da sie sich in gegenseitiger Abhängigkeit organisieren wie desorganisieren und

daher auch bloß vergleichsweise als *organischer* oder *aorgischer* erscheinen. In diesem Sinne ist der “organischere künstlichere Mensch . . . die Blüthe der Natur” (E 870, Z. 85 f.): eine Gabe der Natur gleich den Blumen und allem anderen in einem herkömmlichen Diskurs als natürlich klassifizierten, aber gleichzeitig in seiner Organizität und Künstlichkeit auch ein der *Natur* eigener Höhepunkt: Die *Natur* organisiert sich selbst erst in ihm. Durch seine Teilhabe an der *Natur* ist er eine Selbstorganisation des *Aorgischen* als jener Rest Beständigkeit, den reine Destruktivität benötigt, um überhaupt Destruktivität sein zu können und sich nicht selbst aufzulösen. Nur als solche Selbsthemmung läßt sich die Kräftevielfalt eines herdersch-spinozistischen Substanzdenkens, auf welche die Rede vom *Aorgischen* verweist, vor einer völligen Selbstzerstörung bewahren. Sie bleibt destruktiv und damit produktiv nur, solange es etwas zu zerstören gibt. *Kunst* in diesem Sinne ist notwendige Bedingung der *Natur*, ohne diese darum aus sich heraus konstruieren zu können. Präzise ist dieses Verhältnis später in einer Pointierung Derridas fortgeschrieben worden: “Es gibt keine Natur, sondern allein Naturwirkungen”¹⁰⁸. Die Natur-effekte sind aber ihrerseits von etwas ihnen Unzugänglichem abhängig, so daß die Eröffnung der *Natur* durch *Kunst* niemals auf einer Herstellung von *Natur* durch *Kunst* hinauslaufen kann, wie dies in Anschluß an Judith Butler im Namen des *performative turn* einige konstruktivistische Diskurse behaupten.¹⁰⁹ *Organisches* erfüllt sich erst als *Aorgisches*: “[D]ie aorgischere Natur, wenn sie rein gefühlt wird, vom rein organisierten, rein in seiner Art gebildeten Menschen, giebt ihm das Gefühl der Vollendung.” (E 870, Z. 86-88) Die Vollendung solch *harmonischer Entgegensetzung* bleibt aber unzureichend, solange sie vom organisierenden Menschen nicht auch kraft seines Verstandes erkannt wird. Und das heißt in Anschluß an Kant: kraft seiner Fähigkeit zu einer *Vorstellung*, welche für die “Erkenntniß vorhanden” wäre und somit die Bühne des Denkens beträte: “Aber dieses Leben ist nur für das Gefühl und nicht für die Erkenntniß vorhanden. Soll es erkennbar sein, so muß es . . . sich darstellen.” (E 870, Z. 89-91)

Diese Darstellung vollzieht sich in Hölderlins Diskurs jedoch ihrerseits als eine mit Rousseau erzählte Geschichte vom Abfall in

die Kultur und von der bevorstehenden Wiedergewinnung eines Naturverhältnisses. Sie ist nicht Bildungsroman des einzelnen Bewußtseins, sondern der Menschheit insgesamt. Somit tritt in der Vorstellung der Menschheit nichts anderes als der szenische Materialismus des Verhältnisses von *Natur* und *Kunst* auf: eine Korrektur der Vorstellung durch die Szene, eine Korrektur der *Kunst* durch die *Natur*. Dieser Auftritt kann aber erst nach einem radikalen Auseinanderbrechen von Kunst und Natur erfolgen, in welchem “das organische . . . in das Extrem der Selbstthätigkeit und Kunst und Reflexion, die Natur hingegen wenigstens in ihren Wirkungen auf den reflectirenden Menschen in das Extrem des aorgischen des Unbegreiflichen, des Unföhlbaren, des Unbegrenzten übergeht” (E 870 f., Z. 92-100). Eine verselbstständigte *Kunst* verliert jeglichen Zusammenhang mit der *Natur*, von welcher sich jetzt endgültig bloß noch in ihren *Wirkungen* auf den Menschen sprechen läßt, die ihrerseits auf das rein Antiorganisatorische eines *Unbegrenzten* und *Unbegreiflichen*, aber darin auch nicht länger für den Menschen *Föhlbaren* reduziert werden. An diesem Punkt sind die “entgegengesetzten Wechselwirkungen” (E 871, Z. 100 f.) von Natur und Kunst jedoch keinesfalls stillgestellt, sondern ihr “Fortgang” (E 871, Z. 100) schreitet zu einer utopischen Versöhnung auf höherer Stufe vor: In einer neuen Verbindung soll *Natur* “organischer durch den bildenden, cultivierenden Menschen” (E 871, Z. 102) werden und ihr Bedrohliches in einer nunmehr nicht bloß zu föhlenden, sondern auch zu sehenden “Wohlgestalt” (E 871, Z. 107) domestizieren, während der Mensch sich qua seiner bildenden und organisierenden Fähigkeiten dem Ungestalten der Natur öffnen und zum “künstlich reinaorgische[n] Mensch[en]” (E 871, Z. 106) werden kann. Ihre Organisation im Menschen föhlt die *Natur* so “zweifach”: in der Erinnerung an die ehemalige reine Harmonie wie in der neuen Kultivierung. Zwischen Mensch und Natur ist die “Verbindung” in diesem zu erstrebenden Zustand daher nun “unendlicher” (E 871, Z. 114). Solch Kultivierung des *Unbegrenzten* zur *Wohlgestalt* impliziert die Produktion des Schönen durch den Dichter, die in Hölderlins Verdichtung des kantischen Schönen mit dem kantischen Erhabenen¹¹⁰ das Ungestalte selbst zur Darstellung bringen

soll: indem nämlich das Vorstellungsvermögen auf seine Grenzen verwiesen wird. Die Kultivierung der *Natur* zur *Wohlgestalt* findet damit präzise am Übergang von der Bühne der *Vorstellung* zur Szene zwischen *Natur* und *Kunst* statt. In solcher Organisation des *Ungestalten* greift letztere daher seinerseits auf erstere über: Der Mensch, eigentlich Ort wie Beobachter der *Vorstellung*, soll kraft seiner Organisationskraft selbst zu einem Ort der Entgrenzung werden, wie sich dies in der kantischen Freiheitsphilosophie mit dem Auffinden einer keiner anderen Regel als ihrer Freiheit unterliegenden “absolute[n] Spontaneität”¹¹¹ im menschlichen Verstand andeutet.

Diese sowohl dem *reinen Leben* als auch dem Bruch von *Organischem* wie *Aorgischem* enthobene Utopie markiert aber bereits die Schwierigkeit des Verhältnisses von Szene und *Vorstellung*: Während im *reinen Leben* auch immer wieder neu die destruktive Chaotik jener Szene vorherrscht, welche *Natur* und *Kunst* ständig austauscht und in immer neuen Konstellationen hervorbringt, wird dieser Exzeß in Hölderlins Geschichtsutopie von der Bühne der *Vorstellung* gebändigt, ohne daß er in dieser Bändigung etwas von der befreienden Kraft verlieren soll, welche Hölderlin ihm zuschreibt. Sowohl die ästhetische Erfahrung des *Aorgischen* als auch die *Aorgisierung* menschlicher Organisationspraxis unterliegen nicht dem destruktiven Zug der *Natur*, sondern wenden diesen gerade in einen neuen Zustand der Versöhnung, der gleichzeitig die Formationskraft der Bühne wie das exzessive Potential der Szene beinhalten soll. Ein kompliziertes Verhältnis des hölderlinischen Schreibens zum Mythos von Dionysos kündigt sich hier an, ohne daß zunächst sein Name oder seine Symbole benannt würden. Der Halbgott, dessen Leben bloß aus seinem Sterben, dessen Einheit bloß aus seiner permanenten Zerstückelung besteht, dessen Sterben aber ebenso von seinem Leben zehrt wie seine Zerstückelung von seiner ewigen Einheit, wird wie kein anderer Hölderlins spätere Texte beherrschen:¹¹² als derjenige, den es zu beschwören, wie als derjenige, den es in eine sichere Entfernung zu bannen gilt, um nicht seiner Zerstörungswut zu unterliegen. Im *Grund zum Empedokles* zumindest ist die destruktive Dimension der sich zwischen *Natur* und *Kunst* als weder natürlich noch künstlich

eröffnenden göttlichen *Mitte* klar ausgesprochen: “In der Mitte liegt der Tod des Einzelnen” (E 871, Z. 115). Eine Darstellung bzw. Vorstellung dieser Mitte hat sich dementsprechend diesem Tod zuzuwenden: also wohl dem Todessprung des Empedokles, der für das Selbstgefühl des Unendlichen im Endlichen einsteht, daher nur Symbol ist für einen Tod, welcher das Einzelne beständig einholt. Die Rede vom *in der Mitte liegenden Tod des Einzelnen* besagt zunächst wenig anderes als die Sterblichkeit des Endlichen, in dessen Materialität sich das Göttliche entäußert. Dies Göttliche lebt, indem das Materielle vergeht; das Materielle lebt, indem das Göttliche sich an die Materie entäußert.¹¹³ Solch *ordo inversus*, in welchem das Leben Bedingung des Todes ist wie umgekehrt, ohne daß der Tod sich je verlebendigen oder das Leben absterben könnte, sondern Vergänglichkeit und Leben zum selben werden, ist szenisch. Keine Szene in der Unendlichkeit der Zeit, sondern Zeit als Vielfalt der von Derridas Pseudo-Begriff der *différance* markierten Szene(n): Die anarchistische Zeit dieser Szene(n) besteht aus jener hölderlinschen *Materie des Übergangs*.

In einem späteren, der “Bedeutung der Tragödien” gewidmeten Textsplitter wird Hölderlin dieses Verhältnis von *Geist und Zeichen* als ein “Paradoxon” beschreiben: “Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus.” Denn seine Darstellung besteht in nichts anderem als der Unterminierung seiner materiellen Zeichen: “Eigentlich nemlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen.”¹¹⁴ Um von der Anarchie des ursprünglichen Gefühls zur Darstellung vorzustoßen, bedarf es daher der Isolation eines bestimmten Zeichens, an welchem seine Schwächung vollzogen werden kann: eine Heraushebung der Empedokles-Figur – aber gleichermaßen auch eine strenge Grenzziehung um den Bühnenrahmen der Vorstellung. Figur wie Bühne sind damit vom andauernden *Werden im Vergehen* zunächst geschützt, so daß sich ein *Werden im Vergehen* an ihrem Beispiel erst demonstrieren läßt. Dabei reicht es jedoch nicht aus, den in keinem der drei Entwürfe ausgeführten Todessprung als

Telos des Empedokles-Dramas zu fokussieren oder von seiner Abwesenheit gar auf ein Scheitern des Dramenprojekts zu schließen.¹¹⁵ Der Todessprung des Empedokles – die Identifizierung des dramatischen Zeichens Empedokles mit der 0 – wäre bloß das Ende eines Prozesses der Abschwächung dieses Zeichens, als welcher sich das ganze Drama vollzieht und der schon mit der Einsetzung der Empedokles-Figur beginnt: Hölderlin bestimmt den *Tod des Einzelnen* nämlich als den

“Moment, wo das organische seine Ichheit, sein besonderes Daseyn, das zum Extreme geworden war, das aorgische seiner Allgemeinheit nicht wie zu Anfang in idealer Vermischung, sondern in realem höchsten Kampf ablegt, indem das besondere auf seinem Extrem gegen das Extrem des aorgischen sich thätig immer mehr verallgemeinern, immer von seinem Mittelpuncte sich reißen muß, das aorgische gegen das Extrem des besonderen sich immer mehr concentrirten und immer mehr einen mittelpunct gewinnen und zum besonderen werden muß, wo dann das aorgisch gewordene organische sich selber wieder zu finden und zu sich selber zurückzukehren scheint, indem es die Individualität annimmt und das Object, das Aorgische sich selbst zu finden scheint, indem es auch zugleich das Organische auf dem höchsten Extrem des Aorgischen findet, so daß in diesem Moment, in dieser Geburt der höchsten Feindseeligkeit die höchste Versöhnung wirklich zu seyn scheint.” (E 871, Z. 115-135)

