

Jörn Etzold

Gegend ohne Könige. Die Bühne von Hölderlins Empedokles

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3990>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Etzold, Jörn: Gegend ohne Könige. Die Bühne von Hölderlins Empedokles. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 305–328. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3990>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24697>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

JÖRN ETZOLD

GEGEND OHNE KÖNIGE.
DIE BÜHNE VON HÖLDERLINS EMPEDOKLES

1. Philosophie des Tragischen und Poetik der Tragödie

„Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen.“¹ Mit diesem apodiktischen Satz beginnt bekanntlich Peter Szondi seinen *Versuch über das Tragische*. Denn Aristoteles – und die gesamte auf Aristoteles aufbauende Wiederbelebung der Tragödie in den romanischen Ländern seit der Renaissance – verstehe die *Poetik* einzig als „Unterweisung im Dichten“.² Die einen historischen Abstand von mehreren Jahrtausenden überspannende, zutiefst deutsche philosophische Reflexion über „das Tragische“ aber, die Szondi von Schelling, Hölderlin und Hegel über Goethe, Schopenhauer und Vischer bis hin zu Kierkegaard (der der deutschen Tradition zugeschlagen wird), Nietzsche und Benjamin nachzeichnet, sieht er als Hegel’schen Flug der Eule der Minerva, welcher eben erst in der Dunkelheit beginnt³: als eine abendliche, abendländische, weit nachträgliche Erforschung der „Idee“⁴ eines Gegenstands, von dem bislang, so scheint es, einzig das Phänomen vorlag.

Was indes die Philosophie des Tragischen von der Tragödie als Kunstform vor allem unterscheidet, ist sehr offensichtlich: Sie benötigt keine Bühne. Dort, wo sie eigentlich Philosophie des Tragischen wird, löst sie sich vom Bezug auf die tatsächliche Praxis des Schreibens und Aufführens von Tragödien und versucht im „Tragischen“ die Bestimmung des modernen Subjekts und/oder des deutschen Volkes zu entschlüsseln. Für Szondi wird die Philosophie das „Tragische“, über die Unterschiede der Konzeptionen hinweg, letztlich als „eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung“ fassen, „und zwar die dialektische“.⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, der die These von der Geburt der Dialektik in den Theorien des Tragischen teilt, hat dennoch zweierlei nachzuweisen versucht: Dass sich zum einen die gesamte Philosophie des Tragischen, Szondis These zum Trotz, immer noch auf Aristoteles berufe, genauer: auf seine kryptisch knappe Lehre von der *katharsis*, der Reinigung, als „der

¹ Peter Szondi, „Versuch über das Tragische“, in: ders., *Schriften*, Bd. I, Frankfurt/M., 2006, S. 149-260: 151.

² Ebd.

³ Ebd., S. 152.

⁴ Ebd., S. 151.

⁵ Ebd., S. 209.

*tragischen Wirkung*⁶⁶; dass sie aber, einer frühen Warnung von Schelling zum Trotz, zu oft vergesse, dass Aristoteles diesen Effekt unlösbar mit der *mimesis* verbunden habe, also eben mit der (ebenso theatralen wie sprachlichen, sprachtheatralischen) Darstellung. Die Philosophie des Tragischen, so ließen sich Lacoue-Labarthes skrupulöse Lektüren sicher etwas vereinfachend zusammenfassen, versucht die *katharsis* aus der *mimesis* zu lösen, wodurch sie zum Instrument politischer Macht werden kann. Auf diesen knappen Nenner kann ein sehr deutsches Problem gebracht werden.

Von den Autoren, an denen Szondi die Entwicklung der Philosophie des Tragischen aufweist, fallen zwei aus dem Rahmen: Es sind Goethe und Hölderlin. Denn im Vergleich zu den anderen haben jene eben nicht nur die „Idee“ des Tragischen reflektiert, sondern selbst für das Theater geschrieben. Im Falle Goethes scheint diese Verbindung weniger bedeutsam, denn sein Theater steht zur griechischen Tragödie sicher nur in einem losen Zusammenhang. Anders freilich verhält es sich mit Hölderlin. Kaum ein Zeitgenosse hat sich intensiver mit Form und Struktur der attischen Tragödie auseinandersetzt. In Hölderlins Übersetzungen von und Anmerkungen zu Sophokles kann wohl die erste dramaturgische Auseinandersetzung mit der Tragödie im deutschen Sprachraum gesehen werden. Zugleich fordert Hölderlin in den „Anmerkungen zum Oedipus“ eine „*méchané*“, also eine neue Poetik, nach der das Schreiben von Tragödien gelehrt werden könne: „Der modernen Poësie fehlt es aber besonders an der Schule und am Handwerksmäßigen, dass nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann.“⁶⁷

Betrachtet man diese ganz offensichtliche Arbeit an der „Darstellung des Tragischen“⁶⁸, wie Hölderlin ebenfalls in den „Anmerkungen zum Oedipus“ schreibt, und die vollkommen aus der Zeit fallende Forderung nach einem „Handwerk“ der Dichtung, dann überrascht es wiederum, dass Hölderlins eigener, den Übersetzungen vorausgehender Versuch, eine Tragödie zu schreiben, der *Empedokles*, immer wieder deswegen als gescheitert angesehen wird, weil er, so heißt es, keine theatralen Qualitäten habe, sondern einzig eine transzendentalphilosophische Abhandlung sei. Sogar Philippe Lacoue-Labarthe schließt sich dieser Meinung an: „Dennoch ist klar – und Hölderlin zeigt es selbst an: Was den Empedokles scheitern läßt, ist sein Mangel an Theatralität.“⁶⁹ Denn: „Das Szenario des *Empedokles* ist nichts anderes als ein spekulatives Szenario in griechisch-platonischer Art. Das bedeutet: Der Held ist der Philosophen-König (*basileus*).“⁷⁰ *Empedokles* verdanke sich einer profunden

⁶⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetik der Geschichte*, Berlin, 2004, S. 117. [Herv. i. O.]

⁶⁷ Friedrich Hölderlin, „Anmerkungen zum Oedipus“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 247-258: 249.

⁶⁸ Ebd., S. 257.

⁶⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, „Das Theater Hölderlins“, in: ders., *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins. Zwei Vorträge*, Zürich, Berlin, o.J., S. 45-70: 50.

⁷⁰ Ebd., S. 52.

Unkenntnis der Poetik der Tragödie (vulgo: des Aristoteles) und wäre somit ein Stück Philosophie des Tragischen, das aufgrund eines kategorialen Irrtums die Form einer Tragödie angenommen habe, das also die Bühne keineswegs benötige, auf ihr fehl am Platze sei. Und so hat auch die philologische Forschung seit Emil Staiger immer wieder insistiert, dass dieses Stück auf einer Bühne nur schwerlich zur Aufführung kommen könne.

An Lacoue-Labarthes Auffassung wurde in den letzten Jahren vielfach Kritik geäußert. Martin Jörg Schäfer bemerkt, dass „mit den Mitteln des Theaters des 20. Jahrhunderts, die sich von einer Abbildästhetik unter Vorrang der Stimme gelöst haben“, Experimente mit dem Text des *Empedokles* möglich werden.¹¹ Patrick Primavesi untersucht die genuin theatrale Gestik von Hölderlins Sprache¹²; nicht zuletzt widerlegen Inszenierungen wie jene von Klaus Michael Grüber oder (als Film) Jean-Marie Straub und Danièle Huillet sowie, aktueller, von Laurent Chétouane, das Verdikt, dass *Empedokles* auf einer Bühne nichts zu suchen habe. Um was für eine Bühne aber handelt es sich? Was geschieht in Hölderlins *Empedokles* mit der Bühne? In diesem Zusammenhang ist ein Aufsatz des in den USA lehrenden Literaturwissenschaftlers Rüdiger Campe von besonderem Interesse. Campe sieht im *Empedokles* eine Auseinandersetzung mit der Bühne selbst; und in dieser Auseinandersetzung wird eben das Verhältnis zwischen der Philosophie des Tragischen und der Poetik der Tragödie verhandelt. Auf der Bühne findet, so Campe, der „Umschlag“¹³ von der Philosophie des Tragischen in die Tragödie als Theater statt: An den Auftritten und Abtritten der Figuren wird diese Funktion der Bühne sichtbar. So vertritt Campe die These,

dass Hölderlin, so sehr ihm bei der Konzeption des *Empedokles* jede praktische Rücksicht fremd gewesen sein mag, die Bühne in den Mittelpunkt stellt und dabei vom Bühnenraum als vorgestelltem Ort der Handlung – vom Bild der Bühne – übergeht zur tieferliegenden Frage der Örtlichkeit, die jedes Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit und damit jedes Spiel überhaupt erst möglich macht.¹⁴

So ist *Empedokles* für Campe eben keine philosophische Abhandlung, die kaum auf je einer Bühne wirksam werden könnte, sondern In-Szene-Setzen dieser Bühne selbst – und zwar, so wäre zu präzisieren, als Guckkastenbühne. Durch das In-Szene-Setzen der Bühne aber stellt Hölderlin die Trennlinie zwischen der Philosophie des Tragischen und der Tragödie dar, den Umschlag der einen in die andere.

¹¹ Martin Jörg Schäfer, *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien, 2003, S. 76.

¹² Vgl. Patrick Primavesi, „„Seiner Hände Spiel“. Gesten des Entzugs in Hölderlins *Empedokles-Fragmenten*“, in: Margret Egidi (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen, 2000, S. 259-268.

¹³ Rüdiger Campe, „Erscheinen und Verschwinden. Metaphysik der Bühne in Hölderlins ‚*Empedokles*‘“, in: Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.), *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel*, Berlin, 2007, S. 53-71: 66.

¹⁴ Ebd., S. 55.

