

Enterotisierung in Hölderlins *Empedokles*-Projekt *

Priscilla Hayden-Roy

University of Nebraska-Lincoln

ABSTRACT: While the development of the Empedocles' figure in the various versions of Hölderlin's drama has long been subject of scholarship, the shifts in the relationship between the hero and the women around him have remained largely unappreciated. These changes are anything but subtle: the woman close to him in the *Frankfurter Plan* is his "wife"; in the first draft Empedocles is unmarried, but is adored by a young woman, Panthea, who is not related to him; in the final draft, Panthea is transformed into his biological sister. The possibility of marital or erotic entanglements of the hero is thus continuously limited by each new phase in the course of the *Empedocles*' project. This process, which I call "deserotization" here, is the subject of this text.

KEYWORDS: Friedrich Hölderlin, Empedocles, Deserotization.

1. Zur Orientierung

Schon 1794 hat Hölderlin in einem Brief an seinen Freund Ludwig Neuffer von seinem Vorhaben erzählt, eine Tragödie über den Tod eines Philosophen zu schreiben, allerdings nicht den des Empedokles, sondern des Sokrates.¹ Der Gedanke war aber wohl der Keim für das *Empedokles*-Projekt. Indizien für Hölderlins Zuwendung zum Empedokles-Stoff als Sujet finden sich in einem im Jahr 1797 entstandenen Entwurf der Ode „Empedokles“ und im zweiten Band seines Romans, *Hyperion*.² Hölderlins Arbeit an dem Roman und an seiner Tragödie überschneiden sich also; die Druckvorlage für den zweiten Band des *Hyperion* hat Hölderlin im Herbst 1798 an den Verleger geschickt, entweder kurz vor oder nach seinem Weggang vom Gontard'schen Haus, wo er fast drei

* Artigo convidado.

¹ Brief vom 10. Oktober 1794 an Neuffer. (MA 2, 550)

² „Empedokles“ (Entwurf; MA 1, 185 f.); vollendet wurde die Ode im Sommer 1800 (MA 1, 251). Die Stelle aus *Hyperion* lautet: „Gestern war ich auf dem Aetna droben. Da fiel der große Sicilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, den der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt' ein Spötter ihm nach.“ (MA 1, 753)



Jahre (Ende 1795 bis September 1798) als Hauslehrer im Dienst gewesen war. Die Pläne, Entwürfe und Aufsätze, die das im unvollendeten Zustand abgebrochene *Empedokles*-Projekt ausmachen, sind zwischen 1797 und 1799 in Frankfurt und Homburg entstanden.

Die handschriftliche Überlieferung des *Empedokles*-Projekts ist kompliziert; auf die editorischen Entscheidungen, die der Konstituierung lesbarer Texte und voneinander unterschiedener Arbeitsphasen zugrundeliegen, werde ich hier nicht eingehen, sondern verlasse mich auf die *Empedokles*-Ausgaben von Knaupp und Schmidt/Grätz, bei gelegentlicher Heranziehung der Handschriften-Faksimiles in der Frankfurter Ausgabe.³

2. *Enterotisierung in den Empedokles Fassungen*

Während die Entwicklung der Empedokles-Figur in den verschiedenen Fassungen schon lange Gegenstand der Wissenschaft ist, sind die Verschiebungen im Verhältnis des Titelhelden zu den Frauen um ihn weitgehend unkommentiert geblieben. Dabei sind diese Änderungen alles andere als subtil: die ihm nahestehende Frau im Frankfurter Plan ist sein „Eheweib“; im ersten Entwurf ist Empedokles unverheiratet, wird aber von einer jungen, ihm nicht verwandten Frau, Panthea, angebetet; im letzten Entwurf wird Panthea in seine leibliche Schwester umgewandelt. Die Möglichkeit ehelicher bzw. erotischer Verwicklungen des Titelhelden wird also im Laufe des *Empedokles*-Projekts kontinuierlich mit jeder neuen Arbeitsphase weiter limitiert. Dieser Prozess, den ich hier „Enterotisierung“ nenne, soll Gegenstand unserer heutigen Untersuchung sein.

3. *Der Frankfurter Plan: Empedokles als Pantoffelheld*

Fangen wir mit dem ersten Entwurf, mit dem „Frankfurter Plan“ an, den Hölderlin im Sommer 1797 entworfen hat. Nur in dieser Fassung sollte Empedokles als verheirateter Familienvater mit Weib und Kindern auftreten. Möglicherweise ist dieser Einfall ein Überbleibsel aus Hölderlins ursprünglichem Plan, eine Tragödie über Sokrates zu schreiben, dessen Ehe mit der zänkischen Xantippe gewisse Ähnlichkeiten mit der im Frankfurter Plan aufweist. Jedenfalls muss

³ *Empedokles*: in MA 1, 761-903; in DKV 2, 277-451; in FHA 12.

Empedokles' Ehe als Hölderlins Erfindung gelten, denn über dieses Thema schweigen die antiken Quellen.⁴ Schon im Eingangsabsatz des Frankfurter Plans wird klar, wie die Ehe in die größeren Zusammenhänge des Plans passt:

Empedokles, durch sein Gemüth und seine Philosophie schon längst zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäftts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todtfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgebreitet, wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, blos weil er, so bald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesez der Succession gebunden ist – (MA 1, 763)

Das, was konsistent im ganzen Projekt als wesentliches Merkmal des Empedokleischen Charakters gilt, nämlich eine Veranlagung, die ihn für besondere, einseitige Verhältnisse ungeeignet macht – was Hölderlin später (im „Grund zum Empedokles“) als die für den „Dichter“ typische „Tendenz zur Allgemeinheit“⁵ bezeichnet – erscheint also gleich am Anfang des Frankfurter Plans und nennt den Grund für die Spannungen in der geplanten Tragödie. Die Handlung entspinnt sich also als ein Tauziehen zwischen Empedokles und den Menschen um ihn, mit denen er in „besonderen Verhältnissen“ steht – allen voran seiner Ehefrau, aber auch seinem Liebling, den anderen Schülern, und dem Agrigentischen Volk. Dramatisch in Szene gesetzt wird hier, wie diese Menschen – sei es durch Bande der Ehe, der Liebe, oder der Verehrung – Empedokles' Leben nach ihren Interessen lenken wollen. Empedokles ist nicht unempfänglich für ihre Bitten,⁶ kommt aber wiederholt zu der Einsicht, dass diese Bande ihn in seinem Wesen einengen, seinem Charakter widersprechen. Dieses Tauziehen strukturiert die Handlung der ersten drei Akte. Der Gedanke an den Freitod reift im vierten Akt, nachdem er von den Agrigentinern aus