Schlicht: Hölderlin bestimmt den *Tod des Einzelnen* als die völlige Entgegensetzung von organisierender Kunst und aorgischer Natur. Solch Entgegensetzung hat aber für Hölderlin den paradoxen Effekt einer Wiederkehr der Ursprungsharmonie, denn das vollkommen Durchorganisierte wie das vollkommen Ungestaltete schlagen durch ihre Verselbständigung in ihr jeweiliges Gegenteil um. Die fortschreitende Organisation des *Organischen* muß es, das doch auf die Wechselwirkung mit der *Natur* angewiesen ist, entstehen.¹¹⁶ Die Chaotisierung des *Aorgischen* wirkt selbstzerstörerisch, zerstört im Endeffekt das eigene Chaos und läßt eine scheinbare Ordnung entstehen.¹¹⁷ Die Kunst verliert nach dieser Logik ihren *Mittelpunct*, während die *Natur* einen erhält als das *aorgisch gewordene organische*. Die *höchste Versöhnung* von *Natur* und *Kunst* in der *Individualität* der Empedokles-Figur bleibt daher illusorisch. Ist sie doch bloß *Geburt der höchsten Feindseeligkeit*, und nur als solche ist sie auch jener *Moment* des *Todes des Einzelnen*: In der Empe-

dokles-Figur hat sich das einzelne Organisierte ganz der ungestalteten Allgemeinheit des *Aorgischen* überlassen. Damit ist die Figur aber nicht von ihrem Sterben abgelöst. Vielmehr ist ihr Figuresein nur ein kurzer Moment im Prozeß eines andauernden Sterbens – denn

so wie also die Versöhnung da zu seyn scheint, so wird auf die Eindrücke des organischen die in dem Moment enthaltene aorgischentsprungene Individualität wieder aorgischer, wie die in dem Moment enthaltene organischentsprungene Allgemeinheit auf die Eindrücke des aorgischen wieder besonderer wird, so daß der vereinende Moment, wie ein Trug, sich auflöst, . . . und in seinem Tode die kämpfenden Extreme, aus denen er hervorgieng, schöner versöhnt und vereinigt, als in seinem Leben (E 871, Z. 137-146)

Die *göttliche Mitte* als der *Tod des Einzelnen* zeigt sich im Sterben einer Figur, die schon als Figur bloß ein Sterben war: eine Verkehrung von *Kunst* in *Natur*, die in den destruktiven Gang der Natur zurückgenommen wird, aber eine mit der *Natur* versöhnte Kunst hinterlassen soll.

3.3. Sündenfall vor Publikum

Die drei Entwürfe zu einem *Empedokles*-Drama sind ganz der Abschwächung des dramatischen Zeichens Empedokles gewidmet: In allen gehört der *Trug* der *Versöhnung* von *Kunst* und *Natur*, der sich in diesem Zeichen vollzogen haben soll, einer Vergangenheit an, die von allen Figuren erinnernd aufgerufen wird, um den Unterschied zum Empedokles der Bühnenrealität zu markieren. Wiederum ist es der *Grund zum Empedokles*, der diese Vorgeschichte zusammenrafft und Empedokles' Besonderheit als das Produkt seiner besonderen geschichtlichen Lage beschreibt: "Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst" (E 872, Z. 160-163). Indem seine organische Subjektivität mit der aorgischen Objektivität der Natur verschmilzt, wird Empedokles aber auch um so mehr rationales Subjekt der Organisation, das heißt für Hölderlin "unterscheidender, denkender, vergleichender, bildender, organisierender und organisierter," wenn er sich dem Unor-

ganisierten hingibt, das heißt “weniger bei sich selber ist, und in so fern er sich weniger bewußt ist, daß bei ihm und für ihn das sprachlose Sprache, und bei ihm und für ihn das Allgemeine, das Unbewußte, die Form des Bewußtseyns und der Besonderheit gewinnt” (E 872, Z. 171-179). Empedokles kann sich nicht dessen bewußt werden und er kann keine Sprache dafür finden, daß in ihm sich das *Aorgische* organisiert: daß also das Sprachlose Sprache und das Unbewußte Bewußtsein *gewinnt*. Seine höchste Subjektivität findet auf dem Höhepunkt seiner Selbstvergessenheit mit dem Aufgehen in der Objektivität der Natur statt. In diesem Sinne entspricht das “unorganisirtere und desorganisierte” (E 872, Z. 183) der subjektiven *Natur* des Empedokles. In seiner Sprache löst sich nicht das Sprachlose, in seinem Bewußtsein nicht das Unbewußte auf, sondern sie treten in Sprache und Bewußtsein als das, was sie sind – deren anderes, von Sprachlosigkeit und Unbewußtem durch eine *différance* unterschieden, aber gleichzeitig von ihnen abhängig. Indem die Empedokles-Figur das Heterogene szenischer Materialität bezeichnet, spricht sie dessen Sprache und hat dessen Bewußtsein: In ihr markieren sich Sprache und Bewußtsein als Grenze zu etwas, von dem sie erhalten werden, ohne es selbst zu sein. In diesem Grenzgängertum liegt die Faszination des Empedokles auf Sprache und Bewußtsein der anderen Figuren. Diese hatten sich bisher ohne Kontakt zu jener Grenze erfahren, von der sie trotzdem abstammen und die in der Gestalt des Empedokles nun unter sie getreten ist. Gleich in der ersten Szene wird er von Panthea, die seit einer Wunderheilung durch Empedokles selbst, wie ihr Name schon besagt, die Grenzen bloßer *Kunst* überschritten hat, als das “Leben” personifiziert: “Er selbst zu seyn, das ist / Das Leben und wir andern sind der Traum davon.” (E 700) Diese Zuschreibung wird Sprache allerdings nur in der Sprachlosigkeit des Versendes. “Das Leben” füllt die stumme Lücke, welche die Präsenz des Empedokles in das Leben der Aggrigentiner reißt und der athenischen, mit der Nüchternheit eines griechischen Verstandes ausgestatteten Besucherin, die Panthea als Kontrast zur Seite gestellt wird, unverständlich bleiben muß. *Das Leben* des Empedokles spricht eine Sprache, in der sich eine sprachlose Andersheit erhalten kann, indem diese Sprache sich

selbst beständig – *das ist / Das Leben* – unterbricht. In Hölderlins dichterischer Behandlung des Empedokles-Stoffes wird somit die Problematik des Dichters verhandelt, der in seiner *Kunst* die Autoaffektion des Göttlichen im menschlichen *Verstand* vollziehen soll. Als gleichermaßen materielles anderes des Göttlichen wie in sich schon vergeistigter Reflex auf Materielles¹¹⁸ bietet die dichterische Sprache einen prädestinierten Ort szenischer Materialität, aber gleichzeitig auch einen Unort, an dem es die Problematik dieser Heterogenität zu verhandeln gilt. Zwar ist Empedokles “zum Dichter geboren” (*E* 872, *Z.* 214), aber mit dem erneuten Auseinanderreißen von *Natur* und *Kunst* im Fortschreiten der Zeit wird seine versöhnende Versprachlichung des Sprachlosen zu einer Sache der Vergangenheit: “So ward auch mir das Leben zum Gedicht.” (*E* 708)

Und eben in der notwendigen Versprachlichung des materiellen Lebens durch den Verstand – im Gedicht – liegt die Destruktion des Lebens begründet. Wo das Sprachlose sich Sprache gibt, durchzieht es Sprache bloß als deren heterogene Andersheit. Unentscheidbar muß daher stets bleiben, ob Sprache wirklich an der Grenze zu ihrer eigenen Sprachlosigkeit sprechen kann oder ob sie sich nicht vielleicht selbstgenügsam dieses andere als eine sie übersteigende Sprachlosigkeit konstruiert. Und eben weil sich Sprachlosigkeit nicht ersprechen läßt, kann sie nur im Offenhalten dieser Ununterscheidbarkeit gewahrt bleiben, wo eine selbstgenügsame Sprache das Sprachlose ausstriche.¹¹⁹ Dieser Verlust der Beziehung zum Sprachlosen unterläuft der Empedokles-Figur des ersten Entwurfs, die wegen der sich in ihr vollziehenden Verkehrung von *Natur* und *Kunst* nicht um die Natürlichkeit ihrer eigenen *Kunst*, der Sprachlosigkeit ihrer Sprache und der Unbewußtheit ihres Bewußtseins weiß. Aus seinem Einklang mit der Natur heraus vergißt Empedokles seine Abhängigkeit von ihr und meint umgekehrt, sie zu beherrschen. Vor den versammelten Aggrigentinern ruft er sich selbst zum Gott aus – ein von Hölderlin in einer späteren Randbemerkung als “Ursünde” (*E* 710) bezeichneter Fehltritt, welcher die Zerstörung der vormaligen Versöhnungssillusion von *Natur* und *Kunst* markiert. Empedokles’ Gegenspieler Hermokrates unterstreicht dies: “[E]s haben / Die Götter seine Kraft von

ihm genommen, / Seit jenem Tag, da der trunkne Mann / Vor allem Volk sich einen Gott genannt.“ (E 702) Das Übermaß des göttlichen Wissens verführt Empedokles gleichsam zur *superbia* Luzifers, der sein Ausschluß vom Göttlichen folgt und die in diesem Sinne von Empedokles im Selbstgespräch betrauert wird:

Ich war geliebt, von euch ihr Götter –
O Schattenbild verbirg dirs nicht! du hast
Es selbst verschuldet, armer Tantalus
Das Heiligtum hast du geschändet, hast
Mit frechem Stolz den schönen Bund entzweit
Elender! als die Genien der Welt
Voll Liebe sich in dir vergaßen, dachtest du
An dich und wähnstest, karger Thor, an dich
Die Gütigen verkauft, daß sie dir
Die Himmlischen, wie blöde Knechte dienten! (E 706 f.)

Dieser Sündenfall wird jedoch als ein sprachlicher bestimmt. Der Verlust des Göttlichen besteht in der schuldhaften Aneignung des Worts, durch welche die Sprache sich von der Sprachlosigkeit trennt und Gedicht nicht mehr sein kann. Während Empedokles die betrauerte Leere als Folge des sprachlichen Fehlgehens begreift, reagiert Empedokles' Jünger Pausanias erstaunt, als er von der scheinbaren Trivialität des Grundes der Verzweiflung erfährt: “Was! um eines Wortes willen? / Wie kannst so du verzagen, kühner Mann.” Empedokles hingegen besteht darauf, kraft seiner gottdurchwirkten Sprache den Kontakt zu den Göttern verloren zu haben: “Um eines Wortes willen? ja. Und mögen / Die Götter mich zernichten, wie sie mich / Geliebt.” (E 711) Das Wort muß sich als *Kunst* beständig der *Natur* aussetzen, um *göttliche Mitte* zu sein – und das hieße: Es wird sowohl bloß *Kunst* als auch leere *Natur*, in welche das menschliche Wort herabstürzt, sobald es seine Stiftung durch das göttliche Leben leugnet. In dieser Leugnung wäre es also immer entweder *Kunst* oder *Natur* und eben nicht die Ununterscheidbarkeit der *göttlichen Mitte* von beiden. Also wäre es immer weder *Kunst* noch *Natur*. In der hölderlinschen Logik ist diese Ausstreichung der zwischen *Natur* und *Kunst* aufgerissenen

Szene aber eine schiere Notwendigkeit. Eben weil die Heterogenität einer *Materie des Übergangs* sich nicht stillstellt, sondern in immer neuen Szenen gibt, bedarf es des *Todes des Einzelnen* als eines Vorübergehens der jeweils singulären Szene. Eine Darstellung oder *Vorstellung* der Szene – dessen, was sich nicht vom *Verstand* darstellen oder vorstellen läßt – stellt daher nichts dar oder vor außer der Abwesenheit der Szene. Und in diese Abwesenheit gilt es jene Ununterscheidbarkeit zu infiltrieren, welche die Heterogenität der Szene ausmacht. Dies ist zum einen Aufgabe des Dichters mit seinem Sprachverstand. Zum anderen ist es auf der Bühne seiner *Vorstellung* aber auch eine Aufgabe, welche die Empedokles-Rolle nicht nur seinen aggrigentinischen Schützlingen gegenüber zu lösen, sondern auch noch an sich selbst zu vollziehen hat.