Bevor ich Campes Argument nachzeichne, möchte ich den weiteren Verlauf der Untersuchung skizzieren. Denn wenn Campe im *Empedokles* ein Spiel von „Erscheinen und Verschwinden“ sieht, welches sich letztlich auf die Guckkastenbühne als Dispositiv des modernen Theaters beziehe, dann spricht er einzig vom ersten der drei Entwürfe (auch auf den zweiten Entwurf ließe sich sein Argument noch anwenden). Der dritte und letzte Entwurf aber, mit dem Hölderlin nach der grundlegenden philosophischen Vergewisserung über das Geschriebene im „Grund zum Empedokles“ noch einmal neu ansetzt, lässt sich, so scheint mir, kaum mehr als ein solches Spiel verstehen. Er scheint auch die Guckkastenbühnen nicht mehr vorauszusetzen oder als dasjenige zu inszenieren, was jenes Spiel ermöglicht. Versteht man mit Theresia Birkenhauer Hölderlins Arbeit am *Empedokles* nicht als Stufen in Richtung eines kategorial notwendigen Scheiterns (aufgrund des „Mangel[s] an Theatralität“), sondern vielmehr als einen „fortschreitende[n] Abbau einer klassizistischen Projektion“¹⁵ auf die Tragödie, dann muss die Frage gestellt werden, welches Denken der Tragödie der dritte Entwurf nahelegt. Die Unterscheidung zwischen einer Philosophie des Tragischen und einer Poetik der Tragödie bzw. der theatralen Darstellung ist nicht mehr plausibel in Anbetracht eines rein sprachlichen Geschehens, das vor allem ein Innehalten ist: nach jeder dramatischen Intrige und vor dem Sprung in den Ätna. Die Philosophie des Tragischen ist vielmehr in einer Form der „Darstellung des Tragischen“ aufgegangen, welche sich weder, wie Szondi nahelegt, in der Dialektik aufzulösen im Stande ist, noch, wie Campe meint, die Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters manifestiert. Die Tragödie zeigt sich als eine eigene, von der Philosophie nicht restlos verrechenbare Form des Denkens und Sprechens; und zugleich scheint sich in Hölderlins Rückgang von der klassizistischen Projektion zur Tragödie ein anderer Raum zu öffnen. Mit einer Regieanweisung aus dem ersten Entwurf des *Empedokles* – und in Bezugnahme auf Heideggers Verwendung dieses Wortes – möchte ich diesen Raum als „Gegend“ bezeichnen. Der dritte Entwurf des *Empedokles* „spielt“ nicht allein in einer Gegend: Er überwindet die Guckkastenbühne hin zu einem Entwurf der Bühne selbst als Gegend.

2. „Hinweg!“ Campes Lektüre des *Empedokles*

Wenn Rüdiger Campe *Empedokles*, zumindest die ersten beiden Entwürfe und ihre theoretische Durcharbeitung im „Grund zum Empedokles“, als Inszenierung der (Guckkasten-)Bühne selbst bezeichnet, dann ist dies durchaus stichhaltig. Denn Empedokles, der als „Philosoph und Dichter“ eine „intellektuale Anschauung“ im Sinne Fichtes anstrebt, das Erfassen des All-Einen, wird

¹⁵ Theresia Birkenhauer, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin, 1996, S. 586.

durch die Umstände seiner Zeit dazu gezwungen, aus seinem Garten heraus- und in eine Beziehung zur Mitwelt hineinzutreten, deren „besondere Verhältnisse“¹⁶ ihm eigentlich verhasst sind: „So verhielt er sich“, heißt es im „Grund zum Empedokles“, „als religiöser Reformator, als politischer Mensch“.¹⁷ Durch den Austritt aus seinem Garten und der bloßen intellektuellen Anschauung und den Eintritt in die Sphäre der religiösen Reformation und Politik aber gerät Empedokles in den ersten beiden Entwürfen in Konflikt mit Hermokrates, dem Vertreter und Verwalter der positiven Religion und ihrer Politik, der deswegen seine Austreibung aus der Stadt betreibt. Der Dichter-Philosoph, der intellektuellen Anschauung fähig, tritt in die besonderen Verhältnisse und in die Religionspolitik ein – und leidet.

Doch dieser Austritt aus dem Garten in die Politik ist kein Schritt im Rahmen der Bühne, er ist, wie Campe nahelegt, der Auftritt auf die Bühne selbst. Wenn Empedokles aus seiner Selbstgenügsamkeit austritt, dann tritt er auf die Bühne. Im ersten und im viel kürzeren zweiten Entwurf handelt es sich, wie Campe feststellt, um eine Inszenierung von Auftritten und Abtritten, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, welche die Bühne *als* Bühne in Szene setzen: als jene Rahmung also, die ermöglicht, dass etwas überhaupt abwesend oder anwesend sein kann. Die Handlung des ersten Entwurfs beginnt mit den Sätzen der Panthea, deren Name schon auf ihre Schwärmerei für Empedokles verweist: „Diß ist sein Garten! Dort im geheimen / Dunkel, da wo die Quelle springt, dort stand er / jüngst, als ich vorüberging“.¹⁸ Und enden soll sie, so zumindest der Frankfurter Plan, wie folgt:

Bald drauf stürzt sich Empedokles in den lodernden Aetna. Sein Liebling, der unruhig und bekümmert in der Gegend umherirrt, findet bald drauf die eisernen Schuhe des Meisters, die der Feuerauswurf aus dem Abgrund geschleudert hatte, erkennt sie, zeigt sie der Familie des Empedokles, seinen Anhängern im Volke, und versammelt sich mit diesen um den Vulkan, um laidzutragen, und den Tod des großen Mannes zu feiern.¹⁹

Jenseits der Bühne, im Unsichtbaren, liegt zum einen der Garten, in dem Empedokles seine Blumen pflegt; jenseits der Bühne liegt jedoch auch jener Ätna, in den er sich letztlich, in seiner Sehnsucht nach dem All-Einen, das nicht den besonderen Verhältnissen und dem Vergehen der Zeit unterliegt, stürzen soll – auch wenn keiner der drei Entwürfe an jenen Punkt kommt. Zwischen diesen beiden unsichtbaren Orten, die das Geschehen räumlich wie zeitlich eingrenzen, spannt sich die szenische Handlung der ersten beiden Entwürfe auf: Die Bühne markiert dabei die Sphäre der politischen Sichtbarkeit, der tätigen Pra-

¹⁶ Friedrich Hölderlin, *Empedokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12 u. 13, Basel, Frankfurt/M., 1985, S. 544 („Frankfurter Plan“). Die Seitenzählung beider Bände ist durchgängig. Zitiert wird, wenn nicht anders vermerkt, der von Sattler konstituierte Text des 13. Bandes.

¹⁷ Ebd., S. 877 („Grund zum Empedokles“).

¹⁸ Ebd., S. 697 („Erster Entwurf“).

¹⁹ Ebd., S. 546 („Frankfurter Plan“).

xis. Und so kommt Auftritten und Abtritten in den ersten beiden Entwürfen eine besondere Bedeutsamkeit zu. Es geht um die Frage, was mit Empedokles geschieht, wenn er auf die Bühne tritt. Der in der Tragödie des Empedokles dargestellte Konflikt ist der Konflikt der Darstellung selbst.

Dieser Konflikt ist aber jener zwischen der Philosophie und dem Theater. Oder, um es mit der etwas eigentümlichen Terminologie Campes zu sagen (der auf Szondi verweist, aber zugleich Benjamin etwas unorthodox in Aristoteles rückprojiziert, indem er die Tragödie dann, wenn sie Theater ist, auch als „Trauerspiel“ bezeichnet): Es geht um den Konflikt zwischen der „Philosophie des Tragischen“ auf der einen und „dem Trauerspiel in der poetologischen Bestimmung seit Aristoteles“ auf der anderen Seite.²⁰ Dem „Grund zum Empedokles“ zufolge wäre dieses „Tragische“ der Kampf des Subjekts, des „Organischen“, mit dem „Aorgischen“, der wilden Natur, in deren Angesicht jede Organisation aufgelöst wird: einer jener „tragischen“ Konflikte also, die ihre Aufhebung Szondi zufolge in der Dialektik finden werden. In *Empedokles*, in der Figur „Empedokles“ findet dieser Konflikt jedoch nur eine temporäre Lösung als Exzess der Innigkeit – Empedokles fühlt sich mit der Natur eins –; doch erscheinen aber kann diese Innigkeit nur veräußerlicht, in einer Darstellung, auf der Bühne. In einem poetologischen Fragment, das wahrscheinlich ab Sommer 1800 entstanden ist, definiert Hölderlin die Tragödie somit als „die Metapher einer intellektuellen Anschauung“²¹ – also als Übertragung und Darstellung jenes Erfassens jenes All-Einen, das seiner Definition nach keiner Darstellung fähig ist. Weil der Auftritt des Absoluten auf der Bühne aber einen Konflikt erzeugt, ist das tragische Gedicht somit „heroisch“, dialogisch, auf Trennung aus. Die Manifestation des „Tragischen“ im Trauerspiel ist eben die Manifestation des Dichters und Philosophen Empedokles auf der Bühne der Politik: „Das Dramatisch- oder genauer: Theatralischwerden des Tragischen ist also zugleich auch die Wendung des Dichterischen in theologisch motivierte und reflektierte Politik. [...] Das Tragische ist seine Wendung ins Trauerspiel.“²² So wie das Tragische nur auf der Theaterbühne erscheinen kann, so kann Empedokles nur erscheinen, wenn er seinen Garten verlässt und sich auf der Bühne der Politik manifestiert. Um jene Bühne ist es also zu tun, da nur auf ihr und durch sie der „Umschlag“ vom Tragischen in das Trauerspiel oder das Theater stattfinden kann.

Campe zufolge ist das entscheidende Wort des *Empedokles* daher das „Verfahrenswort“ „Hinweg!“. Die gesamte Handlung des Stückes führt „hinweg“ in den Abgrund des Ätna, in den Empedokles sich werfen soll, obgleich keiner der drei Entwürfe an diese Stelle gelangt. Doch auch in den Dialogen kehrt dieses Wort immer wieder und regelt, wer auf der Bühne bleibt und wer von

²⁰ Campe (2007), *Erscheinen und Verschwinden*, S. 55.

²¹ Friedrich Hölderlin, „Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...“, in: ders., *Entwürfe zur Poetik. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 14, Frankfurt/M., 1979, S. 343-372: 369.