⁴ Hier ist vor allem Diogenes Laertius' *Von den Leben und den Meinungen berühmter Philosophen* zu nennen, den Hölderlin für sein *Empedokles*-Projekt heranzog. Unter den keineswegs miteinander übereinstimmenden Quellen, die Diogenes zur Erläuterung Empedokles' Herkunft und Familie gesammelt hat, wird bei einer ein Sohn des Philosophen erwähnt. Vgl. LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**. With an English Translation by R. D. Hicks (Loeb Classical Library) Volume II. London and Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965, VIII. 53, S. 368.

⁵ MA 1, 871. Zu den Menschen mit einer Dichter-artigen Veranlagung rechnet Hölderlin Empedokles an dieser Stelle, was nicht verwundern darf, denn von seinem Werk sind allein Fragmente von zwei Lehrgedichten überliefert, die in Hexametern verfasst sind.

⁶ „Ehre und Liebe, die einzigen Bande, die ihn an's Wirkliche knüpfen, bringen ihn zurück.“ (MA 1, 765) Dieser Satz folgt den Bitten der Ehefrau im dritten Akt, nach Hause zurückzukehren.

der Stadt gejagt worden ist. Und erst im fünften Akt fallen für ihn alle „zufälligen Veranlassungen“ für sein Handeln weg; er erkennt den Entschluss zum Sprung in den Ätna vielmehr „als eine Nothwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge“. (MA 1, 766)

Empedokles' Befreiung von der „einseitigen Existenz“ wird also nicht ausschließlich, aber doch zu einem wichtigen Grad im Frankfurter Plan als Lösung von den Banden der Ehe und der Familie dramatisiert, durch die diese Menschen ihn für sich „behalten“ wollen.⁷ Seine Bewegungen auf der Bühne sind folglich – bis zum fünften Akt – weitgehend reaktiv, und es sind vor allem die Aufforderungen und die mal bissigen, mal zärtlichen Reden der Ehefrau, die seine Bewegungsentschlüsse in den ersten drei Akten veranlassen:

. anfangend mit ihrem Ruf zum Frühstück (er kommt) (MA 1, 764);

. am Frühstückstisch klagt die Ehefrau über den „Mismuth“ ihres Mannes und rät, dass er sich durch den Besuch des Stadtfestes „erheitern“ solle (er geht) (MA 1, 764)

. das „empfindlich[e]“ und „sarkastisch[e]“ Tadeln der Ehefrau, wenn Empedokles sichtlich verärgert vom Volksfest zurückkommt, führt zu dem „häuslichen Zwist“, der Empedokles' zweiten Weggang aus dem Haus veranlasst („ohne zu sagen was seine Absicht ist, wohin er geht“, zieht er sich auf den Ätna zurück) (MA 1, 763 f.)

. nachdem die Schüler und der Liebling vergebens versucht haben, Empedokles zur Rückkehr in die Stadt zu überreden, erscheint als nächste auf dem Ätna die Ehefrau mit den Kindern im Schlepptau. Sie redet auf ihren Mann ein, wieder nach Hause zu kommen, denn seine Anhänger hätten ihm zur Ehre eine Statue errichtet (er geht zurück) (MA 1, 765).

Hölderlin wird aber bald eingesehen haben, dass der Plan, den er in einem Schulheft seines Zöglings Henry Gontard aufzeichnete, eher den Stoff für ein Lustspiel als eine Tragödie lieferte. Ein Empedokles, der dem Sarkasmus seiner Ehefrau ausgesetzt und drei Akte lang wie an Marionettendrähten von ihr gelenkt wird und dennoch als tragische Figur auftreten sollte – wirkt nur noch ungewollt komisch. Diese Wirkung wird verschärft durch mehrfache Andeutungen im Frankfurter Plan auf den beschränkten geistigen Horizont der Ehefrau.⁸ Bei allen späteren

⁷ Nach dem „häuslichen Zwist“ im dritten Akt verlässt Empedokles sein Haus mit der Abwiegung, „daß er sein Weib und seine Kinder mit sich nehme, daß er sie am Herzen trage, nur meint er, können sie nicht ihn *behalten*.“ (MA 1, 764; meine Hervorhebung)

⁸ Seinen ersten Weggang von Zuhause nach dem „häuslichen Zwist“ begründet Empedokles damit, dass „[d]er Horizont [im Familienleben] ihm [...] zu enge [sei]“; er „müsse fort, um höher sich zu stellen“; „höher“ ist hier wohl

Entwürfen entfällt die Ehe des Titelhelden gänzlich; die Entfernung aus dem Ehe- und Familienleben, dem heterosexuellen Verkehr und der Zeugung von Kindern, konstituiert den ersten Schritt im Prozess der Enterotisierung der Empedokles-Figur.

4. *Erster Entwurf: Empedokles als Heiratsvermittler*

Wohl im letzten Drittel des Jahres 1798 beginnt Hölderlin mit dem ersten und längsten Entwurf des Empedokles-Stoffes, der aber unvollendet geblieben ist: manche Szenen sind nur skizzenhaft beschrieben; die Handschrift wurde stark und offenbar immer wieder überarbeitet; der Text bricht im zweiten Akt noch vor Empedokles' Sturz in den Ätna ab.