Das Sterben des Protagonisten soll Fixierung und damit Verlust der Szene korrigieren und den Aggrigentinern eine Welt hinterlassen, in welcher die Dynamik der Szene als eine Freiheit zugelassen ist, welche sich aus deren Heterogenität speist. Im Sterben des Protagonisten vergeht die Ermächtigung der Sprache über das Sprachlose, die im ersten Entwurf zum Sündenfall des Empedokles gemacht wird. Im Tod der Figur, in welcher die Szene selbst zur *Vorstellung* wurde, zeigt sich, daß sich die Szene eben dieser Figurierung widersetzt und die Empedokles-Figur selbst bloß ein Stück *Materie des Übergangs* gewesen ist. Sein Tod verhindert, daß “das Leben einer Welt in einer Einzelheit abstürbe” (E 873, Z. 256 f.): in der Einzelheit einer Figur oder in den Fixierungen einer Sprache, welche das Sprachlose ausschließt. Empedokles’ Sterben ist daher an eine Wiederbelebung der Sprache gekoppelt und diese Wiederbelebung findet für das Volk von Aggrigent statt.

Der *zum Dichter geborene* Empedokles wird damit zum “Opfer seiner Zeit” (E 874, Z. 271), da er sich als “politischer Mensch” verhalten und im Endeffekt als “religiöser Reformator” (E 877, Z. 439) betätigen muß. Im Umgang mit Empedokles scheint die Wiedereinholung der *Mitte* von *Kunst* und *Natur* aber für beide Seiten schon vollzogen. Empedokles glaubt sich eins mit den Aggrigentinern wie diese sich eins mit der Natur. Der Plot, den

Hölderlin im *Grund* als Vorgeschichte zur Handlung skizziert, läßt die Aggrigentiner Empedokles zum Vollbringen einer "Probe" (E 877, Z. 464) veranlassen, durch die er die *Natur* in ihrer Aorgizität mit seiner *Kunst* verbindet. Vielleicht ist hier an die Heilung Pantheas von ihrer tödlichen Krankheit gedacht, die sich im hölderlinschen Zeitalter der Aufklärung aus Empedokles' Fähigkeiten als Mediziner erklärt, den Aggrigentinern aber als ein Wunder im Stile Jesu erscheinen muß, welches gerade das Unbeherrschbare der *Natur* als Werk des mit der Gottheit verbundenen Menschen offenbart. Die Reaktion der Aggrigentiner auf die gelingende *Probe* öffnet Empedokles aber die Augen: Die Aggrigentiner glauben die Revolution in Leben und Denken mit diesem Wunder schon vollbracht. Empedokles erkennt, daß seine Einheit mit dem Volk bloß Illusion gewesen ist. Mit vollbrachter Probe ist er "positiv" (E 877, Z. 461) geworden, er hat sich als neuer Führer und Abgott, damit potentiell als neuer Gesetzgeber enthüllt.

Diese Erzählung deutet auf eine Veränderung des Sündenfallmotivs aus dem ersten Entwurf während der Arbeit am Empedokles hin. Immer mehr tritt eine *superbia* Empedokles' in den Hintergrund, immer mehr wird seine Fetischisierung durch das Volk zum eigentlichen Problem. Die dramatische Handlung des ersten Entwurfs motiviert sich aus der Umkehr des Zerwürfnisses zwischen Volk und Empedokles in eine erneute Versöhnung. Durch Empedokles' priesterlichen Gegenspieler angestiftet wird über Empedokles und seinen Jünger ein Bannfluch ausgesprochen, im Gegenzug das Volk von Empedokles verflucht. Die anschließende Versöhnung korrigiert den sich so in beider Beziehung wiederholenden sprachlichen Sündenfall. Empedokles schlägt die ihm angetragene Königswürde aus und hinterläßt statt dessen in einer Art Bergpredigt den Aggrigentinern sein Wort als eine Sprachlichkeit, die sich nun nicht mehr der *Natur* bemächtigt, sondern sich vielmehr ihrer Übermacht aussetzt. Mit der Stiftung dieses Worts zieht er sich zum Sterben in die *Natur* zurück und überläßt dem Wort, das sich auf keine der *Natur* überlegene *Kunst* als Autorität mehr stützen kann, so wirklich seinem Gabecharakter.¹²⁰

Die Symmetrie der gegenseitigen Verfluchung von Volk und Empedokles, welche die herausragende Stellung des letzteren ein-

ebnet und kaum Motivation für das Wiedererlangen seines Kontakts zum Göttlichen im zweiten Teil des Dramas¹²¹ bietet, scheint Hölderlin unbefriedigt gelassen zu haben. In einer Randbemerkung korrigiert er die Verfluchung Empedokles' durch das Volk – "ha! geht / Nun immerhin zu Grund, ihr Nahmenlosen!" – mit den Worten:

Keinen Fluch! Er muß lieben, bis ans Unendliche hin; dann stirbt er, um nicht ohne Liebe zu leben und ohne den Genius. Er muß den Rest von Versöhnungskraft, der ihm vielleicht ohne das wieder in sein voriges heiligeres Leben hätte zurückgeholfen, gleichsam *aufzehren*. (E 719)

Dieses *Aufzehren* deutet voraus auf die von Hölderlin dramaturgisch geplante Abschwächung des Zeichens hin zu seinem Nullpunkt. Das dramatische Zeichen Empedokles soll nicht selbst den Abfall von der sprachlosen Sprache in die Sprachermächtigung verfallen, sondern die *Natur* solange als *Kunst* geben, bis es auch die eigene Organizität an das *Aorgische* verliert und sich als Zeichen auflöst. In den überlieferten Fragmenten des zweiten Entwurfs, die zumindest noch das Handlungsrastraster des ersten wiederaufzunehmen scheinen, ist es daher nicht mehr Empedokles, welcher von der *Natur* abfällt. Es ist das Volk, welches das Zeichen Empedokles nicht lesen kann, weil es eben ein individuelles Zeichen ist und die *Natur*, von deren Gaben es spricht, zu beherrschen scheint. "Das Unbekannte nennet mein Wort", wird im zweiten Entwurf von seinen Gegenspielern ein Empedokles zitiert, der von sich behauptet, er "gleiche keinem und allem" (E 874). Nicht die vom priesterlichen Antagonisten vermutete *superbia* spricht sich also hier aus, sondern allein ein Verhältnis zwischen *Kunst* und *Natur*, in dem die erste komplett von der letzten erhalten wird. Das Wort, welches das Unbekannte nennt, beherrscht es nicht, sondern es wird ihm geschenkt. Wer *allem und jedem* gleicht, hat sich an dieses verschwendet, statt es zu beherrschen. Dem steht die Fehlinterpretation des Volkes gegenüber, das die Gabe nicht als solche nehmen kann, sondern Empedokles für einen Gott hält. Diese Erwartungshaltung stimmt nicht mit dem Selbstvorwurf Empedokles' im ersten Akt überein, sondern wird von ihm Pausanias gegenüber bloß noch sarkastisch zitiert:

[Z]ur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden.
Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer
Und Inseln und Gestirn, und was vor Augen
den Menschen liegt, was wär
Diß todte Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? (E 875)

Auf Pausanias' entsetzte Reaktion fügt er die eigene, seiner Abhängigkeit seiner *Kunst* von der *Natur* eingedenke Interpretation des Verhältnisses der beiden an:

Wirken soll der Mensch
Der sinnende, soll entfaltend
Das Leben um ihn fördern und heitern
Voll schweigender Kraft umfängt
Den ahnenden, die große Natur,
Daß ihren Geist hervor er rufe, trägt
Die Sorg im Busen und die Hoffnung der Mensch,
Tiefwurzelnd steht das gewaltige Sehnen ihm auf.
Und viel vermag er und herrlich ist
Sein Wort, es wandelt die Welt (E 875)

Doch solche Wandlung ist von der *schweigenden Kraft* der Natur abhängig. Die Einsamkeit, welche Empedokles in Parallele zum ersten Entwurf auch im zweiten beklagt – “Und wieder einsam, weh! Und wieder einsam!” (E 875), läßt sich zwar immer noch als Verlust seiner Verbindung zum Göttlichen lesen. Sie ist aber genauso die Einsamkeit dessen, der sich verstanden glaubte und erkennen muß, daß er den anderen bloß ein Fetisch gewesen ist, welcher, wie es der *Grund* skizziert, eine Befreiung der *Kunst* zur *Natur* eher verhindert als fördert.

In der Erzählung dieser Vorgeschichte im dritten Entwurf schließlich behauptet Empedokles, sein Verhältnis zum Volk schon im Vollzug als eine Übergangslösung erkannt zu haben. Eine Dra-

matisierung der Verbannung, die durch die Umdeutung des zweiten Entwurfs schon problematisch und in den überlieferten Passagen auch nicht ausgeführt ist, wird dadurch vollends unmöglich, weshalb der dritte Entwurf dramaturgisch folgerichtig bereits in der Verbannung einsetzt:

Und freie veste Bande knüpften wir.
Doch oft, wenn mich des Volkes Dank bekränzte,
Wenn näher immer mir, und mir allein,
Des Volkes Seele kam, befiel es mich,
Denn wenn ein Land ersterben soll, da wählt
Der Geist noch Einen sich zuletzt, durch den
Sein Schwanensang, das letzte Leben töne.
Wohl ahndts ich, doch dient' ich willig ihm.
Es ist geschehen. Den Sterblichen gehör ich
Nun nimmer an. O Ende meiner Zeit! (E 877)

Die Dramatik der gegenseitigen Verfluchung weicht einer im Tode mündenden Verausgabung der Empedokles-Figur. Die Auflösung der phantasmatischen Beziehung des Volks zu ihm hätte somit die gesamte Handlung zu organisieren. Ausgeführt und analysierbar ist sie allerdings bloß für den ersten Entwurf.