²² Ebd., S. 62.

ihr abtritt, es „organisiert die Auseinandersetzung um die Bühne, den Ort des Erscheinens“²³ und der Kopplung von Tragischem und Theater. Während sich die Handlung im ersten Akt des ersten Entwurfs aber noch auf stabile Orte in Agrigent bezieht, ist der Raum im zweiten Akt, angesiedelt in einer „Gegend am Aetna“²⁴, selbst nur mehr ein „Durchgangsraum, durch den sie [die Figuren] hindurchgehen, oder das Stück des Weges, auf dem man sie vorübergehen sieht.“²⁵ So schiebt sich „die Durchgangsfunktion vor die Ortsfunktion“.²⁶

In letzter Instanz aber ist dieses Spiel von Auftritten und Abtritten für Campe durch das Dispositiv der Guckkastenbühne determiniert, die er als Rahmen des modernen Theaters begreift:

Denn es ist die Bühne – und im Besonderen die moderne Guckkastenbühne –[,] in deren Apparatur des Auf- und Abtretens, des Daseins- und Nichtdaseins, das Erscheinen sichtbar und sinnlich wird, d. h. erscheint. In diesem Sinne handelt *Empedokles* davon, was bühnentechnisch modernes Theater ausmacht.²⁷

Für den ersten Entwurf – und vor allem für dessen ersten Akt – ist diese Aussage sicher richtig. Und doch scheint sie nicht vollkommen befriedigend zu sein. Warum schließt Hölderlin den Entwurf nicht ab, wenn er derart ausgezeichnet die bühnentechnischen Bedingungen des bürgerlichen Theaters umzusetzen imstande ist; warum setzt er zweimal neu an, um im dritten und letzten Entwurf nur mehr zwei Dialoge zueinander zu gruppieren, die beide lange nach jeder politisch-theologischen Intrige stattfinden, zu einem Zeitpunkt, an dem eigentlich alles schon gesagt sein sollte, weit außerhalb der Stadt? Wäre es Hölderlin tatsächlich darum zu tun gewesen, die Guckkastenbühne zu inszenieren, dann ist es wenig einsichtig, warum er sich immer weiter von der Form des ersten Aktes des ersten Entwurfs entfernt, um letztlich die Arbeit nach dem dritten Entwurf einzustellen, in dem das Spiel mit Anwesenheit und Abwesenheit fast keine Rolle mehr spielt.

Wenn aber der erste Entwurf abbricht, an einen Punkt gelangt, an dem die ursprüngliche Konzeption sich offenbar nicht mehr als haltbar erweist, dann geschieht dies nicht in Agrigent, wo die Entwicklung der politisch-theologischen Intrige noch recht mühelos gelingt, sondern im zweiten Akt, in der „Gegend am Aetna“. Dort, in der Gegend, lehnt Empedokles die Krone der Agrigentiner mit den Worten ab: „Diß ist die Zeit der Könige nicht mehr.“²⁸ (Eine Geste, die ganz offensichtlich Lacoues These widerspricht, nach der das Thema des Stückes das Philosophenkönigtum sei: Es ist vielmehr die Ermöglichung der radikalen Demokratie.) In der Gegend des Abschieds und der Abdankung aber scheint auch Hölderlins Plan für ein klassizistisches „Trauer-

²³ Ebd., S. 59.

²⁴ Hölderlin (1985), *Empedokles*, S. 731 („Erster Entwurf“).

²⁵ Campe (2007), *Erscheinen und Verschwinden*, S. 61.

²⁶ Ebd., S. 60.

²⁷ Ebd., S. 67.

²⁸ Hölderlin (1985), *Empedokles*, S. 742 („Erster Entwurf“).

spiel in fünf Acten“ zu versenden; die Gegend macht eine neue Dramaturgie, eine neue Sprechweise, eine neuen Bühne notwendig. Worin besteht jene?

3. Die Orte des *Empedokles*

Um dieser Frage näherzukommen, soll im Folgenden noch einmal genau nachvollzogen werden, in welchen Räumen Hölderlins *Empedokles* stattfindet. Der erste Akt des ersten Entwurfs wird von keiner Ortsangabe begleitet, doch wird sie in den ersten, oben zitierten Worten der Panthea an die Tochter des Gastfreunds ihres Vaters, Rhea/Delia²⁹ gegeben. Vom Bühnenraum aus wird auf den verborgenen Ort verwiesen, in dem Empedokles lebt, wenn er nicht „[h]eraus ins Volk“³⁰ tritt. Nun, nach seinem *nefas*, hat er sich dort verborgen: „Da sizt / Er seelenlos im Dunkel. Denn es haben / Die Götter seine Kraft von ihm genommen, / Seit jenem Tage, da der trunkne Mann / Vor allem Volk sich einen Gott genannt.“³¹ Die folgenden Szenen des ersten Akts spielen alle an jener Grenze zwischen Empedokles' Garten und der Öffentlichkeit, der politischen Bühne der Stadt Agrigent: Zunächst treten Hermokrates und Pantheas Vater Kritias auf („Wie sagtest Du? mein Vater? komm! hinweg!“³²), welche dann Empedokles Platz machen, der in seinem Garten wandelt („Laß uns gehen, Kritias! Daß er in seine Rede nicht uns zieht.“³³). Empedokles' Schüler Pausanias tritt auf (Empedokles: „Hinweg! / Wer hat dich hergesandt?“³⁴), und nach längerem Dialog, in dem Empedokles beklagt, dass die Götter ihn verlassen haben, erscheinen dann, wie Empedokles ausruft, „Hermokrates, der Priester, und mit ihm / Ein Hauffe Volks und Kritias, der Archon!“³⁵ Empedokles, der aus dem Dunkel seines Gartens ausgetreten ist, ist nun vollkommen auf der politischen Bühne Agrigents exponiert und wird so auch von Hermokrates vorgeführt – und zwar, indem seine körperliche Präsenz dazu verwendet wird, eine mögliche Verklärung durch die Agrigentiner zu verhindern: „Hier ist der Mann, von dem ihr sagt, er sei / Lebendig zum Olymp empor gegangen.“³⁶ Als ein Verfahren auf der öffentlichen politischen Bühne der Stadt betreibt Hermokrates nun auch die Verbannung des Empedokles, und sie ist eine Verbannung von dieser Bühne, ‚*offstage*‘. Hermokrates, der Experte des Politisch-Theologischen, kann Empedokles nicht verzeihen, dass „er des Unterschieds zu sehr vergaß“³⁷ – des Unterschieds zwischen Menschen und Göttern näm-

²⁹ Hölderlin ändert den Namen im Verlauf der Niederschrift.

³⁰ Ebd., S. 699.

³¹ Ebd., S. 702. Die Aussage stammt von Hermokrates.

³² Ebd., S. 701.

³³ Ebd., S. 705.

³⁴ Ebd., S. 707.

³⁵ Ebd., S. 711.

³⁶ Ebd., S. 712. [Herv. J. E.]

³⁷ Ebd., S. 703.

lich. Indem Hermokrates feststellt, dass Empedokles die Grenze zwischen ihnen verletzt habe, konfrontiert er auch jenen mit einer Grenze, er soll aus der Stadt und somit aus der politischen Öffentlichkeit verstoßen werden: „Dann aber muß der Frevler / Rüklings hinab ins bodenlose Dunkel.“³⁸ Die Agrigentiner lassen sich von Hermokrates überzeugen: „Hinweg! wir hören nichts von allem was / Du sagst“³⁹, entgegnet ein Bürger Empedokles.

Nachdem die Bürger abgegangen sind, neigt sich die Bühne vom öffentlichen Platz wieder mehr dem Garten zu: Empedokles und Kritias führen ein Gespräch im Abseits, im Vertrauen, und Empedokles entlässt, nun offenbar ganz in seinen eigenen häuslichen Bereich zurückgekehrt, seine Sklaven, ehe Panthea und Delia/Rhea den Akt beschließen. Bis zu diesem Punkt lässt sich Campes Beschreibung, dass *Empedokles* das technische Dispositiv der modernen Guckkastenbühne selbst in Szene setze, bestätigen. Der erste Akt spielt eben an der Grenze zwischen der Sphäre exponierter politischer Sichtbarkeit und dem dunklen Garten, in dem sich Empedokles mit der Natur eins fühlt. Es handelt sich um eine Form der „Szene vor dem Palast“, nur dass der Palast in diesem Fall der Garten ist, denn Empedokles ist kein politischer Herrscher, sondern eben Dichter und Philosoph der Natur.

Im zweiten Akt aber wird Agrigent verlassen. Im Gegensatz zu der in der Figurenrede gegebenen Ortsangabe im ersten Akt findet sich hier eine explizite Beschreibung, eben: „Gegend am Aetna. Bauernhütte“. Zuerst hatte Hölderlin geschrieben: „Abhang des Aetna“ und jene Ortsangabe dann präzisiert⁴⁰. „Gegend“ erschien ihm offenbar treffender als „Abhang“. In dieser „Gegend“ werden Empedokles und Pausanias zunächst von einem feindseligen Bauern abgewiesen, der aus der in der Regieanweisung genannten Hütte tritt: „Hinweg!“⁴¹ Dann spricht Empedokles, von der Aussicht auf den nahen Tod erheitert, lächelnd zu seinem Schüler. Plötzlich aber tritt wieder das Volk auf, diesmal durch einen Ausruf des Pausanias angekündigt: „Ein Hauffe Volks! dort kommen sie / Herauf.“ Da das Volk ihm verzeihen und er genug gelitten habe, möchte Hermokrates Empedokles zur Rückkehr auffordern: „Genes' und kehre nun zurück; dich nimmt / Das gute Volk in seine Heimath wieder.“⁴² Doch die Rückkehr aus der „Gegend“ in die „Heimath“ scheint unmöglich: Zurück gehen einzig die Agrigentiner, nachdem Empedokles die Krone abgelehnt und ihnen sein „Wort / Das ernste, langverhaltene“⁴³ als Gabe hinterlassen hat. In jenem „Wort“ wird ein bedeutsamer Satz Goethes wie in einem situationistischen *détournement* vollkommen umgekehrt: „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 Neugeborne, / Die

³⁸ Ebd., S. 714.