In der Handschrift dieses Entwurfs steht am Anfang als Überschrift vor der Eingangsszene, einem Dialog zwischen Panthea und Delia: „Zwei Priesterinnen der Vesta.“⁹ Hölderlin hat diese Idee gleich wieder aufgegeben; die Panthea des ersten Entwurfs wohnt im Haus ihres Vaters Kritias und wird von ihrer Freundin Delia, einer Athenerin, besucht. Aber allein die Überlegung, dass die zwei weiblichen Figuren des neuen Entwurfs Vestalinnen – und folglich auf Keuschheit eingeschworen¹⁰ – sein sollten, legt die Vermutung nahe, dass Hölderlin diesmal seinen Empedokles auf jeden Fall von erotischen Bindungen fernhalten wollte. Bei diesem Vorhaben ist er auch geblieben, auch wenn er schließlich die Barriere eines priesterlichen Keuschheitsgelübdes fallen ließ. Dies ist auch evident in den neuen Lebensverhältnissen des Titelhelden: Empedokles wohnt im ersten Entwurf als Unverheirateter und Kinderloser im Haus seiner inzwischen verstorbenen Eltern.¹¹

Hölderlin hat den Namen seiner Agrigentinerin bei Diogenes Laertius gefunden; ihm zufolge habe Empedokles eine Frau namens Panthea geheilt, nachdem die Ärzte sie für verloren

nicht nur wörtlich gemeint. Im vierten Akt nimmt er „den zweiten tieferen schmerzlicheren Abschied von Weib und Kindern“, bevor er den letzten Gang auf den Ätna geht. Seinem Liebblingsschüler versucht er jedoch auszuweichen, „weil er diesem zutraut, daß er sich nicht werde täuschen lassen, mit den Tröstungen, mit denen er sein Weib besänftigt, und daß dieser sein eigentlich Vorhaben ahnden möchte.“ (MA 1, 764, 766)

⁹ MA 3, 331; vgl. auch FHA 12, 46 f.

¹⁰ Theresia Birkenhauer referiert aus Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon* (Leipzig 1770), was die Folgen wären, wenn eine Vestalin mit einem Mann etwas zu tun hätte: der Mann wird zu Tode gepeitscht, die Priesterin lebendig begraben. Vgl. BIRKENHAUER, T. **Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles**. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1996, S. 262.

¹¹ MA 1, 798 f.

aufgegeben hätten.¹² Aus diesem Detail hat Hölderlin einen Charakter entwickelt und ihn in einem für die Entfaltung des Dramas relevanten Beziehungsgeflecht situiert: Panthea ist die Tochter des Agrigentiner Archons (Herrschers) Kritias, eines „arge[n] Feind[es]“ (MA 1, 770) von Empedokles, da dieser durch sein charismatisches Auftreten vor dem Volk die städtischen Machtverhältnisse umzustürzen droht. Bei der Gestaltung des neuen Entwurfs hat Hölderlin ihr die Aufgabe zugeteilt, Empedokles erst durch ihre Worte – bevor er selber auf die Bühne tritt – in Erscheinung treten zu lassen. Wie lässt er sie beschreiben? Von dem Augenblick ihres Aufwachens nach Einnahme des Heiltranks erzählt Panthea:

[...] da stand er, Empedokles! o wie göttlich
und wie gegenwärtig mir! am Lächeln seiner Augen
blühte mir das Leben wieder auf! ach
wie ein Morgenwölkchen floß mein Herz dem
hohen süßen Licht entgegen und ich war der zarte
Widerschein von ihm. (MA 1, 770 f.)

Zweierlei fällt hier gleich auf: erstens die Metaphorik, die hier erotisches Interesse leise zu suggerieren scheint („ich war der zarte Widerschein von ihm“ – ein damals gängiges Bild für die – als passiv verstandene – Liebe der Frau zum Mann¹³), und zweitens, als weniger leises Korrektiv dazu, die Bezeichnung seiner Erscheinung als „göttlich“. Denn der Götternahe wird nicht nur weit über die Reichweite ihres Verlangens erhoben; als solcher ist er auch selber gegen die Bedürftigkeit der auf eine Person gerichteten Liebe gefeit. Auch dies begreift Panthea:

Der Unbedürftige wandelt
In seiner eignen Welt; in leiser Götterruhe geht
Er unter seinen Blumen, und es scheun
Die Lüfte sich, den Glücklichen zu stören[.] (MA 1, 771)

¹² LAERTIUS, D. *Lives of Eminent Philosophers*, VIII. 69, S. 383.

¹³ In diesem Sinn ergießt sich Hyperion mit ermüdender Ausführlichkeit über Diotima: „Wenn sie, wunderbar allwissend, jeden Wohlklang, jeden Mislaut in der Tiefe meines Wesens, im Momente, da er begann, noch eh’ ich selbst ihn wahrnahm, mir enthüllte, wenn sie jeden Schatten eines Wölkchens auf der Stirne, jeden Schatten einer Wehmuth, eines Stolzes auf der Lippe, jeden Funken mir im Auge sah, wenn sie die Ebb’ und Fluth des Herzens mir behorcht‘ und sorgsam trübe Stunden ahnete, indeß mein Geist zu unenthaltlich, zu verschwenderisch im üppigen Gespräche sich verzehrte, wenn das liebe Wesen, treuer, wie ein Spiegel, jeden Wechsel meiner Wange mir verrieth [...]“. (MA 1, 666)

„Unbedürftig“ – man kennt die Idee schon von den *Hyperion*- Fassungen¹⁴ – ist derjenige, der in ruhiger Selbstzufriedenheit lebt, dem nichts fehlt, und der deswegen das für die erotische Liebe konstitutive, bedürftige Verlangen nicht kennt, oder, um auf die Formulierung des Frankfurter Plans zu rekurrieren, der nur „im großen Akkord mit allem Lebendigen [...] leben und lieben kann“ – und deswegen für „besondere Verhältnisse“ ungeeignet ist.