3.4. Monologisieren: Bergpredigt

Die Fetischisierung durch das Volk von Aggrigent, das Empedokles zu seinem neuen König erheben will, wird im ersten Entwurf durch ein Sprechen korrigiert, welches zum einen die Abkehr von den Organisationen der *Kunst* und ein Vertrauen in die Gaben der *Natur* predigt. Zum anderen ist dieses Wort des Empedokles selbst schon eine *Kunst*, die sich aus den Gaben der *Natur* aber speist, ohne sich diese anzueignen. Indem er solches Wort ausspricht, tritt Empedokles in sein Sterben ab. Die *Kunst* seines Wortes ist gleichzeitig destruktive *Natur*: also *göttliche Mitte* von *Kunst* und *Natur*, in der sich *Kunst* als *Natur* und *Natur* als *Kunst* gibt. Die Gabe dieses Wortes korrigiert die Fixierung der *Mitte*

durch das Volk, indem sie kraft des Fetischs Autorität ein scheinbares Ersatzobjekt, die Sprache, an seine Stelle setzt: “Ihr botet / Mir eine Kron’, ihr Männer! Nimmt von mir / Dafür mein Heiligtum. Ich spart’ es lang, . . . das Wort”. Diese Zurückhaltung ist dem Ersatzobjekt *Wort* jedoch nicht auferlegt, sondern durchaus eigen, wenn es nicht mehr der Herrschaft der *Kunst* unterliegt. Wo sich die *Kunst* der *Natur* öffnet, hemmt es die menschliche Organisationsfähigkeit und kommt und geht statt dessen von alleine: “Heute ist mein Herbsttag und es fällt die Frucht / Von selbst.” (E 744) Das Sterben Empedokles’ entspricht somit dem Reifen seines Worts: dem Sterben und Leben der Frucht zugleich. Das Ersatzobjekt *Wort* ist gar kein Objekt, sondern bringt die Gabe der *Natur* als *Kunst* in deren wechselseitiger *différance*. Indem es die *Kunst* hemmt, zeigt es sie als aus der *Natur* hervorgetretene: als eine Hemmung oder Zurückhaltung der *aorgischen* Natur, ohne daß sich in diesem *Wort* die *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* je fixierte.¹²² Wer den Fetisch Empedokles durch das *Wort* des Empedokles ersetzt, ist von der phantasmatischen Beziehung zum Fetisch befreit, denn seine gesamte Autorität zieht dies *Wort* aus Empedokles’ Endlichkeit: “Lebt wohl! Es war das Wort des Sterblichen, / Und Wahres reden, die nicht wiederkehren.” (E 746) Damit liegt die Wahrheit dieses *Worts* ebenfalls in seiner Endlichkeit begründet. Indem das *Wort* gleich Empedokles nicht mehr auf seine Macht beharrt, bringt es das zum Sprechen, was vorher durch es organisiert schien: “Es sprechen, wenn ich ferne bin, statt meiner / Des Himmels Blumen, blühendes Gestirn / Und die der Erde tausendfach entkeimen, / Die göttlichgegenwärtige Natur / bedarf der Rede nicht; und nimmer läßt sie einsam euch, wo Einmal sie genaht.” (E 746 f.) Diese Ankunft der *Natur* ist in der *Kunst* des Empedokles geschehen: einer *Kunst*, die sich selbst zurücknimmt und so als *Kunst* bzw. Sprache der *Natur* selbst erscheinen kann, während die Selbstgenügsamkeit menschlicher Rede unnötig wird. Das *einmalige Nahen* der *Natur* ist Bedingung für ein gelingendes Verhältnis zu ihr. Nur wo sie *einmal* naht, kann sie auch wiederkehren. Ihre Einmaligkeit vollzieht sich als ihre Sterblichkeit und nur in diesem Vollzug geraten die Blumen zu einem Sprechen – einer *Kunst* also – der *Natur*. Das *Wort* des Empedokles stiftet

diesen Bezug, indem es selbst einmalig bleibt und nicht durch ein Fortlaufen der Rede eine Öffnung der *Kunst* für die Einmaligkeit verhindert. Dieser neue Bezug soll bewirken, daß die *Natur* der menschlichen Organisation “wie zum erstenmale” erscheint und “[d]er Erde grün von neuem . . . erglänzt”. Er vollzieht sich als ein beständig neues Wagnis der Freiheit, die alle überkommenen menschlichen Organisationen umstößt und sich der Freiheit der *Natur* überläßt: “So wagts! Was ihr geerbt, was ihr erworben, / Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt, / Gesez und Bräuch, der alten Götter Nahmen, / Vergeßt es kühn, und hebt, wie Neu-geborne, / Die Augen auf zur göttlichen Natur”. Die Redundanz von überkommener *Rede* und *Kunst* kehrt das Vergessen der *Natur* aber keinesfalls in ein Vergessen der *Kunst* um, sondern verlangt vielmehr nach einer renaturalisierten *Kunst*, die der Differenz eingedenk bleibt und so die *harmonische Entgegensetzung*, als die Hölderlin den *Anfang* von Geschichte denkt, wiederholen kann: “Von Herzen nennt man Erde, dann dich wieder” (E 745). Eine Benennung der *Natur* durch die *Kunst*, die *von Herzen* kommt, geschieht aus der *Natur* heraus als Gabe ihrer eigenen Unterscheidung. In diesem “Lobgesang aus freier Wonne” (E 746) bestätigt sich gleichzeitig die Freiheit des Menschen wie des Göttlichen: Die Freiheit des Menschen besteht darin, Selbstgefühl der Freiheit des Göttlichen zu sein. Der aggrigentinsche Mensch kann so zu einem Ort der harmonischen *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* werden, der gleichzeitig den Göttern wie den Menschen angehört. “Es fühlt sich neu in himmlischer Verwandtschaft / O Sonnengott! Der Menschengenius / Mit dir, und dein wie sein ist, was er bildet” (E 746).

Die befreite Welt wird angekündigt als eine, welche die menschlichen Organisationen zwar affizieren, sich aber auch immer von ihnen zurückziehen und so die Affizierung als Affizierung belassen wird: nicht als menschliche Produktion, sondern als Gabe einer Freiheit, die weder menschlich noch unmenschlich ist. Sie ist die Heterogenität, an der sich Menschliches wie Unmenschliches erst teilen; ohne die der hölderlinsche Mensch nicht Mensch ist, die aber doch immer auch anders ist als der Mensch: seine *différance* von einer undurchdringlichen Materialität, seine Szene.

Nur ein Wort, das selbst dieser Szene genügt, kann diese Ankündigung aussprechen. Empedokles hinterläßt in diesem Sinne keine neuen Gesetze, sondern ein Wort, welches vergeht, welches die Sprache zunächst scheinbar unnötig macht und als Sprache der *Natur* – als *Lobgesang* und Sprache des *Herzens* – zurückkehrt. Ein szenisches Wort kündigt hier eine Welt der Szene an. Indem Empedokles die Fixierung der Szene in einer *Vorstellung*, nämlich die *intellektuelle Anschauung*, als welche er die Aggrigentiner in seinen Bann schlägt, in den Alltag der Aggrigentiner überträgt – also im wörtlichen Sinne metaphorisiert –, löst er jene lähmende Faszination auf, die mit ihr einherging. Die *Metapher einer intellektuellen Anschauung* zersetzt die Paralyse der *intellektuellen Anschauung*, weswegen ihre *Metapher* für sie nicht mehr für jene *intellektuelle Anschauung*, von der sie abstammt, eintreten, sondern sie in ein dynamisches Verhältnis wenden soll. Die Übertragung der *intellektuellen Anschauung* in die Praxis löst die Fixierung auf, in welcher die Aggrigentiner Empedokles eben als eine *intellektuelle Anschauung* nehmen, sich so der Befreiung von Göttlichem und Menschlichem, von dem die *intellektuelle Anschauung* kündigt, aber verweigern. Die hölderlinsche Übertragung ist mit jeder Interpretation von Metapher als Ersetzungsverhältnis inkompatibel, denn die *Metapher einer intellektuellen Anschauung* greift solch fixes Verhältnis gerade an. Wo die Aggrigentiner einer auch der psychoanalytischen Situation eigenen Metaphorisierung unterliegen, in welcher die libidinösen Energien und Phantasmen auf die Figur des Psychoanalytikers übertragen werden, so ist ihr Übertragungsobjekt Empedokles derjenige, welcher diese Metapher auflöst. Dies tut er nicht mit der Behutsamkeit des Analytikers, sondern durch die brutale Vernichtung des phantasmatischen Objekts, welches so schockhaft als leer und in dieser Leere aber auch als die kontingente Freiheit der Natur erfahren wird. Die Destruktion des Fetischs verhindert auch eine Organisation der Sprache über innersprachliche Ersetzungsbeziehungen – auf der paradigmatischen Achse im jacobsonischen Sinne: Wo *des Himmels Blumen, blühendes Gestirn / Und die der Erde tausendfach entkeimen* zu sprechen beginnen, ist dieser Vorgang nicht bloß metaphorisch als Sprache gekennzeichnet, sondern als *Natur* der Sprache selbst. Wenn die

Natur statt meiner, nämlich anstelle von Empedokles, sprechen wird, so heißt dies nichts anderes, als daß nach Empedokles' Tod seine Rede als das Sprechen der *Natur* erkannt werden kann. Denn schon im Fetisch Empedokles sprach die *Natur* sich als *Kunst* aus. Sie spricht als ihre eigene *différance*: in der menschlichen *Kunst*, zuallererst in der Sprache. Nur in diesem Sinne ist der hölderlinsche Mensch die *Blüthe der Natur*, wie dies der *Grund* besagt. Er vollendet sie als göttliches Selbstgefühl ermöglichender Ort der Selbstdifferenz. Er ist *Blüthe* nicht im metaphorischen, sondern im streng wörtlichen Sinne: indem die *Blüthe* als Wort sich von der *Natur* unterscheidet, die *Kunst* mit dem Wort *Blüthe* aber an die *Natur* erinnert: gleichzeitig als *Natur* wie als *Kunst*; *Natur* wie *Kunst* erst in ihrem wechselseitigen Verhältnis ermöglichend. Die Sprache der *Natur* ist die Sprache jener von Hölderlin erhofften Verstandeswesen, die sich als Sprecher der *Natur* erkennen.¹²³

3.5. *Opfer der Zeit*

Erst Empedokles' Sterben beglaubigt sein Wort, indem es dieses seiner Vergänglichkeit überläßt. Empedokles muß aus freien Stücken untergehen, um ganz jene Versöhnung von *Natur* und *Kunst* zu werden, die er ist:

[D]as Schicksaal seiner Zeit . . . erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch, wo das wirklich und sichtbar wird, worinn das Schicksaal seiner Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, eben deswegen zu innig vereinigt sind, und in einer idealischen That das Individuum deswegen untergeht und untergehen muß, weil an ihm sich die vorzeitige aus Noth und Zwist hervorgegangene sinnliche Vereinigung zeigte, welche das Problem des Schicksaals auflöste, das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre und . . . das Leben einer Welt, in einer Einzelheit abstürbe . . . (E 873, Z. 240-257)

“Opfer” (E 873, Z. 244) ist Empedokles in seiner Existenz, die ihm nicht seiner Berufung zum *Dichter* folgen läßt, sondern zum *Reformator* werden läßt, der für die Aggrigentiner die Versöhnung präfiguriert. Empedokles' Todessprung ist der bewußte Schritt

einer “idealischen That” (E 873, Z. 247 f.), welcher das Opfer, das ihm auferlegt ist, vollendet. Der Todessprung ist der einzige Moment, in welchem Empedokles sich von dem ihm auferlegten Opfer befreien kann: Er ist “Opfer seiner Zeit” (E 874, Z. 271), sowohl weil diese ihm seiner Bestimmung zum Dichter entrissen hat als auch weil die Zeit als verfließende die Figur einer vorzeitigen Versöhnung *aufzehren* muß. Er stirbt somit weder den schönen Tod des antiken Weisen, wie es ihm Pausanias suggeriert, noch den mythischen Tod eines sein Volk mit der Gottheit versöhnenden “Opferthier[s]” (E 877), wie der Ägypter Manes im dritten Entwurf seinen Tod lesen will. Empedokles widersteht beiden Versuchungen und betont die Freiheit seines Todes, die in Einklang mit der göttlichen Freiheit der *Natur* steht: “O euch, ihr Genien / . . . euch dank ich, daß ihr mirs / Gegeben habt, die lange Zeit der Leiden / Zu enden hier, befreit von andrer Pflicht / In freiem Tod, nach göttlichem Gesetze!” (E 877) Wie Theresia Birkenhauer betont, macht die gesamte Anlage eine Darstellung des Todessprungs unnötig, für keinen der drei Entwürfe scheint sie geplant zu sein.¹²⁴ Die *Aufzehrung* der Empedokles-Figur vollendet sich mit der Gabe seines Worts und seinem anschließenden Rückzug.