³⁹ Ebd., S. 718.

⁴⁰ Vgl. das Faksimile in: Hölderlin (1985), *Empedokles I*, Bd. 12, S. 186.

⁴¹ Ebd., S. 733.

⁴² Ebd., S. 738.

⁴³ Ebd., S. 744.

Augen auf zur göttlichen Natur [...].⁴⁴ Nachdem die Agrigentiner abgegangen sind, bleiben Empedokles und Pausanias in der Gegend zurück; und nach dessen Abgang finden sich abermals Panthea und Delia/Rhea, zu denen dann Pausanias tritt, auf der Suche nach seinem verschwundenen Meister.

Den zweiten Entwurf beginnt Hölderlin ohne Ortsangabe. In der – abgebrochenen – Reinschrift schreibt er indes: „Der Schausplatz ist theils in Agrigent, theils am Aetna“.⁴⁵ Die erste Szene, der Dialog zwischen dem Priester Hermokrates und dem nun Mekades genannten Politiker, spielt offensichtlich in Agrigent. Empedokles tritt auf, Mekades und Hermokrates treten ab („Laß ihn! hinweg!“⁴⁶). Empedokles wandelt in seinem Garten oder „Hain“ und betrauert seine Gottverlassenheit. Am Ende scheint Empedokles bereits verschwunden zu sein und Pausanias und die Mädchen bleiben am Ätna zurück.

Ganz anders aber stellt dies sich im dritten Entwurf dar, der nach der theoretischen Revision des „Grund zum Empedokles“ noch einmal neu ansetzt: Jener ist mit gar keiner Ortsangabe mehr versehen, und doch ist offensichtlich, dass er ausschließlich in der „Gegend am Aetna“ stattfindet. Im ersten der beiden einem einleitenden Monolog des Empedokles folgenden Dialoge, nach denen der Entwurf abbricht, verabschiedet Empedokles Pausanias. Jener hat eine Höhle zum Wohnen gefunden und möchte sich mit Empedokles dort niederlassen. Empedokles verwirft dieses Ansinnen; und hier fällt das einzige Mal in diesem letzten Entwurf das Campe'sche „Verfahrenswort“; Empedokles sagt: „Hinweg! ich hab es dir gesagt und sag / Es dir, es ist nicht gut, daß du dich / So ungefragt mir an die Seele dringest [...].“⁴⁷ Doch anders als in den Dialogen des ersten Entwurfs hat dieses Wort hier keinerlei Wirkung auf das Bühnengeschehen; Pausanias bleibt trotz des Gebots noch eine Weile auf der Bühne. Aus seiner Erwidderung indes geht hervor, dass die Vertreibung aus Agrigent schon eine Weile her ist und er und Empedokles schon recht lange unterwegs sind; Pausanias spricht von „des Himmels Reegen“, dem „schattenlosen Sand“, auf dem Empedokles mittags seine Kleider trocknete und von der Spur des Blutes, „das auf / Den Felsenpfad von nackter Sohle rann.“⁴⁸ Die Wanderung wird nur mehr erzählt; und das Spiel mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mit Abgängen auf die und Aufgängen von der Bühne der Polis, das den gesamten ersten Akt des ersten Entwurfs beherrschte, spielt hier gar keine Rolle mehr. Das „Verfahrenswort“ ist unwirksam geworden, die Bühne ist nicht mehr die Szene von Auf- und Abtritten, sondern Ort eines fragilen Verweilens. Bereits zu Beginn der theatralen Handlung sind Empedokles und Pausanias in der „Gegend“ angekommen; und Empedokles hat auch seinen Entschluss zum Sprung in den Ätna bereits gefasst, von dem er sich durch Pausanias nicht abbringen lässt.

⁴⁴ Ebd., S. 745.

⁴⁵ Ebd., S. 816 (vgl. S. 404) („Zweiter Entwurf“).

⁴⁶ Ebd., S. 825.

⁴⁷ Ebd., S. 935 f. („Dritter Entwurf“).

⁴⁸ Ebd., S. 937.

Nach dem Abgang des Pausanias tritt nun die Figur des Manes auf, welche in den Plänen, die dem „Grund des Empedokles“ folgten, noch als ein „Greis“ bezeichnet war und dort zwischen Empedokles und einer dort konzipierten, im dritten Entwurf letztlich nicht ausgeführten Figur vermitteln sollte: dem König von Agrigent und Bruder des Empedokles. Hier nun ist Manes Empedokles' ägyptischer Lehrer, der dessen Entschluss zum Selbstmord hinterfragt und von dem „Einen“ spricht, dem einzig der Selbstmord gestattet sei, weil er die Ausöhnung von Menschen und Göttern bewirke.⁴⁹ Empedokles' Entschluss wird hier also nicht durch eine dramatische Intrige begründet, sondern in einem Streitgespräch reflektiert. Nach diesem Gespräch bricht der Entwurf ab; ein „Neue Welt“ überschriebenes Blatt enthält wahrscheinlich Entwürfe für jenen „Chor“, der, nach einem letzten, auf der Rückseite des selben Blattes begonnenen und abermals auf fünf Akte angelegten Plans zur Fortsetzung, nun folgen soll. Auf diesem Plan – an dessen Rand bereits das Fragment „Das untergehende Vaterland“ notiert ist, das Hölderlins theoretische Reflexion über die Tragödie weitertreibt – ist neben „Chor“ noch geschrieben und mit einer gepunkteten Linie unterstrichen: „Zukunft“⁵⁰; für Sattler lässt dies „den Schluß zu, daß dieses Motiv – nicht Neue Welt – Gegenstand des Chors sein sollte.“⁵¹ In diesem Chor zur „Zukunft“ heißt es: „[E]s / spottet unser, mit ihren Geschenken die Mutter / und alles ist Schein. – // O wann, wann öffnet sich / die Fluth über der Dürre. // Aber wo ist er? / Daß er beschwöre den lebendigen Geist.“⁵² An dieser Stelle bricht der Chor der Zukunft, der zukünftige Chor ab.

4. Am Ende der Bahn: *Empedokles* und *Ödipus auf Kolonos*

Es lässt sich also zunächst feststellen, dass die „Gegend am Aetna“, in die Empedokles und Pausanias im zweiten Akt des ersten Entwurfs ziehen, Schauplatz des gesamten dritten Entwurfs ist, der letzten und reifsten Fassung des Stückes; und aus jener „Gegend“ ist hier auch jenes letzte Zeichen menschlicher Bebauung verschwunden, das der erste Entwurf zur Motivierung eines dramatischen Dialogs noch für nötig hielt: die von dem feindseligen Bauern bewohnte „Bauernhütte“. In ihrer monumentalen Studie über das *Empedokles*-Projekt hat Theresia Birkenhauer Hölderlins Arbeit als Weg von der klassizistischen Projektion hin zu einer zu seiner Zeit unerhörten Durchdringung der Tragödie verstanden, der auf die Forschung des 20. Jahrhunderts – sie nennt Lehmann, Vidal-Nacquet, Vernant – vorausweise: „Mit der Infragestellung des autonomen Charakters zerbricht auch das Subjekt des klassizistischen Dramas. Es ist die Verwerfung dieser Form des Dramas, die es Hölderlin ermög-

⁴⁹ Zur Diskussion dieser Figur s. Birkenhauer (1996), *Legende und Dichtung*, S. 518-535.

⁵⁰ Vorder- und Rückseite dieses Blattes faksimiliert: Hölderlin (1985), *Empedokles*, S. 520-523.

⁵¹ Ebd., S. 928.

⁵² Ebd., S. 946.

licht, die griechische Tragödie neu zu lesen – und dann anders zu übersetzen.⁵³ Denn bereits in den drei Entwürfen des Empedokles führt Hölderlin, so Birkenhauer, eine implizite Auseinandersetzung mit Sophokles, anhand seines letzten Stücks *Ödipus auf Kolonos*. Während gewisse inhaltliche Ähnlichkeiten bereits der älteren Forschung aufgefallen sind, betont Birkenhauer die formalen Ähnlichkeiten, welche im dritten Entwurf am weitesten entwickelt sind. Dabei wird sichtbar, dass die „Zuwendung zu Sophokles“⁵⁴, die auch Lacoue-Labarthe als Rückkehr zur „Grundlage des Theatralischen“⁵⁵ versteht, nicht zwingend „auch eine Zuwendung zu Aristoteles“⁵⁶ sein muss – zumindest nicht zur vermeintlich aristotelischen Form des Dramas. An anderer Stelle schreibt Birkenhauer:

Daß der tragische Held nicht Verkörperung einer sittlichen Idee, sondern Schnittpunkt extremer Gegensätze ist, die in ihm keinen Ausgleich finden, die Tragödie nicht die Kollision entgegengesetzter Mächte, sondern hyperbolische Steigerungen der Rede und des Bewußtseins zeigt, der tragische Dialog nicht Mitteilung, sondern Ausdruck ist, zu diesem Blick auf die griechische Tragödie findet H[ölderlin] durch den Versuch, mit Empedokles eine Figur widerstreitender Extreme und hybrider Überschreitungen sichtbar zu machen.⁵⁷

Hölderlins Durcharbeitung von Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* betrifft jedoch auch den Raum des Geschehens. Denn auch Sophokles' letztes Stück, von Hölderlin in den „Anmerkungen zur Antigonä“ als Modell einer „vaterländischen“, also modernen Tragödie bezeichnet⁵⁸, spielt, anders als die anderen thebanischen Tragödien, in einer *Gegend*. Zu Beginn treten Antigone und der blinde Ödipus in einen heiligen Hain ein – in Kolonos vor Athen, dem Geburtsort des Sophokles. Und Ödipus fragt seine Begleiterin – in Hölderlins eigener Übersetzung der Szene: „Was ists für eine Gegend? welchem Gott gehört sie?“⁵⁹ Wenig später wird er vom Chorführer die Antwort bekommen: „Die ganze Gegend hier ist heilig.“⁶⁰ In beiden Fällen übersetzt Hölderlin mit „Gegend“ das beziehungsreiche griechische Wort *chōros*, das Passows *Handwörterbuch der griechischen Sprache* wie folgt übersetzt: „ein bestimmter Jemanden einschliessender od[er] in sich bergender Platz, Stelle, Ort, Ortschaft“,

⁵³ Birkenhauer (1996), *Legende und Dichtung*, S. 586.