Trotz ihrer Einsicht in Empedokles' unbedürftigen Charakter macht Panthea im Eingangsdialog keinen Hehl daraus, dass sie ihn liebt: sie „gehöre“¹⁵ ihm; ihre Gedanken kreisen obsessiv um ihn: „ich weiß / Nicht anderes, denn ihn“ (MA 1, 773). Wegen seiner Götternähe hält sie jedoch den Gedanken an Ebenbürtigkeit oder Gleichheit mit ihm für Hybris: „Ich bin nicht er“ betont sie schlicht und fügt hinzu:

Und hätt' er gegen alle Götter sich
Versündigt und ihren Zorn auf sich
Geladen, und ich wollte sündigen,
Wie er, um gleiches Loos mit ihm zu leiden,
So wärs, wie wenn ein Fremder in den Streit
Der Liebenden sich mischt, -- was willst du? sprächen
Die Götter nur, du Thörin kannst uns nicht
Belaidigen, wie er. (MA 1, 773)

¹⁴ Im „Fragment von Hyperion“ wird Melite als bedürfnislos, bzw. genügsam beschrieben; dies treibt den sehr bedürftigen Hyperion sogar zur Wut gegen sie, weil er erkennt, dass sie ein solches Wesen wie ihn nicht lieben könne: „Und diesem himmlischen Geschöpfe zürnt' ich? Und warum zürnt' ich ihr? Weil sie nicht verarmt war, wie ich, weil sie den Himmel noch im Herzen trug, und nicht sich selbst verloren hatte, wie ich, nicht eines andern Wesens, nicht fremden Reichthums bedurfte, um die verödete Stelle auszufüllen, weil sie nicht unterzugehen fürchten konnte, wie ich, und sich mit dieser Todesangst an ein anderes zu hängen, wie ich; ach! gerade, was das göttlichste an ihr war, diese Ruhe, diese himmlische Genügsamkeit hatt' ich gelästert mit meinem Unmuth, mit unedlem Groll sie um ihr Paradies beneidet.“ (MA 1, 499) In der Druckfassung heißt es ähnlich über Diotima: „So bedürfnislos, so göttlichgenügsam hab' ich nichts gekannt.“ (MA 1, 663) Während Melite nicht aus ihrer Ruhe zu bringen ist, wird Diotima durch ihre Liebe zu Hyperion um ihre Bedürfnislosigkeit gebracht. Mit bangem Herzen sieht Hyperion diese Veränderung in ihr kommen und überlegt zunächst, ob er sie nicht lieber in ihrem Frieden lassen sollte: „Das ist ja meine Freude, süßes Leben! daß du in dir den sorgenfreien Himmel trägst. Du sollst nicht dürftig werden, nein, nein! du sollst in dir die Armuth der Liebe nicht sehn.“ (MA 1, 669)

¹⁵ Hölderlin lässt die erotische Liebe öfter mit der Metaphorik des Eigentums darstellen; so im „Fragment von Hyperion“: „Ich fühlte nur zu bald, daß ich ärmer wurde, als ein Schatten, wenn sie nicht in mir, und um mich, und für mich lebte, wenn sie nicht mein ward“ (MA 1, 496; meine Hervorhebung); und in der Druckfassung des Romans: „[...] wie sie mit Thränen bekannte, sie liebe zu sehr, und wie sie Abschied nahm von allem, was sie sonst am Herzen gewiegt [...], [sie] gehöre dem Himmel und der Erde nicht mehr, gehöre nur Einem, Einem“ (MA 1, 680; meine Hervorhebung)

Nur als Mitfrevlerin¹⁶ nimmt sie die hybride Formulierung „gleiches Loos mit ihm“ in den Mund (und das ja nur in einem irrealen Konditionalsatz), um sie gleich wieder von sich abzuweisen. Die Metapher, die sie an dieser Stelle benutzt („wie wenn ein Fremder in den Streit / Der Liebenden sich mischt“), unterstreicht zwar die aus ihrer Sicht unüberwindliche Ungleichheit zwischen sich selbst und Empedokles. Aber zugleich lugen aus der Metapher Pantheas erotische Wünsche hervor: gern hätte sie teil am „Streit der Liebenden“, anstatt als „Fremde“ davon ausgeschlossen zu sein.¹⁷ Ihre Freundin Delia lässt weitere Zweifel entstehen, ob Panthea sich selber richtig eingeschätzt habe: „Du bist vielleicht / Ihm gleicher als du denkst, wie fändst du sonst / An ihm ein Wohlgefallen?“ (MA 1, 773) So hängt trotz aller Leugnungen Pantheas erotisches Verlangen nach Empedokles wie eine unbeantwortete Frage in der Luft am Ende der ersten Szene.

Für eine Antwort darauf sorgt Empedokles gegen Ende des ersten Aktes, allerdings nicht im Gespräch mit Panthea – die beiden treten wohlgermerkt in keiner gemeinsamen Szene im ganzen ersten Entwurf auf – sondern mit ihrem Vater, seinem Gegner, dem Archon Kritias. In der vorigen Szene spricht der Priester Hermokrates vor Empedokles, Kritias, und den versammelten Agrigentineren einen Fluch gegen Empedokles aus. Während alle anderen von der Bühne abziehen, bittet Empedokles Kritias zu bleiben, er wolle mit ihm über seine Tochter reden. Kritias müsse „hinweg aus diesem Land“, sonst werde ihm Panthea „freudenlos [sterben], denn nie begiebt / Die zärtlichernste Göttertochter sich / Barbaren an das Herz zu nehmen.“ (MA 1, 794 f.) In einem „heilige[n] Land“, in „Elis oder Delos“ – beides Stätten panhellenischer Spiele – werde Pantheas „schöne[r], [...] zartgenügsame[r] [Sinn] / Sich stillen“; bei den „edeln Schatten“ werde „[d]as Laid entschlummern, das geheim sie hegt / In frommer Brust.“ (MA 1, 795) Das „Laid“ wird nicht näher definiert, aber in dem von ihm verordneten Heilmittel zeigt sich seine Diagnose. Einen der bekränzten Sieger im Gesang werde „die fromme Träumerin“ sich wählen; dieser soll „den Schatten sie entführe[n] / Zu denen sie zu frühe sich gesellt“ (MA 1, 795), und sie als willige Ehefrau heimführen. So soll für die Befriedigung von Pantheas erotischem Verlangen gesorgt

¹⁶ Hier nimmt Panthea Empedokles' hybride Behauptung, er sei ein Gott, vorweg, die bald zu seiner Ausweisung aus Agrigent führen wird.