Dieser findet sich im ersten Entwurf in einem Monolog – falls der Entwurf vollständig ist, handelt es sich hier um den letzten Auftritt des Empedokles – ausgeführt, der das Vergehen zum Thema macht:

Sterben? Nur ins Dunkel ist
 Ein Schritt und sehen möchtest du doch, mein Auge!
 Du hast mir ausgedient, dienstfertiges!
 Es muß die Nacht izt eine Weile mir
 Das Haupt umschatten. Aber freudig quillt
 Aus muthger Brust die Flamme. Schauderndes
 Verlangen! Was! Am Tod entzündet mir
 Das Leben sich zuletzt und reichest Du
 Den Schreckensbecher, mir, den gährenden
 Natur! Damit dein Sänger noch aus ihm
 Die lezte der Begeisterungen trinke!

Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr
Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir.
O Zeichen über stürzenden Gewässern,
Wenn die Woog in Silberwolken auffliegt,
Irisbogen, so ist meine Freude. (E 755)

Wenn nicht um eine Todes-, so handelt es sich hier doch um eine Sterbeszene, in der Empedokles sich von der Welt der Lebenden verabschiedet. Pointierterweise tut er dies einzig, indem er sich von seinem Sehsinn – und damit von dem ganzen theatralen Register der *Vorstellung* – löst. Das *Sterben* erscheint als *Dunkel*, während ein von Empedokles bereits abgetrenntes und daher ansprechbares Auge zu schauen begehrt, aber *ausgedient* hat: Das *Dunkel* geht in eine *Nacht* über, die einen immer noch intakten Körper verhüllt und vor allem das *Haupt* als Sitz des Sehens *umschattet*. Die Rede von der Nacht suggeriert den Zwang eines Naturgesetzes, das sich keinesfalls bloß destruktiv, sondern eher zyklisch vollzieht. Der *Nacht*, die den Tag des Lebens beschließt, wird ein neuer Tag folgen, wie Empedokles dies andeutet, wenn er die Zeit der *Nacht* bloß als *eine Weile* bezeichnet. Wo die Verhüllung des *Hauptes* den Sehsinn sowie den schematisierenden *Verstand* und seine *Vorstellungen* suspendiert, eröffnet sich eine neue, der völligen Verdunklung entgegenwirkende Quelle des Lichts. *Aber freudig quillt / Aus muthger Brust die Flamme*. Während das *Auge* etwas außerhalb seiner selber Liegendes beschauen und in den Vorstellungen der Vernunft theatral erfassen kann, wird die *Flamme*, deren losgelassene Energie vom *freudigen Quellen* impliziert wird, vernichten, was sie erleuchtet. Sie stammt nicht aus dem *Haupt* als dem Sitz von theatralem Sehsinn und theatralem *Verstand*, sondern aus der *Brust* als dem Sitz des *naturnahen* Herzens. Unentscheidbar wird, ob das Feuer aus der Brust der Empedokles-Figur quillt oder es sich hier schon um die sich immer erneuernde Selbstverzehrung des *Aorgischen* handelt, denn in der Todessehnsucht werden Tod und Leben eins: gleichermaßen das des Organismus Empedokles wie das des *Aorgischen* – *Am Tod entzündet mir das Leben sich zuletzt*. Erst in der Freiheit zum selbstgewählten Tod ist es der Organismus Empedokles, der wirk-

lich lebt und sich nicht mehr unter den Anforderungen seiner Zeit *aufzehrt*. So enthält der sokratische Sterbebecher ein *gährendes* Getränk des Lebens und so gehört der *Schrecken*, von dem dabei die Rede ist, der destruktiven Lebendigkeit des Weingotts Dionysos an – *und reichest Du den Schreckensbecher, mir, den gährenden / Natur! Damit dein Sänger noch aus ihm / Die letzte der Begeisterungen trinke!* Die die *Kunst* des *Gesangs* stiftende *Begeisterung* speist sich aus dem *aorgisch-dionysischen Schrecken* der *Natur*. Sie ist die *différance* des Ungestalten von sich selbst, die immer wieder ins Ungestaltete zurückgenommen und immer wieder aus ihm entlassen wird, den Organismus Empedokles nun aber seiner Zerstörung überliefert. Der Moment dieser Überlieferung ist einer völligen Glückseligkeit, die in Kontrast zum Übersäumen des Lebens als die Ruhe eines vollendeten Stillstandes gekennzeichnet wird: *Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr / Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir. Im Tod des Einzelnen* ist damit der ausgeglichene Zustand zwischen *Natur* und *Kunst* – *die göttliche Mitte* – momenthaft erreicht.

Ein letztes Mal entlädt sich die Dynamik der *Natur* in der Darstellung bzw. *Vorstellung* eines Zeichens für das Auge, das aber auf seine Herkunft aus dem Aorgischen verweist: *O Zeichen über stürzenden Gewässern, / Wenn die Woog in Silberwolken auffliegt, / Irisbogen, so ist meine Freude*. Die fürs Leben zeugende verzehrende Macht des Feuers hat sich unversehens in die lebensspendende, aber in ihrem Übermaß ebenfalls tödliche Macht des Wassers verkehrt, wie dies die Rede von einem *Hervorquellen* der *Flamme* bereits vorbereitet. Der Regenbogen bezeichnet in seiner Schönheit den destruktiven Überschwang des Lebens, indem er von diesem Überschwang zwar bewirkt wird, ihn jedoch nicht eindämmt. Die *Brust* des Empedokles ist *Quelle* dieser Destruktion, der schillernde *Bogen* der *Iris* ein letztes, an sein *Auge* gerichtetes *Zeichen*: eine *Freude*, die der Organismus Empedokles sich noch zuschreiben und auf der Bühne seiner *Vorstellungen* von sich distanzieren kann. Die *Iris* ist nach platonischer Lehre Tochter von Thaumata. Sie stammt als *Zeichen* somit von einem Erstaunen ab, das die Heterogenität der *Natur* begleiten wird, wo sie sich eben in ihrer Unfaßlichkeit auf der *Vorstellung* des Empedokles enthüllt. Der Iris' Regenbogen bietet ein letztes *Zeichen* für einen Organis-

mus, der selbst ein Zeichen ist, das der Vernichtung anheimfällt. Und in diesem Sinne ist der Regenbogen schon kein *Zeichen* mehr; das Wort *Zeichen* kommt an dieser Stelle in Hölderlins Manuskript gar nicht vor. “O Iris Bogen über stürzenden / Gewässern, wenn die Woog in Silberwolken / Auffliegt, wie du bist, so ist meine Freude.”¹²⁵ ediert Beissner. Und Sattler begründet seine abweichende Lesart mit einer “vom du ausgehend[en], . . . blasse[n], mit der Federfahne gezeichnete[n], bogenförmige[n] Signatur bis zum großen Z des durchscheinenden Wasserzeichens *ZOONEN* am linken Rand . . . , das dem geistigen Zeichen im Material korrespondiert”. Hierin vermutet er eine “ingeniöse Korrektur” (E 688) Hölderlins, aufgrund derer er den *Iris Bogen* an die durch den gezeichneten Bogen angedeutete Stelle verschiebt und den ursprünglichen Irisbogen durch das aus dem Z des *ZOONEN* und seinem Status als *Wasserzeichen* abgeleitete Wort *Zeichen*. Nach dieser Lesart kehrt der textliche Verweis auf das Bild des Wasserzeichens in der graphischen Dimension der Niederschrift wieder. Das Sprechen setzt aus, um auf seine Materialität zu verweisen, die vom Sprechen eben als die destruktive Macht bezeichnet wird, unter welcher es verstummt. In der Niederschrift der Sterbeszene bricht auch das Fließen des Textes ab, der auf die Grenze der Worte stößt. Doch gerade wegen dieser Korrespondenz ist der *Irisbogen* kein Zeichen mehr – zumindest kein Zeichen, wie noch Empedokles eins ist. Der Verweis auf die Materialität des Zeichens läßt sich nicht seinerseits durch ein Zeichen – und sei es das Wort *Zeichen* – übersetzen. Er muß bleiben, was er ist: verstummender Verweis und nicht in Sprache einholbare Materialisierung, die nicht benannt werden kann und erst in dieser Unmöglichkeit den Vergleich des empedokles’schen Sprechens evoziert: *wie du bist, so ist meine Freude*. Denn auch diese speist sich aus dem nicht in der Kunst der Sprache Ausdrückbaren, was doch die *Begeisterung* des *Gesangs* stiftet: der Heterogenität einer materiellen Szene. Mit dem Ende der Bühne ist auch die Zeit der Zeichen beendet, der *Irisbogen* ist auch kein *Zeichen* der *Aufzehrung* mehr, sondern eines des Vorübergehens. “Und daß wir Sterblichen, so wie wir uns vor Augen stehn, nur Zeichen sind und Bilder, / Deß wirst du nimmermehr bedauern, lieber!” (E 940), versucht der Empedokles des

dritten Entwurfs Pausanias' Trauer um seine Person in eine Freude am *Aorgischen* zu wenden. Im Unterschied zu allen anderen wird für die Empedokles-Figur, das *Opfer seiner Zeit*, solche Freude am *Aorgischen* identisch mit der Freude des *Aorgischen* an seiner eigenen Zerstörungs- und Schöpfungskraft.¹²⁶

Eine Darstellung desjenigen Zeichens aber, das sich von seiner Autodestruktion nicht unterscheiden läßt, muß in sich in der Schwebe seiner materiellen Flüchtigkeit bleiben. Jedes theatrale Zeichen scheint dafür ebenso angemessen wie unangemessen. Ob es gelingt, in die Darstellung einen Beleg dafür in es einzuführen, daß es sich eben um *nur Zeichen und Bilder* handelt, um Effekte von des *Lebens* Dionysik, hängt von der Weise der Inszenierung ab: nicht bloß von der Linienführung insgesamt, sondern von der Gratwanderung, die jede singuläre Aufführung neu leisten muß. Sicher ist es unmöglich, ein Verhältnis von Sprache und Körper so auszutarieren, daß es der Vereinigung von *Natur* und *Kunst* gerecht würde. Aber eben um die Unmöglichkeit dieser Vereinigung geht es in Hölderlins Dramenentwurf: um Empedokles' Sterben. Die "massige[] Gegenwart des auf die Bühne gestellten Menschen"¹²⁷, durch welche in Anschluß an Staiger viele Forschungsstimmen das Scheitern jeder Aufführung eines *Empedokles*-Entwurfs vorprogrammiert sehen, kann natürlich nicht per se von ihrer eigenen Transzendierung zeugen. Aber mit den Mitteln des Theaters des 20. Jahrhunderts, die sich von einer Abbildästhetik unter Vorrang der Stimme gelöst haben, gibt es zumindest zahlreiche Möglichkeiten, diese Unmöglichkeit auszutesten. Wenig unterschiede die Undarstellbarkeit des *Empedokles* dabei von derjenigen etwa der kleist'schen *Penthesilea*. Und problematischer wird das Verhältnis von Textvorlage und Körperlichkeit der Sprechenden noch in den Theatertexten des 20. Jahrhunderts – etwa mit den unter dem Eindruck des hölderlinschen Schreibens stehenden Textflächen und Textblöcken einer Elfriede Jelinek oder eines Heiner Müllers. Wo mit jeder Aufführung neu das Verhältnis von Empedokles' Sprache und seiner Bühnenpräsenz zur Disposition steht, kann dies Verhältnis auch auf die Vielzahl der Zuschauenden unterschiedliche, unkalkulierbare Effekte zeitigen. Aber eben eine Befreiung eines nicht länger bloß der Organisation Unter-