⁵⁴ Lacoue-Labarthe (o.J.), *Das Theater Hölderlins*, S. 57.

⁵⁵ Ebd., S. 50.

⁵⁶ Ebd., S. 57.

⁵⁷ Theresia Birkenhauer, „Empedokles“, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 198-223: 221.

⁵⁸ Vgl. Friedrich Hölderlin, „Anmerkungen zur Antigonä“, in: ders. (1988), *Sophokles*, S. 409-421: 418 f. „Eine vaterländische [Kunstform] mag, wie wohl beweislich ist, mehr tödtend factisches, als tödtlich factisches Wort seyn; nicht eigentlich mit Mord und Tod endigen, weil doch hieran das Tragische mußgefaßt werden, sondern mehr im Geschmake des Oedipus auf Kolonos, so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet“.

⁵⁹ Hölderlin, „Zwei Proben aus Ödipus auf Kolonos“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 423-433: 431.

⁶⁰ Ebd., S. 433.

jedoch „insbesondere [...] das *Ackerfeld* [...] od[er] das einer Stadt gehörige Landgebiet.“⁶¹ Offensichtlich verwandt mit *chôros* ist das Wort *chôra*; Jacques Derrida hat es in Platons Lehrdialog *Timaios* untersucht, dessen Einfluss auf Hölderlins *Empedokles* allein durch die Namen ersichtlich ist: Hermokrates und Kritias, die Gegenspieler des Empedokles, sind auch Figuren dieses Dialogs. „Chôra“, so Derrida,

verzeichnet einen abseits gelegenen Platz, den Zwischenraum, der eine dissymmetrische Beziehung wahr zu allem, was ‚in ihr‘, ihr zur Seite oder ihr entgegen ein Paar mit ihr zu bilden scheint. In dem außerpaarlichen Paar können wir diese eigentümliche Mutter, die statt gibt, ohne zu erzeugen, nicht mehr als einen Ursprung ansehen.⁶²

Chôra gibt Raum, aber sie erzeugt nicht, sie unterscheidet sich von allem, was sie besetzt und einnimmt. Bis heute umstritten scheint hingegen die Frage zu sein, ob *chôros* und *chôra* auch mit dem *chorós* verwandt sind, mit jenem zunächst ländlichem Tanzplatz, von dem der Tanz und dann der Chor seinen Namen nehmen. Bei Hölderlin zumindest geht die Gegend – *chôros* – in einen Chor – *chorós* – über; in einen Chor der Zukunft indes, der ausbleibt.

In *Ödipus auf Kolonos* erfährt Ödipus auf seine Frage nach dem *chôros* vom Chorführer, dass die heilige Gegend, in die er eingedrungen ist, den Eumeniden geweiht sei, den Rachegöttinnen. Und ihm wird auch der Name des heiligen Hains genannt: „bronzene Schwelle“. Der heilige Ort, den die Eumeniden bewachen, liegt an der Schwelle zur Stadt Athen, deren König Theseus Ödipus großmütig jede mögliche Gastfreundschaft beweist. Ödipus und Antigone betreten diese Stadt nicht: Sie bleiben das ganze Stück über auf der Schwelle, wie es Benjamin zufolge auch der Brecht'sche Keuner tut, der „gar nicht von seiner Schwelle“⁶³ kommt. Mehr noch: Ödipus wird auf der Schwelle sterben und ewig in ihr gebettet werden – als Fremder, dessen Leichnam, dem Orakelspruch zufolge, der Stadt, die ihn aufnimmt, Glück bringen wird. Nur Theseus darf ihn zu dem geheimen Ort seines Todes begleiten; und nur er darf diesen seinem Nachfolger verraten. Auf der Schwelle findet die gesamte Sprech-Handlung des *Ödipus auf Kolonos* statt, sie ist jener Ort, der den Tod des Ödipus zurückhält und auf dem er steht, um letzte, bittere Worte und Verfluchungen an Kreon und Polyneikes zu richten, die sich, nachdem auch sie den Orakelspruch vernommen haben, seines segensbringenden Leichnams bemächtigen wollen.

In Sophokles' letztem Stück tritt Ödipus also blind nicht in eine Stadt, sondern vielmehr in eine „Gegend“ ein, die zugleich eine Schwelle ist; und er verbleibt in dieser Gegend, auf dieser Schwelle, um dort zu sprechen und um

⁶¹ Franz Passow, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Bd. 2, 2, Darmstadt, 1993 [1857], S. 2552.

⁶² Jacques Derrida, *Chôra*, Wien, 1990, S. 68.

⁶³ Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater? [1] Eine Studie zu Brecht“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M., 1999, S. 519-531: 523.

letztlich – an einem geheimen Ort hinter der Bühne – zu sterben. Für Samuel Weber ist der Ort, in den Ödipus eintritt, daher

a stage, ‚platform‘, or podium – a place to set one’s feet, a place to be seen, and yet not necessarily understood. A place that *moves*, but that is never simply a springboard for a change of place. In this sense, the *khôra* where Oedipus finds himself is both ‚last place‘ and ‚threshold‘, always gesturing somewhere else and yet at the same time a place beyond which one cannot go.⁶⁴

Somit verweist Sophokles’ Stück für Weber auf die Medialität des Theaters überhaupt. Was aber auf dieser Bühne als Gegend und als Schwelle stattfindet – die ebenso auf andere Orte verweist wie sie die letzte Grenze ist –, ist eine sprachliche Aushandlung, in der Leben und Tod sich von Beginn an vermischt haben. Nachdem er explizit die Hegel’sche Lektüre als „Dummheiten“⁶⁵ verworfen hat, derzufolge sich in der Tragödie – bei Hegel: der *Antigone* – zwei gleichberechtigte Gesetze bekämpfen und aufheben, bemerkt Jacques Lacan, die Position der tragischen Figuren des Sophokles – „ausgenommen *König Ödipus*“ – sei das „Am-Ende-der-Bahn. Sie sind in ein Extrem gebracht [...]. Es sind Personen, die von Anfang an in eine Grenzzone zwischen Leben und Tod gestellt sind.“⁶⁶ In Bezug auf die Einmauerung der *Antigone* spricht Lacan im selben Text von einer „detaillierte[n] Apophanie, die uns von der Bedeutung der Stellung, des Loses eines Lebens gegeben wird, das sich mit dem Tod, der gewiß ist, vermischen wird, einem Tod, der antizipiert, erlebt wird, einem Tod, der auf den Bereich des Lebens übergreift, Leben, das auf den Tod übergreift.“⁶⁷ In „Ödipus auf Kolonos“ ist der Ort dieses Übergreifens des Lebens auf den Tod und des Todes auf das Leben der heilige Hain, die bronzene Schwelle, die Gegend. Hier beginnt Ödipus, wie einer zu sprechen, der den Lebenden nicht mehr angehört. Und auch Empedokles spricht in der Gegend am Ätna letzte Worte; und über dieses Sprechen selbst sagt er: „Es will zum sterblichen Gespräche fast / Und eitlem Wort die Zunge nimmer dienen.“⁶⁸ Wenn Empedokles etwas mit den tragischen Figuren des Sophokles verbindet, dann weniger, dass er an einem Konflikt teilhat, der einer dialektischen Lösung zugänglich ist, sondern vielmehr, dass auch er am Ende seiner Bahn angelangt ist, und dass er am Ende dieser Bahn in ein Sprechen gerät, in dem Leben und Tod ineinandergreifen.

In Bezug auf die Raumkonzeption des Empedokles ist in diesem Zusammenhang bedeutsam, dass jener, wie Ödipus, die ganze Dauer des dritten Entwurfs über auf der Bühne bleibt – beide, Empedokles wie Ödipus, verharren in der Gegend, während das szenische Geschehen sich um sie gruppiert. Dies hat

⁶⁴ Samuel Weber, „The Place of Death: Oedipus at Colonus“, in: ders., *Theatricality as Medium*, New York, NY, 2004, S. 141-159: 154.

⁶⁵ Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch VII*, Weinheim, Berlin, 1996, S. 306.

⁶⁶ Ebd., S. 326.

⁶⁷ Ebd., S. 299.

⁶⁸ Hölderlin (1985), *Empedokles*, S. 939 („Dritter Entwurf“).

nichts damit zu tun, dass Hölderlin zu „subjectivisch“ und „überspannt“⁶⁹ sei, um eine wirkliche, aus einem dramatischem Konflikt komponierte Tragödie zu schreiben. Denn die Bühne ist im *Empedokles* wie im *Ödipus auf Kolonos* kein Ort eines solchen, vielleicht auf eine dialektische Lösung ausgehenden Konflikts, sondern Schauplatz der Exponierung der tragischen Figuren im Zwischenbereich zwischen Leben und Tod. Oder, präziser noch: Sie ist der Hör-Platz, auf dem diese Exponierung sich ausspricht. Denn dass Hölderlins dritter Entwurf einzig aus einem Monolog und zwei Dialogen besteht, die von offensichtlich unbewegten Personen aufgesagt werden, kann nur dann als Mangel an theatraler Begabung gedeutet werden, wenn man übersieht, dass auch Sophokles' letztes Werk dem Auge fast gar nichts zu bieten hat. Dies freilich ist keineswegs überraschend in Anbetracht eines Stückes, dessen Hauptfigur blind ist: Jedes Wort, das an Ödipus gerichtet wird, kann nur an sein Ohr gerichtet werden; jedes visuelle Geschehen muss für Ödipus auf der Bühne beschrieben werden.⁷⁰ Lacan hat sehr klar erkannt, dass der Zwischenbereich zwischen Leben und Tod in der Tragödie eben keine visuelle Darstellung findet: „Und in diesem Punkt kann ich mich nicht genug beglückwünschen, mit Aristoteles einer Meinung zu sein, für den die ganze Entwicklung der Theaterkünste auf der Ebene des Hörens geschieht, wobei das Schauspiel für ihn eine Einrichtung am Rande ist.“⁷¹ Ist aber die Bühne als „Gegend“ vor allem ein Hör-Platz, dann ist sie auch nicht, wie noch im ersten Akt des ersten Entwurfs, durch jenes Spiel mit Auftritten und Abtritten gekennzeichnet, das Campe als Spiel der Manifestation der Philosophie des Tragischen auf der Theaterbühne des Trauerspiels entschlüsselt hat – und das er von der Guckkastenbühne als der Grundbedingung des modernen Theaters bestimmt sieht. Auf- und Abtritte, welche von einer klaren Rahmung ermöglicht werden, ergeben einzig einen visuellen Effekt. Ein Klang aber kann nicht scharf und eindeutig „gerahmt“ werden.