¹⁷ Die Formulierung erinnert an die berauschten Worte am Schluss des *Hyperion*: „Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder.“ (MA 1, 760)

werden: in der Rolle eines Heiratsvermittlers empfiehlt ihr Angebeteter ihrem Vater, wo dieser einen würdigen Ehemann für die Tochter zu suchen habe.

Besondere Aufmerksamkeit verdient hier Empedokles' Bezeichnung der Panthea als „Göttertochter“, vor allem angesichts der Tatsache, dass er gerade mit ihrem leiblichen Vater redet. Aber nach Empedokles' Einschätzung verkennt Kritias seine Tochter:

Kennest du sie nicht?
Und tastest, wie ein Blinder an, was dir
Die Götter gaben? und es leuchtet dir
In deinem Hauß umsonst das holde Licht? (MA 1, 794)¹⁸

Eine doppelte genealogische Struktur wird hier sichtbar: Panthea ist Kritias' leibliche Tochter, ist aber dennoch in seinem Haus ein Fremdling, da sie ihrem Wesen nach von den Göttern abstammt.¹⁹ Das verhält sich nicht anders bei Empedokles. Sein elterliches Haus ist ebenso Beweis für seine leibliche Familie, aber die Menschen, die ihn verstehen und lieben – Panthea und sein Liebling Pausanias – erkennen seine göttliche Herkunft. In den letzten Zeilen des Entwurfs nennt ihn Panthea einen „Göttersohn“. (MA 1, 837) Auf Empedokles' Frage, die er Pausanias in ihrer letzten gemeinsamen Szene nahe dem Ätna stellt: „Wofür / Erkennst du mich?“ antwortet er – an eine ähnliche Szene zwischen Jesus und seinen Jüngern erinnernd:²⁰ „O Sohn Uraniens!“ (MA 1, 830) Diese metaphorische, aber dennoch wesenhafter als die tatsächliche leibliche Verwandtschaft funktioniert in dem Dramenentwurf paradoxerweise im doppelten Sinn als Begründung der tiefsten, ja im Fall Pantheas der beinahe obsessiven Liebe zu Empedokles, und zugleich als unausgesprochene, ja nicht einmal denkbare Barriere für die erotische Liebe zu ihm – ein übrigens weitaus subtiler wirkendes Hindernis, als das Vestalische Gelübde gewesen wäre. Hölderlin wird

¹⁸ Dies scheint auch durch eine frühere Szene bestätigt zu sein, in der Kritias gegenüber dem Priester Hermokrates über die Neigung seiner Tochter zu Empedokles abschätzig bemerkt: „Doch sie hängt / An ihm wie alle.“ (MA 1, 774) Kritias' Einschätzung seiner Tochter wird widersprochen im Laufe des Entwurfs durch die geradezu karikaturhaft überzeichnete Wankelmütigkeit des Volks, das gegen Ende des ersten Aktes nach Empedokles' Vertreibung aus Agrigent schreit, um dann einige Szenen später am Anfang des zweiten Aktes ihn zum König von Agrigent krönen zu wollen. Auch Delia unterscheidet in der ersten Szene des Entwurfs zwischen der ihr bekannten Art der Dichtershuldigung unter den jungen Athenerinnen und Pantheas „übergroß[er]“ und „unbegränzte[r]“ Liebe zu Empedokles. (MA 1, 773)

¹⁹ Möglicherweise schien Hölderlin der bei Diogenes Laertius überlieferte Name „Panthea“ (Allgöttin) als subtile Anspielung auf die göttliche Abstammung, die er ihr zuschreiben wollte, besonders attraktiv.

²⁰ Mt 16, 15 f.: „[Jesus] sprach zu ihnen: Wer sagt denn ihr, daß ich sei? Da antwortete Simon Petrus und sprach: Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn.“

dieses Verwandtschaftsgeflecht in seinem letzten Entwurf noch expliziter in den Vordergrund rücken. Insofern stellt die im ersten Entwurf betonte geistige Verwandtschaft zwischen Panthea und Empedokles eine Zwischenposition in dem Enterotisierungsprozess zwischen dem Frankfurter Plan, in welchem Empedokles in einer Ehe mit einer ihm geistig unterlegenen Frau lebt, und der schwesterlichen Panthea-Variante des letzten Entwurfs.

5. Zweiter Entwurf: „Ist doch sein eigen der Lebendige“

Im Frühjahr 1799 beginnt Hölderlin die Arbeit am zweiten Entwurf. Auch hier ist die handschriftliche Überlieferung kompliziert: neben dem Entwurf, der etwa 700 Zeilen umfasst und Szenen aus dem Anfang und Ende des Dramas enthält, ist eine 143-Zeilen lange Reinschrift der ersten Szenen des zweiten Entwurfs überliefert. Zu einem beträchtlichen Teil besteht der zweite Entwurf aus überarbeiteten Texten des ersten Entwurfs. Jedoch weisen die Überarbeitungen und das neu hinzu Gedichtete auf konzeptuelle Verschiebungen, die auch für unser Thema relevant sind. Aus einem Vergleich der Handschriften geht beispielsweise hervor, dass Hölderlin sich nach Beginn der Arbeit am zweiten Entwurf entschlossen hat, die Eingangsszene zwischen Panthea und Delia zu streichen.²¹ Stattdessen wird das Trauerspiel mit einem neu gedichteten Dialog zwischen Mekades und dem Priester Hermokrates eröffnet. Mekades wird im Personenverzeichnis der Reinschrift nicht näher gekennzeichnet; er spielt in dieser ersten Szene eine ähnliche Rolle wie Kritias, insofern er gegenüber dem Priester die politische Gefahr artikuliert, die Empedokles durch sein charismatisches Auftreten und seine hybriden Äußerungen vor den Agrigentinern darstellt. Ob er wie Kritias eine städtische Führungsposition innehat, ist unklar; er wird jedenfalls, im Gegensatz zu Kritias, weder als „Archon“ noch als Empedokles‘ „arger Feind“ bezeichnet. Er tritt vielmehr gegenüber dem Priester beschwichtigend auf, indem er – allerdings vergebens – versucht, Hermokrates‘ resolute Verurteilung Empedokles‘ abzumildern. Ob Hölderlin anhand von dieser