worfenen soll die Destruktion des Zeichens Empedokles erreichen. Für eine solche Befreiung braucht der Todessprung aber selbst nicht dargestellt zu werden. Eher hinderlich schiene eine solche, die Endlichkeit der Figur erneut fetischisierende Darstellung für die Loslösung der Aggrigentiner von ihrem erhabenen Objekt. Für keinen der drei Entwürfe ist eine Zeugenschaft der Aggrigentiner, des Jüngers Pausanias oder des im dritten Entwurf eingeführten ägyptischen Greises geplant. Nach der Bergpredigt des ersten Entwurfs zieht Empedokles sich zurück, soll sich aber vor seinem Tod ein letztes Mal als ein "herrlich Traumbild" (E 757) – als ein im Verschwinden begriffenes Zeichen – zeigen. Nichts in den fragmentartigen Ausführungen des zweiten Entwurfs deutet auf eine ähnliche letzte Verklärung der Destruktion hin; für den dritten Entwurf entfällt sogar die Gabe des *Worts* an den ägyptischen Greis Manes, der "verkünden" soll, "was der letzte Wille des Empedokles war" (E 948). Ein Plan Hölderlins für die Darstellung des Todessprungs ist weder für einen der drei Entwürfe noch im *Grund zum Empedokles* überliefert und scheint aufs Äußerste unwahrscheinlich: In Korrespondenz zu den Aggrigentinern soll auch für die Zuschauer vor der Bühne eine *intellektuelle Anschauung* metaphorisiert werden, sie so von einer Fetischisierung der Vorstellung befreien und in die theatrale Struktur der Vorstellung die materielle Heterogenität der Szene einlassen. Eine *Vorstellung* vom Todessprung holte aber wieder ein, was die Gabe des *Worts* durch Empedokles losläßt. Eine Repräsentation des Todessprungs wäre der Metaphorisierung der *intellektuellen Anschauung* abträglich und fixierte bloß erneut, was in der Übertragung befreit werden soll.

3.6. *katharsis I: Zurückschrecken*

In seiner Bergpredigt formuliert Empedokles die Beziehung zwischen dem *Tod des Einzelnen* und der Stiftung eines Neuen als geschichtsphilosophisches Gesetz:

“[U]nd sterbend kehrt
Ins Element ein jedes, daß es da
Zu neuer Jugend, wie im Bade, sich
Erfrische. Menschen ist die große Kunst
Gegeben, daß sie selber sich verjüngen.
Und aus dem reinigenden Tode, den
Sie selber sich zu rechter Zeit gewählt,
Erstehen . . . die Völker. (E 744)

Das eine *Volk*, das hier aus dem Freitod hervorgehen soll, besteht selbst aus Freien und ist wohl erst in diesem Sinne für Hölderlin als Zeitgenossen der französischen Revolution ein *Volk*. Die Rede vom *Erstehen* suggeriert eine Auferstehung aus einem vorläufigen Zustand zu einem der Eigentlichkeit; der Freitod, welcher diese Existenzsteigerung bewirkt, ist ein *reinigender*. Aufgerufen wird damit die aristotelische Konzeption der *katharsis* – allerdings noch nicht für die Wirkung der Tragödie *Tod des Empedokles*, sondern für die Wirkung des Todes des Empedokles auf die Aggrigentiner: Die Metaphorisierung bzw. Auflösung der *intellektuellen Anschauung*, welche sich in Empedokles figurierte, bewirkt eine Reinigung der Aggrigentiner von ihrer Hingabe an von außen auferlegte Gesetze und erzieht sie so zu einer Freiheit, die in ihnen angelegt ist, welche sie aber bisher nicht zu nutzen vermochten. Sie werden nun aber nicht die selbstdestruktive, absolute Freiheit des Empedokles imitieren, sondern durch die *katharsis* eine Freiheit erlangen, die ihren Organismus intakt läßt, diesen aber mit seiner Herkunft und Aufrechterhaltung aus dem *Aorgischen* ver-söhnt.

Der Effekt, durch den diese Reinigung erzielt wird, ist nach Hölderlin der Schrecken. Er nimmt damit nur einen der beiden Aspekte auf, mit denen Lessings Übersetzung der aristotelischen Poetik in das Vokabular der Aufklärung die kathartische Wirkung zu fassen sucht. Für Lessing kann die von der Bühnenhandlung ausgelöste Furcht um sich selbst ein Mitleiden auch mit anderen bewirken.¹²⁸ Hölderlin interessiert sich zunächst bloß für die Dimension der Furcht, welcher er einen Beiklang des aristotelischen Schauderns mit stark lutheranischer Färbung, zurückgibt. Mit dem

Freitod des Empedokles werden nämlich *Natur* und *Kunst* als “die kämpfenden Extreme . . . schöner versöhnt und vereinigt” (E 871, Z. 145 f.) als in ihrer vormaligen Fetischisierung, eben weil “das organische durch den vergehenden Moment zurückgeschreckt” (E 872, Z. 153 f.) wird. Dieser *vergehende Moment* ist die in seinen Tod führende Freigabe des Wortes durch Empedokles als reines Verhältnis von *aorgischer Natur* und *organischer Kunst* und er hat eine schockhafte Wirkung auf die ihm ausgesetzten Organismen, wie der Pausanias des zweiten Entwurfs beobachtet: “Erschrocken kam, laut weinend / Vom Berge, das Volk, ich sah / Nicht einen, ders ihm hätte gelästert, / Denn nicht wie die Verzweifelnden, / Entflieht er heimlich, sie hörten es all, / Und ihnen glänzt im Laide das Angesicht / Vom Worte, das er gesprochen –” (E 837). Die dem Schock ausgesetzten Organismen ziehen sich vom *Aorgischen*, das der Organismus des Empedokles so rein in sich aufnahm, wieder zurück, ohne daß es noch wie vormals durch *Kunst*, Kultur und Organisation beherrscht und gebändigt werden müßte. Vielmehr wird es als der destruktive Schrecken, der es ist, “ein Gegenstand der ruhigeren Betrachtung” (E 872, Z. 155) und damit als unhintergehbare *différance* der *Kunst* von sich selbst anerkannt. Mit diesem Zustand ist die Harmonie des hölderlinschen Geschichtsursprungs umgekehrt wiederhergestellt: der *organische* Mensch zum *künstlichreinaorgischen Menschen*, sein *aorgisches* anderes zur *organisch gebildeten* Natur geworden. Das Zurückschrecken der Aggrigentiner affirmiert den Unterschied von *Natur* und *Kunst*, es bewahrt den Organismus, der zurückschreckt, vor seiner vorzeitigen Destruktion. Gleichzeitig gibt er ihm aber auch eine Erfahrung der Freiheit des *Aorgischen* und verweist ihn so auf die Grenzen seiner Organisationsmacht. Der Tod des Empedokles bleibt für die menschliche *Kunst* eine schockhafte Lücke, die zwar eine Sprache hinterläßt, aber ihrerseits nicht sprachlich benannt werden kann. “Ich will es ehren, was mit dir geschieht, / Und einen Nahmen will ich ihm nicht geben.” (E 751), antwortet stellvertretend für die Aggrigentiner der Archon – derjenige, der laut Etymologie doch für die Archivierung im Namen zuständig wäre¹²⁹ – auf Empedokles’ Bergpredigt. Indem nicht mehr ein Fetisch verehrt wird, sondern dasjenige, was das menschliche Vor-

stellungsvermögen übersteigt und sich der Benennung entzieht, öffnet sich die menschliche *Kunst* der Freiheit der *Natur*. Die Namensvergabe unterliegt nicht mehr dem Willen der Organisation, sondern einem diesem Willen entzogenen Namenlosen. Das von Empedokles gestifteten *Wort* läßt somit die Freiheit einer selbst namenlosen *Natur* sprechen, ohne das dieses Wort zu rein menschlichen Bildungen gerönne oder sich wie das dionysische Zeichen der Empedokles-Figur auflöste. In der Namenlosigkeit seines Ursprungs bezeugt es seine *différance* von einem Heterogenen, das sich in ihm gibt, um sich zu entziehen. Der Reflex des Zurückschreckens kann so im *Verstand* der Zurückschreckenden zu einer Reflexion führen, die um ihre Erhaltung durch etwas außerhalb ihrer selbst weiß. Der Schrecken ermöglicht solch Reflexion durch die Distanzierung, mit welcher das *Organische* sich von der Destruktivität des *Aorgischen* zurückzieht. Das Organische nimmt zwar sein theatrales Vorstellungsvermögen wieder auf, aber der Moment seines Zurückschreckens gibt den unmöglichen Ort der materiellen Szene frei: Ort der Trennung von *Organischem* und *Aorgischem*, *Kunst* und *Natur* – Trennung, die doch zusammengehört: Die *Vorstellungen* der organischen Reflexion gehen aus dieser Szene hervor. Dies Ineinander von Bühne und Szene verdichtet sich in der *Wohlgestalt*, als welche das Vorstellungsvermögen die destruktive *Natur* nun wahrnimmt. Während der Schrecken deutlich auf die Überschreitung der *Vorstellung* in Kants Beschreibung des Erhabenen verweist, integriert Hölderlin mit der *Wohlgestalt* gleichzeitig die Dimension des kantischen Schönen, das aus der freien Übereinstimmung von sensueller Erfahrung und Vorstellungsvermögen hervorgeht. Im ersten Entwurf soll in diesem Sinne ein letzter Auftritt des Empedokles – nach Gabe des Worts, aber vor seinem Tod – den namenlosen Schrecken durch die Schönheit seines Anblicks lindern, wie dies Pausanias Panthea und Delia gegenüber ausführt. Seine Ankündigung ist jedoch durchaus doppeldeutig:

Euch schreckt
Sein Ende, das vor aller Augen ist,
Doch keiner nennen mag; ich glaub es wohl,

Doch werdet ihrs vergessen, sehet ihr
In seiner Blüthe den Lebendigen,
Denn wunderbar vor diesem Manne schwindet
Was traurig Sterblichen und furchtbar dünkt,
Und vor dem seelgen Aug ist alles licht. (E 751)

Der Schrecken – hier eindeutig als ein vom endlichen *Wort* des Empedokles und nicht von einer Bezeugung seines Sterbens ausgehender gekennzeichnet – erhebt sich zur Schönheit bloß *vor dem seelgen Aug*, muß den ihrerseits sterblichen Organismen aber *furchtbar* bleiben. Die Erhebung der Sterblichen zu selbst Seeligen aber geschieht durch den Anblick des Empedokles als der *Blüthe des Lebendigen*, womit zum einen der vom *Opfer seiner Zeit* befreite Empedokles kurz vor seinem Freitod, zum anderen aber auch der in die Dionysik des *Lebens* eingegangene Empedokles nach seinem Freitod gemeint sein kann. Die *Blüthe* des Lebens weist schließlich zurück auf jene in der Gabe des empedokles'schen *Worts* angekündigten Sprache der Blumen, bzw. Sprache als Blume: Erst mit dem Schrecken seines Untergangs kann für die Aggrigentiner auch die Schönheit der *Natur* als Stifterin der Schönheit ihrer Freiheit erscheinen. In diese Dimension deutet auch ein Ausspruch Pantheas. Auf die unverständige Frage der Athenerin Delia, ob die Welt der Sterblichen nicht wie Empedokles zu schön sei, um aus ihr zu scheiden, antwortet sie: „Ja schön / Ist sie, und schöner izt denn je.“ (E 756) – denn erst das Verschwinden des Fetischs Empedokles bringt die Schönheit der Welt insgesamt hervor. Panthea sieht diese Schönheit, ohne daß sie die Empedokles-Figur für ein letztes Mal erblickte. Es ist bereits die Gabe des endlichen *Worts*, welche sich in seinem Tod bloß vollendet und so jene Harmonie der Schönheit für die aggrigentinischen *Vorstellungen* stiften kann, welche den szenischen Schrecken des Erhabenen in sich integriert.