Auf die Bühne des dritten Entwurfs aber – *nach* dem von Campe analysierten „Grund zum Empedokles“ – wird kaum auf- und abgetreten, und ebenso ist hier die Unterscheidung zwischen einer „Philosophie des Tragischen“ und einer „Ästhetik des Trauerspiels“ nicht mehr zu treffen. Hölderlin revidiert die Trennung beider Termini: Das „Tragische“ ist hier nicht mehr Gegenstand der

⁶⁹ So die Beschreibung, die Goethe von Hölderlin sowie von Siegfried Schmidt und Jean Paul in einem Brief an Schiller gibt. Vgl. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, München, 1993, Bd. 3, S. 597 f.

⁷⁰ Ödipus tritt in *König Ödipus* oder, bei Hölderlin, *Oedipus der Tyrann*, mit den Worten auf, er wolle „nicht von andern Boten, Kinder, / Vernehmen, selber komm ich hieher, ich, / Mit Ruhm von allen Ödipus genannt“ („Oedipus der Tyrann“, in: Hölderlin (1988), *Sophokles*, S. 73-245: 81). Nun aber benötigt auch Ödipus wie der zuvor von ihm verspottete Tiresias jemanden, der ihn führt: Er ist von Antigone abhängig, die für ihn sieht. Als Blinder aber beginnt er beinahe prophetisch zu reden, so wie es zuvor Tiresias tat.

⁷¹ Lacan (1996), *Die Ethik der Psychoanalyse*, S. 304. Lacan spielt auf Aristoteles berühmten Hinweis an, die *opsis* sei „das Kunstloseste“ und habe „am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun“, Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart, 1994, S. 25 (1450b).

Philosophie, Ergebnis der Konfrontation eines Dichter-Philosophen mit dem Aorgischen der Natur im ‚*offstage*‘ seines Gartens – eines Philosophen also, der *dann* auf die öffentliche Szene der Politik treten muss, um sichtbar zu werden, und sich so in der Intrige seines Gegenspielers verstrickt. Das Tragische ist die „Darstellung des Tragischen“, es ist eine bestimmte Form des Sprechens, in dem Leben und Tod ineinandergreifen – es ist, wie Hölderlin in den „Anmerkungen zur Antigonä“ schreiben wird, ein Sprechen der „geheimarbeitenden Seele“, die „auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht“⁷², so dass es diesem Sprechen zwischen Leben und Tod möglich wird, „des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, zu objectivieren“⁷³.

Dieses Sprechen benötigt jedoch keine Guckkastenbühne als Dispositiv, welches Auftritte und Abtritte ermöglicht, die durch das „Verfahrenswort“ „Hinweg!“ gekennzeichnet sind. Wie bereits gesagt: Dieses Wort wird im dritten Entwurf nur einmal gesagt und bleibt szenisch folgenlos. Tragisch ist hier einzig das Sprechen des tragischen Charakters auf der Szene selbst. Die „Darstellung des Tragischen“ ist eine sprachliche Darstellung, welche die Sprache über sich hinaustreibt, bis sie jene Position zwischen dem Leben und dem Tod ausspricht.

5. Heidegger: Gegend, Gegnet, Gelassenheit

Und dieses Aussprechen findet nicht in einem Sterbezimmer statt, sondern, im *Empedokles* wie im *Ödipus auf Kolonos*, in einer Gegend. Also, noch einmal: Was ist eine Gegend, was hat sie mit demjenigen zu tun, der von der Position des „Am-Ende-der-Bahn“ aus spricht – und was für eine Bühne kann sie sein? Etymologisch ist „Gegend“ wahrscheinlich die deutsche Lehnübersetzung des mittellateinischen *contrata*, aus dem das französische *contrée* und das englische *country* abgeleitet sind: Die Gegend ist zunächst das, was gegenüberliegt. So definiert auch das Grimm’sche Wörterbuch „Gegend“:

gegende, wie *gegene* und *gegenôte*, *gegenheit*, sind begriffliche bildungen zu *gegen* oder *gagen*, *gagan*: was mir vor augen steht oder liegt in gewisser weite (eig. schuszweite) mit gewissen beziehungen, eigentlich aber diese weite und diese beziehungen selber, also ursprünglich gleich *gegenwart*.⁷⁴

Gegend ist also nicht allein eine räumliche, sondern eine raum-zeitliche Bestimmung; und sie ergibt sich durch Beziehungen. Sie ist nicht als objektiver, homogen messbarer Raum von vornherein da, sondern existiert nur durch Gegenüberstellung oder Entgegnung.

⁷² Hölderlin (1988), Anmerkungen zur Antigonae, S. 414.

⁷³ Ebd., S. 413.

⁷⁴ Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1897, vierten Bandes erste Abtheilung, zweiter Theil, Sp. 2228-2233: 2229.

Diese Bedeutung von Gegend als das, was entgegnet, hat auf einzigartige Weise Martin Heidegger betont, bei dem der Begriff in einigen Texten aus der Zeit um 1945 eine herausgehobene Bedeutung zukommt. Heidegger gibt wichtige Hinweise auf das, was hier als „Gegend“ zu denken ist – auch wenn die „Gegend“, die bei Sophokles und Hölderlin begegnet, letztlich vielleicht eine andere ist. In der Vorlesung „Logik. Heraklits Lehre von Logos“ vom Sommersemester 1944 wird der Begriff der „Gegend“ zunächst als Übersetzung der griechischen *chôra* verstanden: „*é chôra* als die umgebende Umgebung ist dann ‚die Gegend‘. Wir verstehen darunter den offenen Bereich und die Weite, worin etwas seinen Aufenthalt nimmt, von woher es herkommt, entkommt und entgegnet.“⁷⁵ Heidegger grenzt *chôra* als Gegend dann noch vom Ort, *tópos*, ab. In einem „Feldweggespräch über das Denken“, das Heidegger in den letzten Kriegsmonaten (und natürlich ohne jeden Kommentar zum aktuellen Geschehen) schreibt, lässt er dann einen „Forscher“, einen „Gelehrten“ und einen „Lehrer“ vor allem die „Gelassenheit“ erörtern, die dem viel bekannteren Vortrag vom Oktober 1955 den Titel geben wird.⁷⁶ Der Lehrer bringt auch hier den Begriff der „Gegend“ ins Spiel und der Forscher fragt nach einer Weile noch einmal grundsätzlich nach: „Was bedeutet denn dieses Wort?“ Der Gelehrte antwortet: „In der älteren Form lautet es ‚Gegnet‘ und meint die freie Weite.“ Und der Lehrer ergänzt: „Gegend ist das versammeln-der Zurückbergen zum weiten Beruhen in der Weile.“⁷⁷

In die Gegend oder „Gegnet“ aber muss sich, so geht aus dem weiteren Gespräch hervor, einlassen, wer das teleologische, von Subjekt- und Objektverhältnissen ausgehende und auf Vorstellungen abzielende abendländische, ‚metaphysische‘ Denken überwinden will. „Gegnet“ ist für Heidegger somit so etwas wie die raumzeitliche Entsprechung der „Gelassenheit“; „Gegnet“ kann als jene „Umwelt“ beschrieben werden, die der „Gelassenheit“ korrespondiert, auf die jene sich einlassen muss:

Die Gelassenheit kommt aus der Gegnet, weil sie darin besteht, daß der Mensch der Gegnet gelassen bleibt und zwar durch diese selbst. Er ist ihr in seinem Wesen gelassen, insofern er der Gegnet ursprünglich gehört. Er gehört ihr, insofern er der Gegnet anfänglich ge-eignet ist, und zwar durch die Gegnet selbst.⁷⁸

Die „Gegnet“ ist nicht der Raum, den sich das Subjekt unterwirft, indem es ihn misst, berechnet und homogenisiert, indem es sich also, wie es an anderer

⁷⁵ Martin Heidegger, „Logik. Heraklits Lehre vom Logos“, in: ders., *Heraklit. Gesamtausgabe*, Bd. 55, Frankfurt/M., 1994, S. 183-402: 335.

⁷⁶ Martin Heidegger, „Gelassenheit“, in: ders., *Reden und andere Zeugnisse. Gesamtausgabe*, Bd. 16, Frankfurt/M., 2000, S. 517-529.

⁷⁷ Martin Heidegger, „Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken“, in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*, Bd. 13, Frankfurt/M., 1983, S. 37-74: 47.

⁷⁸ Ebd., S. 55 f.

Stelle heißt, „durchsetzt“.⁷⁹ In der „Gegnet“ soll vielmehr, so Heidegger, das Wollen aufhören: „Wenn wir uns auf die Gelassenheit zur Gegnet einlassen, wollen wir das Nicht-Wollen.“⁸⁰ Die paradoxen, aus der Mystik des Meister Eckhard entnommenen Figuren lassen die „Gegnet“ somit als einen Zeitraum erkennbar werden, in dem sich das Subjekt seiner Allmachtsphantasien entledigt – und indem es die Künste des Wartens, des Sich-Einlassens, der Gelassenheit übt, hört es auch auf, Subjekt zu sein. Dadurch aber kann in der „Gegnet“ „geahnt“ werden, was das Wesen des Denkens jenseits von Homogenisierung, Rechnen, Durchsetzen ist: „Die Gelassenheit zur Gegnet ahnen wir als das gesuchte Wesen des Denkens.“⁸¹ Es liegt, so lernen wir bei Heidegger, im Sagen. Und dieses Sagen ist durchaus das Sagen der Tragödie: Es sagt, dass der Mensch das ungeheuerste aller Wesen ist.