²¹ Im Entwurf wird die Szene noch notiert („Panthea. Delia.“) aber nicht ausgeführt; in der Reinschrift ist sie nicht mehr vorhanden. Die Knaupp’sche Ausgabe verschmilzt den Entwurf und die Reinschrift und erwähnt die Streichung der Freundinnen-Szene nur noch in den Anmerkungen; in der Schmidt/Grätz-Ausgabe ist sie leichter erkennbar durch den separaten Druck der Reinschrift am Anschluss des Entwurfs. (MA 1, 841; 3, 346; DKV 2, 361, 390, 1132) Hier ist es auch hilfreich, einen Blick auf die Faksimiles zu werfen: FHA 12, 322 f. (Anfang des Entwurfs), FHA 12, 407 (Anfang des ersten Akts der Reinschrift).

Figur die Vater-Tochter-Beziehung zwischen Kritias und Panthea im zweiten Entwurf beibehalten wollte, scheint angesichts Mekades' reduzierter Autorität gegenüber Hermokrates eher unwahrscheinlich. Dagegen spricht wohl auch die Streichung der ersten Panthea/Delia Szene – und damit zugleich die Geschichte von Pantheas Heilung, die im ersten Entwurf besondere Brisanz hat, weil sie im Haus des Archons und politischen Gegners des Titelhelden stattfindet. Und wenn im zweiten Entwurf die Vater-Tochter Beziehung gänzlich entfallen sollte, so dann auch die peinliche Heiratsvermittlungsszene zwischen Empedokles und Pantheas Vater.

Panthea erscheint im zweiten Entwurf nur in den aus dem ersten Entwurf überarbeiteten Endszenen des Trauerspiels, in denen sie sich erst mit Delia, dann auch mit Pausanias über Empedokles' vermutlichen Tod unterhält. In diesen Zeilen ist nichts zu spüren von der obsessiven Liebe, die vor allem in der Freundinnen-Szene am Anfang des ersten Entwurfs zum Ausdruck kommt. Auf Delias neu gedichtete Frage an Panthea: „traurig dunkel / Vor meinem Auge steht das Ende / Des Unbegreiflichen, und du heißest ihn auch / Hinweggehen [...]?“, antwortet Panthea: „

Ich muß. Wer will ihn binden?
Ihm sagen, mein bist du,
Ist doch sein eigen der Lebendige,
Und nur sein Geist ihm Gesez[.] (MA 1, 858)

Und auf Delias weitere Proteste, das Leben auf der Erde sei doch „herrlich“, erwidert sie:

Gutes Kind!
Mich trifft es freilich auch und gerne möcht'
Ichs anders, doch ich schäme dessen mich.
Thut er es ja! Ists so nicht heilig? (MA 1, 859)

Sollte Pantheas erotisches Verlangen nach Empedokles in irgendeiner Form im zweiten Entwurf thematisiert werden, so wird es von ihr in dieser Szene in aller Deutlichkeit abgetan – als ein Verstoß gegen Empedokles' Charakter, bzw. als eine Regung in ihrem Wesen, wegen der sie sich schämen müsste.

6. *Dritter Entwurf: All in the Family*

Hölderlins letzte Arbeitsphase am *Empedokles*-Projekt setzt in der zweiten Jahreshälfte 1799 ein und umfasst einen Handschriftenkomplex bestehend, der Chronologie nach, aus:

- . dichtungstheoretischen Überlegungen zur Tragödie in dem Aufsatz „Die tragische Ode“, zu dem auch der „Grund zum Empedokles“ gehört;
- . einem neu konzipierten Plan des Dramas mit kurzen Prosabeschreibungen einiger Szenen;
- . dem dritten Entwurf bestehend aus drei ausgeführten Szenen des ersten Aktes;
- . einem weiteren theoretischen Aufsatz, „Das untergehende Vaterland...“;
- . einem nur sehr spärlichen skizzierten neuen Plan zur Fortsetzung des dritten Entwurfs.

Hölderlins theoretische Überlegungen zum tragischen Untergang führten ihn zu einer neuen Konzeption des Handlungsablaufs in der letzten Fassung des Trauerspiels. Nicht mehr sollen äußerliche, „zufällige“ Umstände dargestellt werden, die Empedokles zum Sprung in den Ätna bewegen. Der Empedokles des dritten Entwurfs soll bereits am Anfang die Notwendigkeit seines Todes begriffen haben.²² Es geht darum, diese Überzeugung zu artikulieren und sie von den anderen dramatischen Personen, allen voran dem ägyptischen Priester Manes, prüfen zu lassen. Der neue Ansatz bringt mit sich eine Konzentration des Stoffes, die sich auch während dieser Arbeitsphase intensiviert. Der dritte Entwurf (wie auch der ihm vorausgehende Plan) beginnt mit einem großen Monolog von Empedokles auf dem Ätna; die in der Vergangenheit zurückliegenden Ereignisse in Agrigent werden hier nur in aller Kürze referiert. Die Personen des dritten Entwurfs sind auch im Sinne dieser Fokussierung neu konzipiert, übrigens mit zunehmender Distanzierung von den antiken Quellen: Empedokles‘ politischer Gegner – im Plan als „König“, im Entwurf als „Herr“ bezeichnet und mit dem Namen „Strato“ benannt – ist nun sein Bruder. Panthea ist seine Schwester. Da die erotischen Interessen der Schwester nicht mehr thematisiert werden, wird Empedokles von der zweifachen Rolle des ersten Entwurfs entlastet, als Gegenstand ihrer Anbetung und als ihr Heiratsvermittler zu fungieren. Panthea braucht nun auch keine Busenfreundin, der sie ihre Liebesgeheimnisse anvertrauen kann. Die Delia-Rolle entfällt, wie auch die Freundinnen-Szenen am Anfang und Ende des ersten Entwurfs. Dafür soll die Schwester zunächst, dem Plan des dritten Entwurfs zufolge, als Vermittlerin zwischen den zwei miteinander verfeindeten Brüdern agieren. Sie „fragt den König. / will beide versöhnen / spricht vom Volk. /