An anderer Stelle findet sich die paradoxe Struktur dieses szenischen Schreckens genauer benannt: In einem Vorsatz zu seiner theoretischen Skizze zur Tragödie insgesamt und dem *Empedokles*-Stoff insbesondere behandelt Hölderlin die wegen ihres Grundtons auf ähnliche Weise zu behandelnde „tragische Ode“. Diese beginnt „im höchsten Feuer“ eines „reine[n] Geistes“ (E 868, Z.1) –

also in der dem *Empedokles* zugrundeliegenden geschichtlichen Verlaufslogik mit der bloßen *harmonischen Entgegensetzung* von *Natur* und *Kunst* im *reinen Leben*. Gleich der in der Tragödie dargestellten Epoche findet auch die *tragische Ode* am Ende "sicherer freier gründlicher . . . in den Anfangston zurück" (E 869, Z. 26-28). Nach *sicherer freier gründlicher* ist in Klammern eine Erläuterung beigelegt: "das heißt aus der Erfahrung und Erkenntnis des Heterogenen" (E 869, Z. 27 f.). Damit ist die Sphäre des Sinnlich-Materiellen mit eben in ihrem Verhältnis zur Sphäre kantischen *Verstandes* gekennzeichnet: Materialität äußert sich in ihrer Heterogenität zum Verstand. Vernunft, so könnte man Hölderlins hier eher von Schiller als von Fichte¹³⁰ inspirierte Überschreitung Kants kennzeichnen, ist erst ganz bei sich, wenn sie ihren Verstand dieser Heterogenität ganz ausgesetzt hat. Die menschliche Vernunft, in Hölderlins Anthropologie um die kulturbildenden Fähigkeiten zum *Organischen* erweitert, wird durch das ihr Heterogene, mit Hölderlin: das *Aorgische*, getragen. Sie muß zu einer *Erfahrung und Erkenntnis* des Heterogenen vorstoßen, um auch noch die Vernünftigkeit der Vernunft, das Bilden der Bildung erfassen zu können. Indem das Organische seine Abhängigkeit vom Aorgischen *erfährt* und *erkennt*, ändert sich beider Verhältnis grundsätzlich: Das Heterogene ist nicht bloß Objekt von *Erfahrung* und *Erkenntnis*, sondern auch ihr Subjekt. Im *Organischen* *erfährt* und *erkennt* das *Aorgische* sich selbst – als die Heterogenität des Materiellen. *Erfahrung* und *Erkenntnis* sind demnach nichts anderes als die Heterogenität einer szenischen Materialität. Es ist eine *Erkenntnis*, diese *Erfahrung* zu machen. Es ist eine *Erfahrung*, das Heterogene als das, was es ist, zu erkennen: als nichts als die Heterogenität, die in sich *Erfahrung* und *Erkenntnis* ist, als ein Scheitern von *Erfahrung* und *Erkenntnis*, welches jeglicher *Erfahrung* und *Erkenntnis* zugrundeliegt. In aller Strenge exerziert Hölderlin damit ein Begreifen des Unbegreiflichen durch, welches nach Kant das Verhältnis des *Verstandes* zur sich im moralischen Imperativ äußernden Freiheit bestimmt: "Und so begreifen wir zwar nicht die praktische unbedingte Notwendigkeit des moralischen Imperativs, wir begreifen aber doch seine *Unbegreiflichkeit*"¹³¹. In einem Begreifen des Unbegreiflichen wird im strengen

Sinne nichts begriffen. Nach Kant wird der mit einem Hang zur “*Metaphysik als Naturanlage*” ausgestattete Mensch zum Begreifen zwar “durch eigenes Bedürfnis getrieben”¹³². Wo er sich, wie Hölderlins Text es ausschreibt, diesem *Trieb* aber voll und ganz aussetzt, kann er nichts als eben dieses Aussetzen erfahren: als eine unmenschliche Freiheit, die ihm von außen zukommt und gleichzeitig von innen erhält und damit eine heterogene *différance* seiner selbst vollzieht. Das Begreifen des Unbegreiflichen, wird beständig vom abwesenden Objekt seiner Begierde distanziert, aber darin doch gleichermaßen fasziniert – von ihm getrennt und an es gebunden, so daß die Distanzierung die Faszination und die Faszination die Distanzierung erhält. Dieser *Trieb* zum Begreifen ist einzig davon getrieben, nicht anzueignen. Er begehrt, weiter zu begehren und in seinem Begehren ständig distanziert und immer weiter erhalten zu werden: weiter auf dem Höhepunkt des Begreifens eben nicht zu begreifen.¹³³

Die *Erfahrung und Erkenntnis* des Heterogenen bewegt sich am Rand des Begreifens und damit immer an der Grenze zur Sprachlosigkeit. Ein Zeugnis vom Heterogenen ist immer auch ein Zeugnis *ex negativo*, und in diesem Sinne läßt sich die den ersten Entwurf beschließende Schlußszene lesen: Panthea und Pausanias, das Empedokles am nächsten stehende Paar, müssen sich hier von dem Unverständnis der athenischen Besucherin distanzieren, um die eigene Nähe zur empedokles’schen Gabe zu bekunden. Diese sieht im Tod des Halbgottes eine Herabwürdigung des zurückbleibenden sterblichen Lebens: “– ach und die Besten / Sie treten auf der Todesgötter Seit’! / Auch sie gehn dahin , mit Lust und machen / Es uns zur Schmach, bei Sterblichen zu bleiben.” Pausanias reagiert empört: “Ach niemals ward ein edler Angesicht / Empörender belaidiget!”. Das den Entwurf abschließende Wort gehört dann der Athenerin Delia und bekundet nichts als ihre Verwirrung: “Ach! Mehr wie Götter, denn wie Sterbliche, / Scheint euer Freund zu denken.” (E 758) Die Identität von Göttlichem und Sterblichem in der Heterogenität der Szene bleibt ihr bei allem guten Willen fremd. Aber nur in Kontrast zu ihrer Befremdung kann das harmonische Verhältnis Pantheas und Pausanias’ zur neuerworbenen göttlichen Freiheit hervortreten.

In der Umarbeitung dieses Dialogs für den zweiten Entwurf, der erneut die Kritik der Athenerin an Empedokles bringt – “Zu gern nur, Empedokles, / Zu gerne opferst du dich” (E 820), erhält dann allerdings Panthea den entscheidenden Satz: “So muß es uns geschehn. / So will es der Geist / Und die reifende Zeit / Denn einmal bedurften / Wir Blinden des Wunders.” (E 821) Ein *Wunder* für die Blinden ist es laut biblischer Tradition, plötzlich sehend zu werden. Der vormalige Anblick Empedokles’, die Fixierung auf den Fetisch, wird nun als Blindheit klassifiziert. Erst mit dem *kathartischen Zurückschrecken* entsteht ein wirklicher Sehsinn, erst mit der *katharsis* wird eine Vorstellung möglich, die um ihren unzugänglichen Ursprung im *Aorgischen* weiß. Loslösung vom Tastsinn und Hinwendung zum distanzierteren Auge, die den hölderlinschen Menschen erst zum Menschen machen¹³⁴, geht aus einem *Zurückschrecken* vor der übergroßen Nähe der destruktiven Natur hervor. Mit diesem Schrecken manifestiert sich die *différance* von *Kunst und Natur* als zusammengehöriger Unterschied; mit dem Schrecken manifestiert sich für die vormals Blinden ein Blick auf die *Vorstellung*: Das *Zurückschrecken* ist die absolute Gleichzeitigkeit von Szene und *Vorstellung*. Letztere ist der ersteren notwendiger Effekt, wo der Schrecken des *Aorgischen* nicht zur Vernichtung des *Organischen* führt, sondern sich im *Organischen* erhält. Die Bühne der *Vorstellung* ist nicht bloß Ort der Bilder, sondern an sich ein Bild: gleich dem *Irisbogen* ein schönes Bild der Destruktion und ein gleichzeitig schönes Bild erst als ein Effekt der Destruktion, von der es doch verschont bleibt. Das kantische Schöne mildert in Hölderlins Version die Destruktivität des kantischen Erhabenen ins Erträgliche ab, ist als *Zurückschrecken* aber gleichzeitig Folge des Schreckens, das kantische Schöne ein Effekt des kantischen Erhabenen.

So wie der *Irisbogen* nie zum *Zeichen* gerinnt, so ist auch eine derartige *Vorstellung* nie ganz Bühne. Sie als solche zu betrachten, hieße, sie auf jene Weise zum Fetisch zu machen, auf die Empedokles den Aggrigentinern zum Fetisch wird. In ihr den Effekt der Szene wahrzunehmen und so das Heterogene zu erkennen, heißt hingehen, die Blindheit – dank des *Wunders* der *katharsis* – zu verwinden. Und falls sich die *Vorstellung* bloß als Effekt bildet, der

vor der Destruktion durch den Schrecken des Erhabenen schützt, dann handelt es sich vielleicht auch bei der im *Grund* skizzierten Erzählung vom harmonischen Ursprung, den es nach der Vertreibung aus dem Paradies vielleicht auf höherer Stufe wiedereinzuholen gilt, bloß um eine Abfolge schöner Bilder, welche sich vor den Moment des *Zurückschreckens* stellen. Ein *Irisbogen* insofern, als das die Übermacht des Schreckens in eine für das Auge gliederbare Abfolge umgebogen würde. Damit unterschiede sich diese Erzählung durch nichts von den Figurationen und Schauspielerkonstellationen, wie sie auf der Bühne des Dramas *Der Tod des Empedokles* auftreten. Die Konzeption des *Empedokles* gehörte genauso dem Register der *Vorstellung* an wie seine praktische Ausführung, auch wenn Hölderlin den Vollzug der *katharsis* eher der letzteren zuschreibt. Indem sich die *Vorstellung* als Schutz vor der Szene offenbart, zeigt sich auch eine weitere Dimension des hölderlinschen Formulars von der Tragödie als der *Metapher einer intellektuellen Anschauung*: Zwar befreit die Übertragung durch Empedokles die Aggrigentiner von ihrem Fetisch und ermöglicht ihnen erst, jede und jeder für sich zu einer *intellektuellen Anschauung* vorzustoßen. Eine wirkliche Anschauung des Absoluten betrachtete aber bloß seine reine Destruktivität – die *göttliche Mitte* als den *Tod des Einzelnen* – und wäre auch selbst von dieser Destruktivität betroffen. Eine *intellektuelle Anschauung* wäre keine, da sie sich selbst vernichtete. Sie muß auf die *Vorstellung* zurückgreifen, um sich vor der Destruktivität zu schützen. Bei der *Vorstellung* handelt es sich zwar erneut um einen Fetisch: Die *intellektuelle Anschauung* verschiebt sich von Empedokles zur Wohlgestalt der jeweils einzelnen *Vorstellung*, wird also einer Metaphorisierung bzw. Übertragung im Sinne Freuds und Lacans unterzogen. Aber diese Metaphorisierung ist notwendig, um den Organismus als Ort der *intellektuellen Anschauung* zu erhalten. Täuschte vormals der Fetisch Empedokles über die destruktive Macht des *Aorgischen* hinweg, so bleibt nun die *Vorstellung* der eigenen Entstehung im Schrecken eingedenk. Sie ist bewußte und notwendige Fetischisierung, welche den Schrecken distanziert und ihn, indem sie von ihm fasziniert bleibt, gerade so als Schrecken erhält: als äußerer Schrecken wie als Quelle der eigenen Freiheit. Die *kathartische* Wirkung des

Stücks *Der Tod des Empedokles* ist gelungen, wenn die Zuschauer vor der Guckkastenbühne die ihnen zur Beobachtung ausgelieferte *Vorstellung* als jenen Schutz erkennen, hinter welchem sie diesen Schrecken wahrnehmen: als das *Wunder*, welches sie gleichermaßen an die Freiheit des Destruktiven erinnert wie vor der Destruktion bewahrt und so die Blindheit der Fetischisierungen auflöst.