Und doch zeigt sich in Heideggers Denken der Gegend ein Zug, der Hölderlin ebenso fremd ist wie Sophokles. Für Heidegger ist das Sich-Einlassen auf die Gegend zugleich Rückkehr – wie immer paradox jene auch formuliert ist. Ebenso wie sich die drei Wanderer in Heideggers Lehrdialog zunächst von der „Behausung der Menschen“ entfernen, um am Ende zu ihr zurückzukehren, so ist auch die Gegend oder „Gegnet“ selbst Rückkehr; sie ist, trotz ihrer Fremdheit, vertraut. Schon in *Sein und Zeit* leitet Heidegger die „Gegend“ aus dem „zunächst Zuhandenen“ ab, dem „Zeug“, welches „als Zeug wesenhaft an- und untergebracht, aufgestellt, zurechtgelegt ist.“ Und er folgert: „Dieses im besorgenden Umgang umsichtig vorweg im Blick gehaltene Wohin des möglichen zeughaften Hingehörens nennen wir die *Gegend*.“⁸² Gegend bezieht sich also auf ein „Hingehören“. In dem späteren Lehrdialog wird über die Dinge, die in der „Gegnet erscheinen“ gesagt, dass sie „nicht mehr den Charakter von Gegenständen haben“⁸³: „Sie ruhen in der Rückkehr zur Weile der Weite ihres Sichgehörens“.⁸⁴ Lässt schon die Beschreibung der „plazierbaren Hingehörigkeit des Zeugganzen“ an eine wohlgeordnete schwäbische Küche denken, so wird die „Ruhe“ an dieser späteren Stelle mit dem Begriff des „Herdes“ benannt: In der Rückkehr, „die doch Bewegung ist“, kann „Ruhe sein“, „falls die Ruhe der Herd und das Walten aller Bewegung ist.“⁸⁵

Mit dem „Herd“ aber spricht Heidegger einen Begriff an, dem in seiner Vorlesung *Hölderlins Hymnus „Der Ister“* vom Sommersemester 1942 eine besondere Bedeutung zukommt, dort wo Heidegger eben versucht, das „Zwiesgespräch“ zwischen Hölderlin und Sophokles – genauer: des Gesangs „Der Ister“ und des ersten Stasimon der Antigone – zu erläutern. Heidegger will dort

⁷⁹ Martin Heidegger, „Wozu Dichter?“, in: ders., *Holzwege. Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt/M., 1977, S. 269-320: 288.

⁸⁰ Heidegger (1983), Zur Erörterung der Gelassenheit, S. 62.

⁸¹ Ebd.

⁸² Martin Heidegger, *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*, Bd. 2, Frankfurt/M., 1977, S. 137.

⁸³ Heidegger (1983), Zur Erörterung der Gelassenheit, S. 47.

⁸⁴ Ebd., S. 48.

⁸⁵ Ebd.

zeigen, das beide, wenn auch nicht das gleiche, so doch dasselbe dichten: das „Heimischwerden im Unheimlichsein“⁸⁶, welches die beiden – und man darf ruhig ergänzen: die beiden *einzigsten* – „historischen Menschentümer“, die Griechen und die Deutschen, zu bewältigen hätten. So versteht Heidegger den von Hölderlin besungenen Strom als „die Wanderschaft des geschichtlichen Heimischwerdens am Ort der Ortschaft.“⁸⁷ Und ebenso deutet er das erste Stasimon der Antigone: Nach einer bewundernswerten Untersuchung des *deinón*, des Unheimlichsten unter allem Unheimlichen, welches der Mensch sei, wendet sich Heidegger den letzten Versen des Chorlieds zu. Nachdem der Chor das Wirken dieses unheimlichsten Wesens beschrieben hat, das mit Schiffen ausfährt, sich die Tiere unterwirft, aber dem Tod nicht zu fliehen vermag, verstößt er schließlich jenen vom „Herd“, „der solches thut“.⁸⁸ Heidegger folgert, dass es dem Chor in dieser schwierigen Stelle darum ginge, „zwischen dem eigentlichen Unheimlichsein des Menschen und dem uneigentlichen zu scheiden und zu entscheiden.“⁸⁹ Das eigentliche Unheimlichsein, so erfahren wir, ist das Heimischwerden im Unheimlichen, das nur die geschichtlichen Menschentümer – Griechen und Deutsche – leisten können. Das uneigentliche Unheimlichsein aber sind der Amerikanismus und seine „Abart“⁹⁰, der Bolschewismus.

Der Herd also kann deswegen für die Gegend stehen, weil auch jene zum Heimischwerden im Unheimlichen aufruft. Als die Sprechenden am Ende jenes Gesprächs wieder in die Nähe der menschlichen „Behausung“ zurückkehren, spricht der Lehrer die „Erfahrung unseres Gesprächs“ dahingehend aus, „daß wir in die Nähe der Gegend kommen und ihr so zugleich fern bleiben, indes das Bleiben allerdings Rückkehr ist.“⁹¹

6. Aufschub, Zögern und Halt

Auch wenn also in Heideggers Rede von der „Gelassenheit“, vom Wollen des Nicht-Wollens und von der Sammlung vieles anklingt, was Empedokles in seinen Abschiedsworten ausspricht: Anders als die Heidegger'sche „Gegend“ ist die Gegend am Ätna, in die Empedokles eingetreten ist, wie auch jene heilige Gegend, in die es Ödipus verschlagen hat, kein Ort der Rückkehr. Sie ist vielmehr der Ort, von dem aus jede Rückkehr unmöglich geworden ist. In den „Anmerkungen zum Oedipus“ spricht Hölderlin davon, dass der „Mensch“ in

⁸⁶ Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnus „Der Ister“*. Gesamtausgabe, Bd. 53, Frankfurt/M., 1993, S. 151.

⁸⁷ Ebd., S. 39.

⁸⁸ So Hölderlins Übersetzung: „Antigonä“, in: ders. (1988), *Sophokles*, S. 261-407: 301: „Nicht sei am Heerde mit mir, / Noch gleichgesinnet, / Wer solches tut.“

⁸⁹ Heidegger (1993), *Hölderlins Hymnus „Der Ister“*, S. 46.

⁹⁰ Ebd., S. 86.

⁹¹ Heidegger (1983), Zur Erörterung der Gelassenheit, S. 69.

der Tragödie „der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann.“⁹² Kein Kreis schließt sich, kein Widerspruch hebt sich auf.

Die Gegend ist aber auch keine Heimat, in deren Kontext Heidegger nicht ohne Grund seinen Vortrag zur „Gelassenheit“ stellen wird⁹³: Ödipus ist ein Fremder in Athen; und nur ihm als Fremdem kann die Gastfreundschaft Theseus‘ erwiesen werden. „Heimisch“ werden kann Ödipus in dieser heiligen Gegend, auf der Schwelle der Stadt, die er nicht betritt, nur als Toter. Und auch Empedokles irrt auf seinem Weg als Fremder durch eine als feindselig und gefährlich beschriebene Natur, wird – im ersten Entwurf – von einem Bauern nicht in den Herrgottswinkel eingeladen⁹⁴, sondern verjagt, und er verweigert Pausanias‘ Ansinnen, in der „neuen Heimath“⁹⁵ eine zumindest irgendwie an eine Behausung erinnernde Höhle zu beziehen: Auch er wird seine Aufnahme im Ätna, den er „[g]astfreundlich“⁹⁶ nennt, einzig als Toter finden. Das Geschehen im dritten Entwurf von Hölderlins Tragödienfragment ist statisch, undramatisch; doch von dem unausweichlichen, wenngleich nicht ausgeführten Ende wird es in eine innere Bewegung versetzt. Von diesem Ende her ist alles zu verstehen, was sich auf der Bühne vollzieht, oder anders: Alles Geschehen auf der Bühne hält dieses Ende nur für eine Weile zurück. Ganz wie Barthes es für die Tragödien Racines festgestellt hat⁹⁷, ist der Tod im *Empedokles* – und ganz besonders im dritten Entwurf, der nach jeder möglichen dramatischen Intrige spielt – solange noch nicht da, wie gesprochen wird: Er befindet sich aber unmittelbar jenseits der Bühne und jenseits der Worte. Die „Gegend am Aetna“ ist dem Tod vorgelagert, ist selbst raumzeitlicher Aufschub des Todes. Geografisch ist diese Gegend jener Raum, der den Krater, die flüssige Materie und die lebensvernichtende Hitze umschließt, ein Raum mit unklaren Grenzen, denn es liegt im Begriff der „Gegend“, dass jener „*manigfach angewandt [wird], um von irgend einem räumlichen ganzen ein theilgebiet ungefähr zu bestimmen*“.⁹⁸ Definiert ist einzig die Mitte dieser Gegend, der Krater, eine dem Leben vollkommen unzugängliche Landschaft, Bruchstelle in der dünnen Kruste, auf der allein irdisches Leben möglich ist. Räumlich wie zeitlich, raumzeitlich, ist die „Gegend“ im *Empedokles* eine Hem-

⁹² Hölderlin (1988), Anmerkungen zum Oedipus, S. 258.

⁹³ Heidegger hielt den Vortrag am 30.10.1955 in seiner Heimatstadt Meßkirch, dort heißt es auch: „Gehört nicht zu jedem Gedeihen des gediegenen Werkes die Verwurzelung im Boden einer Heimat?“, Heidegger (2000), Gelassenheit, S. 521.

⁹⁴ „Wenn ich zur Zeit der Arbeitspause abends mit den Bauern auf der Ofenbank sitze oder am Tisch im Herrgottswinkel, dann reden wir *meist gar nicht*.“ Martin Heidegger, „Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?“, in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*, Bd. 13, Frankfurt/M., 1983, S. 9-13: 10.

⁹⁵ Hölderlin (1985), *Empedokles*, S. 932 („Dritter Entwurf“).