²² Vgl. dazu die Diskussion des dritten Entwurfs von Schmidt/Grätz, DKV 2, 1110 ff.

bittet Empedokles zurückzukehren“ und soll ihm raten, seine „Wunden [der] Vergessenheit“ anheimzugeben. Beim Herannahen des bewaffneten Volkes fürchtet sie die „zweideutige Menge“ und „den Zwist, der nun erst zwischen beiden Brüdern ganz zu beginnen scheint.“ Hölderlin lässt Empedokles in seiner letzten Rede seine Schwester noch „trösten“, bevor er sein „Abendlied“ singt (MA 1, 881) und sich vermutlich dann zum Ätna zurückzieht. Zwar wird Panthea hier als erotische Figur ausgeschaltet, aber Hölderlin hat offenbar noch im Plan eine wichtige Rolle für sie als schwesterlich fühlendes und vermittelndes Wesen vorgesehen.

Im dritten Entwurf und in dem ihm angehängten neuen Plan zur Fortführung des Entwurfs scheint Hölderlin jedoch das Drama noch gezielter auf den Sinn und die Rechtfertigung von Empedokles' Freitod fokussieren zu wollen. Dabei verlagert sich das Gewicht auf Manes, und Pantheas Rolle scheint demzufolge an Bedeutung zu verlieren. In der neu gedichteten dritten Szene des dritten Entwurfs prüft Manes Empedokles aufs schärfste, ob er wirklich „der neue Retter“ sei, den allein die „schwarze Sünde“ des Selbstmords „adel[n]“ könne (MA 1, 897). Eine Anmerkung in der Handschrift bestimmt, dass Manes auch das Schlusswort des Dramas erhält: er, „der Allerfahrne, der Seher erstaunt über den Reden des Empedokles“, erklärt vor den versammelten Agrigentiner, Pausanias, dem König und seiner Schwester, dass Empedokles der „Berufene“ sei, und deutet die epochale Bedeutung seines Lebens und Todes, „in dem und durch den eine Welt sich zugleich auflöse und erneue.“ Zum Schluss verspricht er, am nächsten Tag, „am Saturnusfeste [zu] verkünden, was der letzte Wille des Empedokles war.“ (MA 1, 903) Der Plan zur Fortsetzung ist sonst äußerst skizzenhaft. Fünf Akte mit Namen der Figuren sind eingezeichnet, aber etwaige Prosabeschreibungen wie im Plan fehlen. Möglicherweise erkannte Hölderlin dann bald, dass eine derartige Konzentration auf Manes und Empedokles den Sinn der anderen Akte so sehr schwinden ließe, dass das Werk als Trauerspiel in sich zusammenfiel.

7. Das „festlich Paar“ – *Empedokles und Pausanias*

Wird aber mit dieser strengen Fokussierung Hölderlins Trauerspiel endgültig und restlos enterotisiert? Lassen wir uns erst – um keinen voreiligen Schluss zu ziehen – unsere Aufmerksamkeit kurz auf Pausanias richten. Auch diese Figur hat Hölderlin von Diogenes

Laertius, der ihn Empedokles' Schüler und „Geliebten“ (ἐρώμενος) nennt.²³ Hölderlin wird schon gewusst haben, dass damit eine zu seiner Zeit als „griechische Liebe“ bezeichnete, pädastische Beziehung zwischen dem älteren Empedokles und seinem Lieblingsschüler gemeint war.²⁴ Aber im Gegensatz etwa zu Hölderlins Schilderung des Verhältnisses zwischen Hyperion und Alabanda in seinem Roman, wo homoerotische Anspielungen nicht zu überhören sind,²⁵ präsentiert sich das Verhältnis zwischen Empedokles und Pausanias ab dem ersten Entwurf meist als eines zwischen Vater und Sohn.²⁶ Die Liebe zwischen beiden ist zwar innig, aber ihre Reden sind nicht erotisch aufgeladen wie etwa Pantheas Ergüsse über Empedokles im ersten Entwurf. Eine subtile, allerdings nicht eindeutige Veränderung lässt sich jedoch im dritten Entwurf in der neu gedichteten Szene zwischen Pausanias und Empedokles nahe des Ätnas spüren. Empedokles möchte dort allein gelassen werden. Pausanias protestiert dagegen: seitdem Empedokles ihn einer „Waise gleich“ gefunden und „die Hände [ihm] gereicht“ habe, sei er „ein anderer, und dein“. (MA 1, 889) Schroff weist Empedokles ihn ab: „Du must es wissen, dir gehör ich nicht / Und du nicht mir, und deine Pfade sind / Die meinen nicht.“ (MA 1, 890) Die Stelle erinnert an Pantheas ebenfalls energische Weigerung im zweiten Entwurf, Empedokles durch die Worte „mein bist du“ zu binden.²⁷ Auch Pausanias' letztes Argument, dass er bei Empedokles bleiben würde, selbst wenn er ins „Heiligtum des Abgrunds“ stiege, um dort die Titanen „versöhnend heimzusuchen“ (MA 1, 892), erinnert an Pantheas Erwägung im ersten Entwurf, übrigens auch als *conditio irrealis* formuliert, sich sogar mit Empedokles gegen die Götter zu versündigen.²⁸ Es scheint also, dass Hölderlin einige

²³ LAERTIUS, D. *Lives of Eminent Philosophers*, VIII. 60, S. 375. Im Frankfurter Plan wird diese Figur nur als Empedokles' „Liebling“ unter seinen Schülern bezeichnet; erst ab dem ersten Entwurf heißt sie Pausanias. Personenverzeichnisse sind überliefert nur für die Reinschrift des zweiten Entwurfs (hier steht der Name Pausanias ohne weiteren Zusatz) und für den dritten Entwurf (hier wird Pausanias als Empedokles' „Freund“ bezeichnet); am leichtesten zu erkennen in der DKV-Ausgabe: DKV 2, 389, 397, 421 ff.; in der MA ist das Personenverzeichnis des ersten Entwurfs (MA 1, 768) eine Ergänzung des Herausgebers (MA 3, 331).