In diesem Sinne ist die Bühne, auf welcher das Drama *Empedokles* stattfindet, der notwendige, schützende Rest eines Fetischs. Ihre Distanz vom Zuschauer ist der schützende, eine *intellektuelle Anschauung* als ihre eigene Metapher erst ermöglichende Distanz. Laut *Grund zum Empedokles* soll die neue Harmonie an den Zustand der ursprünglichen Reinheit erinnern, sie soll ihn nicht erneut herstellen. Die *katharsis* für die Zuschauer ist daher erreicht, wenn sie Zeuge der aggrigentischen *katharsis* auf der Bühne werden und sich so des destruktiven Potentials auf der anderen Seite der Vorstellung erinnern, ohne wie die Aggrigentiner dem Schrecken selbst gegenüberzustehen. Nur auf diese Weise läßt sich vom *Empedokles* als einer "Meta-Tragödie"¹³⁵ oder gar einer "Tragödie der Theorie der Tragödie"¹³⁶ sprechen: Die *katharsis* soll in einem fast brecht'schen Sinne distanzieren, jedoch weil sie ihrerseits das Ausmaß einer artaud'schen Pest annimmt. Das Drama zeigt aus der Distanz das Risiko einer dionysischen Vernichtung, aus dem es gereinigt hervorzugehen gilt.¹³⁷

3.7. Szenisches Schreiben

Somit handelt es sich bei der Empedokles-Figur nicht um die Hypostase eines Vereinigungstrebens, das Hölderlin in späteren Texten – insbesondere dem lyrischen Spätwerk – aufgab,¹³⁸ sondern um eine Figur der Erinnerung, die sich als eine Figur der *différance* von *Natur* und *Kunst* auflösen muß. So kann sich auch eine Erinnerung an die reine Harmonie nicht des *Aorgischen* bemächtigen: Das *Organische* erinnert, daß das *Aorgische* sich ihm entzieht. Das Sterben der Empedokles-Figur vollzieht sich als Freisetzung seiner Sprache. Und wirklich entwickelt Hölderlin in seinen Überarbeitungen des Empedokles-Stoffes das Drama im-

mer weiter weg von der Theoretisierung der Sprache im ersten Entwurf hin zu einer Versprachlichung dieser Theorie. Die Sprachlastigkeit des dritten Entwurfs sprengt alle Konventionen des bürgerlichen Trauerspiels. Paradigmatisch hierfür steht der Anfangsmonolog: Die Todesnähe ist absolut geworden, das Sprechen eines „*vom Schlaf erwachend[en]*“ Empedokles schwankt zwischen Selbstbewußtsein und Selbstverlust an die Natur, zwischen Tod und Leben hin und her und stellt so Zeitlichkeit selbst zur Frage.¹³⁹ Rhythmus und Lautlichkeit der Sprache strukturieren den vom dramatischen Subjekt geäußerten Sinn vor und nehmen sie in die eigene Melodie zurück.

Euch ruf ich über das Gefild herein
Vom langsamen Gewölk, ihr heißen Stralen
Des Mittags, ihr Gereiftesten, daß ich
An euch den neuen Lebenstag erkenne.
Denn anders ists wie sonst! vorbei, vorbei
Das menschliche Bekümmerniß! Als wüchsen
Mir Schwingen an, so ist mir wohl und leicht
Hier oben, hier, un dreich genug und froh
Und herrlich wohn' ich, wo den Feuerkelch
Mit Geist gefüllt bis an den Rand, bekränzt
Mit Blumen, die er selber sich erzog
Gastfreundlich mir der Vater Aetna beut. (E 931)

Dies produziert eine ambivalente Atmosphäre zwischen Imagination und Wirklichkeit, Leben und Tod, An- und Abwesenheit. Selbst der Rhythmus des An- und Abwesens der sprachlichen Melodie ist nicht mehr selbstverständlich, wie Empedokles beken-
nen muß, als er sich mit Pausanias einem Gesprächspartner gegen-
übersieht: „Es will zum sterblichen Gespräche fast / Und eitlem
Wort die Zunge nimmer dienen“ (E 939). Die Auswucherungen
der empedokles'schen Sprache führen aber nicht dazu, daß eine
Handlung hin zum Opfer unmöglich würde – auch wenn der
dritte Entwurf nach drei Szenen abbricht: Der Anfangsmonolog
zeigt Empedokles in einem Idealzustand als für die *différance* von
Natur und *Kunst* empfänglichen *Dichter*, zu dem er *geboren* ist. Der

beständige Entzug des Sinns ruft hier neuen Sinn, der beständige Tod neues Leben hervor. Ein Todessprung erscheint schon vollzogen wie ewig in die Zukunft aufgeschoben und somit unmöglich,¹⁴⁰ die Empedokles-Figur erscheint in einem solch innigen Verhältnis zu ihrer Bühne, daß ihr Tod auch die Fortführung und Lösung der dramatischen Handlung unmöglich machte.¹⁴¹ Aber die Gespräche mit Pausanias und Manes erinnern Empedokles an das notwendige *Opfer seiner Zeit*: an die Abkehr von seiner ursprünglichen Berufung, um im Freitod seine Fetischisierung durch die Aggrigentiner aufzulösen. Er muß ihnen die Destruktivität aufzeigen, der er sich wegen seiner Berufung zum Dichter aussetzen kann, ohne Schaden zu nehmen. Er muß sie damit einem Schock aussetzen, welcher sie vor dieser Destruktivität schützen wird.

Der Balanceakt zwischen Leben und Tod, *Organik* und *Aorgik*, *Kunst* und *Natur*, der im Anfangsmonolog des dritten Entwurfs vollführt wird, ist nach Hölderlins theoretischen Ausführungen der Balanceakt eines Dichters, der das Destruktive bannen und gleichzeitig erhalten soll. Empedokles wird von diesem Balanceakt zu anderen Aufgaben abberufen. Für den Dichter des Dramas *Der Tod des Empedokles* bleibt er jedoch bestehen. So wie das Drama das Kunstwerk vor dem Schrecken der *katharsis* schützt, so setzt er sich diesem Schrecken aus. Der nicht vollständig überlieferte Text *Allgemeiner Grund*, der dem *Grund zum Empedokles* voransteht, kündigt davon: Wie in der dem Drama zugrunde gelegten Geschichtsphilosophie werden auch in der Produktion des Dramas *Natur* und *Kunst* in eine unstillstellbare, negativ-dialektische Bewegung gebracht. Das Ereignis menschlicher Innigkeit mit dem *reinen Leben* verweist immer wieder auf eine Trennung vom *reinen Leben* in der *Kunst*, welche sich dieser Innigkeit nur nähern kann, indem sie sie sich klar von einer etwaigen direkten Darstellung unterscheidet, ohne jedoch die Nähe zu ihr zu verlieren. Diese Nähe wiederum kann selbst bloß durch eine erneute Unterscheidung belegt werden, und so fort:

Das tragische Gedicht verhüllt die Innigkeit der Darstellung noch mehr, drückt sie in stärkeren Unterscheidungen aus, weil es eine tiefere Innigkeit, ein unendlicheres Göttliches ausdrückt [A]ber wie dieses Bild der Innigkeit überall

seinen letzten Grund in eben dem Grade mehr verläugnet und verlügen muß, wie es überall mer dem Symbol sich nähern muß, je unendlicher, je unaussprechlicher, je näher dem nefas die Innigkeit, je strenger und kälter das Bild den Menschen und sein empfundenenes Element unterscheiden muß, um die Empfindung in ihrer Gränze festzuhalten, um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie sowohl der Form als auch dem Stoffe nach verlügen. (E 869, Z. 6-27)

Die Wahl des antiken Stoffes, der in seiner Fremdheit durch die Analogie der Zeitenwende mit Hölderlins Zeit verbunden ist, und die Wahl des Helden Empedokles, der in seinem dionysischen anmutenden Selbstopfer der Gestalt des dem Zeitalter der abgeklärten Rationalität verbundenen Dichter nicht entfernter sein könnte, sind so notwendige Unterscheidungen, welche die in sich unterschiedene Einheit mit der *Natur* nur umso sicherer ins Werk binden sollen und den Verlust dieser Einheit umso notwendiger postulieren müssen. Diese Textbewegung von Annäherung und Entfernung dauert durch den überlieferten Teil des Textes hindurch an. Wie und ob Hölderlin sie auflöst, ist nicht überliefert. Beispiele ähnlicher langer und ähnlich abgründiger Satzbildungen, die durchaus zu einem Ende kommen, gibt es aber für den *Grund zum Empedokles* zuhauf. Denn ihre Auflösung läßt sich in der Theorie problemlos postulieren, hat sich aber immer neu in der dichterischen Praxis zu bewahrheiten. Der dichterische Akt, die Niederschrift des *Tod des Empedokles* ist die *Kunst*, mit welcher der Dichter die *Mitte* aus *Natur* und *Kunst* treffen soll: eine *Kunst*, die sich in der Destruktivität der *Natur* sowohl erhält wie sie diese Destruktivität auch als ihr anderes bewahrt. So läßt sich für die im *Allgemeinen Grund* ausgeführte Dichtungstheorie sehr wohl mit Lacoue-Labarthe von einem “Regreß” sprechen, allerdings gänzlich ohne die Konnotation des Scheiterns: Der nach vorne genauso wie zurück weisenden Regreß der *différance* und der Heterogenität ihrer Szene selbst unterläge der von Lacoue-Labarthe konstatierten “Paralyse”¹⁴² nur, sollten die das *Aorgische* ausgrenzenden Organisierungen der *Kunst* oder die das *Organische* vernichtenden Destruktivkräfte der *Natur* ein Übergewicht erhalten. Die scheinbar tödliche Lähmung des Stillstandes ist gleichzeitig jener *gährende* Inhalt des *Schreckensbeckers*, von welchem Empedokles in seinem Abschiedsmonolog spricht: das vom Weingott Dionysos ge-

stiftete ewige und destruktive Leben. Es ist das Verhältnis zu Dionysos, das in der Arbeit am *Empedokles*-Projekt auf dem Spiel steht und das einige Jahre später in Hölderlins *Anmerkungen* zu seinem Sophokles-Projekt einer genaueren Untersuchung unterzogen werden wird.

Die Spur des Dionysos zieht sich aber über das Schreiben Hölderlins hinaus. Es sind seine Frankfurter Diskussionen mit Hegel, welche die Arbeit am ersten Entwurf begleiten, die zunächst Hegels Auseinandersetzung mit dem Leben und Sterben Jesu, dem Opfer eines anderen großen Einzelnen, beeinflussen wie aus ihnen Nutzen ziehen.¹⁴³ Aber vielleicht wird von hier aus auch Hegels spätere *Phänomenologie des Geistes* mit der Macht und Ohnmacht des Dionysos infiziert werden. Auch hier steht das Verhältnis von *Vorstellung* und ihrer Destruktion zur Verhandlung. Unter der Maske des nüchternen, vor der mythischen Begeisterung des Dichters gefeierten Philosophen wird Hegel einen Text schreiben, welcher die *Vorstellung* nicht als Schutzmechanismus vor dem Dionysischen erhält und sich dessen Vernichtungskraft voll aussetzt. Diesem Projekt, das sich in großer Nähe und gleichzeitig großer Entfernung zum von Hölderlin am *Empedokles* Entwickelten befindet, gilt es zu folgen, um in einer abschließenden Lektüre der Sophokles-*Anmerkungen* Hölderlins Strategie gegenüber Dionysos und seine Differenz zu Hegel umso deutlicher hervortreten zu lassen.