⁹⁶ Ebd., S. 931.

⁹⁷ Vgl. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, 1963.

⁹⁸ Grimm/Grimm (1897), *Deutsches Wörterbuch*, Sp. 2232. [Herv. i. O.]

mung des Gangs zum Tode. Der „ewig menschenfeindliche[] Naturgang“⁹⁹, wie Hölderlin es in den „Anmerkungen zur Antigonä“ formulieren wird, wird suspendiert, die auf den Tod zulaufende Sehnsucht nach dem All-Einen wird aufgehalten, indem sie sich aussprechen kann.

Denn, um es noch einmal ganz anders zu formulieren: Der Gegend entspricht die Sprache selbst, insofern sie nichts weiter ist als Aufschub, *différance*: Es ist die Sprache am Ende der Bahn, die keinen Weg zurück weist, aber einen Halt, ein Innehalten oder einen prekären Aufenthalt stiftet.¹⁰⁰ Rainer Nägele hat vielfach auf die Verwandtschaft zwischen Hölderlins Poetologie und jenen spekulativen Überlegungen verwiesen, die der späte Freud in *Jenseits des Lustprinzips* über den Todestrieb angestellt hat: „[K]ein Wesen darf um des Lebens willen auf geradem Weg zum Ursprung zurück. Dieser Weg muss gehemmt und abgelenkt werden, damit Leben sei.“¹⁰¹ Und in diesem Sinne versteht Nägele auch das eigentümliche Fließen des Ister (der Donau), von dem es in Hölderlins spätem Gesang heißt, er scheine „aber fast / Rückwärts zu gehen“¹⁰², als eine solche Hemmung, als Umweg. Heidegger hatte dieses Fließen mit einem anderen Wort beschrieben: als Zögern.¹⁰³ Letztlich, so scheint mir, ist die Zeit des dritten Entwurfs des *Empedokles*, aber auch die Zeit der Szenen aus dem zweiten Akt des ersten Entwurfs, die Zeit des Zögerns: und stattfinden kann das Zögern in der Gegend. Im ersten Entwurf bereits, kurz bevor jener abbricht, richtet Empedokles, nachdem er die Krone abgelehnt und das „Wort“ von Aufbruch und Vergessen als Gabe an die Agrigentiner verteilt hat, noch einmal ein Abschiedswort an jene:

Lebt wohl! Es war das Wort des Sterblichen,
Der diese Stunde liebend zwischen euch
Und seinen Göttern zögert, die ihn riefen.

⁹⁹ Hölderlin (1988), *Anmerkungen zur Antigonä*, S. 418.

¹⁰⁰ Als Sprache, die das Feuer aufhält, die es davon abhält, die Welt in Brand zu setzen, ähnelt Hölderlins Dichtung dem von Werner Hamacher untersuchten „Halt!“ des „Knaben Lenker“ aus der Mummenschanz-Szene des *Faust II*, die den Weltenbrand – hier als Verwandlung aller Phänomene in Kredit – aufhält. Siehe hierzu Werner Hamacher, „Faust, Geld“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch/Günter Oesterle (Hg.), *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, Nr. 4, München, 1994, S. 131-187: 180-187. „Die Schrift interveniert als Halt: als Unterbrechung der Maskenparade und ihrer allegorischen Illusion, als Aufhaltung und Verzögerung des Blicks in den Feuerquell, als Eindämmung und Zurückhaltung des Brands und als Behalten der Erinnerung an ihn“ (S. 182).

¹⁰¹ Rainer Nägele, *Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft*, Basel, Weil am Rhein, Wien, 2005, S. 94.

¹⁰² Friedrich Hölderlin, *Gesänge. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/M., Basel, 2000, S. 901.

¹⁰³ „Aber der Ister geht nicht nur rückwärts. Inwiefern entsteht überhaupt der Schein, daß er fast rückwärts geht? Weil er zögernd fließt: dieses Zögern kann nur daraus kommen, daß dem ursprünglichen Entspringen eine geheime Gegenströmung entgegendrängt.“ Heidegger (1993), *Hölderlins Hymnus „Der Ister“*, S. 178. Diese Gegenströmung aus dem Osten wird freilich von Heidegger abermals auf die geschichtliche Aufgabe der historischen Menschentümer der Deutschen und Griechen hin gedeutet.

Am Scheidetage weissagt unser Geist,
Und wahres reden, die nicht wiederkehren.¹⁰⁴

Diese Stunde des Zögerns ist die Aufführung der Tragödie. Empedokles kehrt nicht wieder; aber auf der Bühne verweilt er zögernd eine Weile. Am Ende der Bahn angekommen, spricht er, obgleich seine Zunge „zum sterblichen Gespräche fast“ nicht mehr dienen möchte.

In diesen letzten Worten ist sein Verschwinden bereits vorgezeichnet. Empedokles verweigert die Krone und überlässt es den Vielen, in Zukunft ihre Geschicke selbst zu bestimmen. Er steht in der Gegend der Bühne, um sie zu verlassen. Die Schwelle, auf der das Stück stattfindet, ist auch die Schwelle zu einer neuen Zeit. In einem Akt, der an Theaterexperimente des 20. Jahrhunderts erinnert, wird die Bühne letztlich als Ort der monarchischen Repräsentation dekonstituiert; in der Gegend, jenseits der Repräsentationsbühne, wird die souveräne Macht an die Vielen, den *demos* übergeben. Ob jene aber noch eine Bühne finden können, wird fortan fragwürdig sein. Der Chor der Agrigentiner, der auf die letzten Worte des Empedokles folgen soll, wird von Hölderlin nicht ausgearbeitet. „Viel hat von Morgen an / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch; bald sind [wir] aber Gesang“¹⁰⁵, lauten berühmte Verse aus Hölderlins „Friedensfeier“. Im *Empedokles* aber bleibt dieser kommende Gesang aus; der Chor, der die „Zukunft“ oder die „Neue Welt“ besingen soll, bricht ab. Die Feier, in der Rousseau und viele Nachfolger das Repräsentationstheater aufheben wollten, findet nicht statt. Einzig die Schwelle, die das Leben vom Tod, die alte Welt von der neuen, das Gespräch vom Gesang trennt, wird exponiert: als Gegend eines flüchtigen Verweilens, eines Zögerns und Sprechens.

Literatur

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart, 1994.

Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, 1963.

Benjamin, Walter, „Was ist das epische Theater? [I] Eine Studie zu Brecht“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M., 1999, S. 519-531.

Birkenhauer, Theresia, *Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles*, Berlin, 1996.

Dies., „Empedokles“, in: Johann Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 198-223.

¹⁰⁴ An dieser Stelle folge ich der von der *Frankfurter Ausgabe* abweichenden Textkonstitution der Münchner Ausgabe: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, München, 1993, S. 823.

¹⁰⁵ Hölderlin (2000), *Gesänge*, S. 643. [Einfügung vom Herausgeber.]

- Campe, Rüdiger, „Erscheinen und Verschwinden. Metaphysik der Bühne in Hölderlins ‚Empedokles‘“, in: Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.), *Tragödie, Trauerspiel, Spektakel*, Berlin, 2007, S. 53-71.
- Derrida, Jacques, *Chôra*, Wien, 1990.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1897.
- Hamacher, Werner, „Faust, Geld“, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch/Günter Oesterle (Hg.), *Athenäum – Jahrbuch für Romantik*, Nr. 4, München, 1994, S. 131-187.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*, Bd. 2, Frankfurt/M., 1977.
- Ders., *Hölderlins Hymnus „Der Ister“*. *Gesamtausgabe*, Bd. 53, Frankfurt/M., 1993.
- Ders., „Wozu Dichter?“, in: ders., *Holzwege. Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt/M., 1977, S. 269-320.
- Ders., „Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?“, in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*, Bd. 13, Frankfurt/M., 1983, S. 9-13.
- Ders., „Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken“, in: ders., *Aus der Erfahrung des Denkens. Gesamtausgabe*, Bd. 13, Frankfurt/M., 1983, S. 37-74.
- Ders., „Logik. Heraklits Lehre vom Logos“, in: ders., *Heraklit. Gesamtausgabe*, Bd. 55, Frankfurt/M., 1994, S. 183-402.
- Ders., „Gelassenheit“, in: ders., *Reden und andere Zeugnisse. Gesamtausgabe*, Bd. 16, Frankfurt/M., 2000, S. 517-529.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, München, 1993.
- Ders., *Gesänge. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/M., Basel, 2000.
- Ders., „Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...“, in: ders., *Entwürfe zur Poetik. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 14, Frankfurt/M., 1979, S. 343-372.
- Ders., *Empedokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12 u. 13, Basel, Frankfurt/M., 1985.
- Ders., „Oedipus der Tyrann“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 73-245.
- Ders., „Anmerkungen zum Oedipus“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 247-258.
- Ders., „Antigonä“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 261-407.
- Ders., „Anmerkungen zur Antigonae“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 409-421.
- Ders., „Zwei Proben aus Ödipus auf Kolonos“, in: ders., *Sophokles. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 16, Basel, Frankfurt/M., 1988, S. 423-433.
- Lacan, Jacques, *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch VII*, Weinheim, Berlin, 1996.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poetik der Geschichte*, Berlin, 2004.
- Ders., „Das Theater Hölderlins“, in: ders., *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins. Zwei Vorträge*, Zürich, Berlin, o.J., S. 45-70.
- Nägele, Rainer, *Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft*, Basel, Weil am Rhein u. Wien, 2005.
- Passow, Franz, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, Bd. 2, 2, Darmstadt, 1993. [1857]
- Primavesi, Patrick, „‚Seiner Hände Spiel‘. Gesten des Entzugs in Hölderlins Empedokles-Fragmenten“, in: Margret Egidi (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen, 2000, S. 259-268.
- Schäfer, Martin Jörg, *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien, 2003.

Szondi, Peter, „Versuch über das Tragische“, in: ders., *Schriften*, Bd. I, Frankfurt/M., 2006, S. 149-260.

Weber, Samuel, „The Place of Death: Oedipus at Colonus“, in: ders., *Theatricality as Medium*, New York, NY, 2004, S. 141-159.