²⁴ Zum Verständnis der Pädastie zu Hölderlins Zeit siehe DERKS, P. *Die Schande der heiligen Pädastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850*. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1990.

²⁵ DERKS, P. *Die Schande der heiligen Pädastie*, S. 396-400; ROCHE, M. Allusions to and Inversions of Plato in Hölderlin's *Hyperion*. In: Richter, G. (Hg.) *Literary Paternity, Literary Friendship, Essays in Honor of Stanley Corngold*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2002, S. 86-103, bes. 91 f.

²⁶ Im Frankfurter Plan gibt es keine direkte Rede; in den Handlungsbeschreibungen wird Empedokles als Pausanias' „Meister“, und er als Empedokles „Liebling“ bezeichnet. Im ersten Entwurf reden sich Empedokles und Pausanias wiederholt als „Vater“ und „Sohn“ an: MA 1, 792, 808, 810, 813, 822, 831; und im dritten Entwurf: MA 1, 889, 892, 894.

²⁷ Vgl. oben, S.59, und MA 1, 858.

²⁸ Vgl. oben, S.63, und MA 1, 773.

Formulierungen, die früher für Panthea gedacht waren, aber nicht mehr zu der neuen, schwesterlichen Rolle des dritten Entwurfs passten, auf Pausanias übertragen hat. In Empedokles' Reaktion auf Pausanias' Hyperbel, ihm bis zu den Titanen hinabzufolgen, ist auch ein neuer Ton zu vernehmen. Er heißt seinen Freund nun doch bei ihm zu bleiben; wenn Pausanias verwundert fragt, wie er das meine, antwortet Empedokles: „Du gabst / Dich mir, bist mein; so frage nicht!“ (MA 1, 892). Etwas später erlaubt er sich folgende sehnsüchtige Phantasie über einen gemeinsamen Tod mit Pausanias:

O allesopfernd Herz! und dieser giebt
 Schon mir zu lieb die goldne Jugend weg!
 Und ich! o Erd und Himmel! siehe! noch,
 Noch bist du nah, indeß die Stunde flieht,
 Und blühest mir, du Freude meiner Augen.
 Noch ists, wie sonst, ich halt im Arme
 Als wärest du mein, wie meine Beute dich,
 Und mich bethört der holde Traum noch einmal.
 Ja! herrlich wärs, wenn in die Grabesflamme
 So Arm in Arm statt Eines Einsamen
 Ein festlich Paar am Tagesende gieng',
 Und gerne nähm' ich, was ich hier geliebt,
 Wie seine Quellen all ein edler Strom,
 Der heiligen Nacht zum Opfertrank, hinunter. (MA 1, 893)

Findet sich hier nur die sonst von Hölderlin geliebte Vorstellung des im Tod vereinten Heldenpaars?²⁹ Oder soll der Traum von der Umarmung seiner „Beute“³⁰ bzw. das Bild von dem seine Quellen in sich vereinenden Strom³¹ doch als homoerotisch gefärbt verstanden werden? Die

²⁹ Allerdings werden die Heldenpaare Kastor und Pollux, und Achill und Patroklos auch in die homoerotisch gefärbten Freundschaftsbegeisterungen von Hyperion und Alabanda aufgenommen; vgl. insbesondere MA 1, 640 f.

³⁰ Möglicherweise eine Anspielung auf den Raub Ganymeds durch Jupiter; darauf spielt Hölderlin in seiner Dichtung öfter an, wie an einer Stelle im *Hyperion* (wo ihm freilich die Unstimmigkeit der Analogie nicht auffällt): „O unter den Armen hätt' ich sie fassen mögen, wie der Adler seinen Ganymed, und hinfliegen mit ihr über das Meer und seine Inseln.“ (MA 1, 659) Der Ganymed-Mythos war im 18. Jahrhundert als Beispiel der Pädasterie bekannt; schon Lukian hat den Mythos im sexuellen Sinn gedeutet in seinen *Göttergesprächen*, die C. M. Wieland 1788-89 ins Deutsche übersetzte; Wieland verfährt ähnlich in seiner Verserzählung „Juno und Ganymed“ (1765 in seinen *Comischen Erzählungen* erschienen); vgl. dazu WILSON, W. D. Ein „hartnäckiger Ketzler in Liebessachen“: Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Erhart, W und Laak, L. v. (Hrsgs.). **Wissen-Erzählen-Tradition: Wielands Spätwerk**. Berlin: de Gruyter, 2010, S. 293-314.

³¹ Vgl. Hyperions Beschreibung seiner Begegnung mit Alabanda: „Wir begegneten uns, wie zwei Bäche, die vom Berge rollen, und die Last von Erde und Stein und faulem Holz und das ganze träge Chaos, das sie aufhält, von sich schleudern, um den Weg sich zu einander zu bahnen, und durchzubrechen bis dahin, wo sie nun ergreifend und ergriffen mit gleicher Kraft, vereint in Einen majestätischen Strom, die Wanderung in's weite Meer beginnen.“ (MA

Fragen erweisen sich schließlich als müßig; Empedokles bricht die betörende Phantasie abrupt in den nächsten Zeilen ab:

Doch besser ists, wir gehen unsern Pfad
Ein jeder, wie der Gott es ihm beschied,
Unschuldiger ist diß, und schadet nicht. (MA 1, 893)

Verbannt wird letzten Endes auch hier die Erotik, das Verlangen erstickt durch göttliches Verbot und die sonst drohende Schuld.

8. *Empedokles' petite/grande mort*

Eine Liebe lässt Hölderlin seinem Empedokles allerdings in allen Fassungen, die Liebe zur Erde, zur Natur. Schon als Kind, sagt Empedokles im ersten Entwurf, habe er der Erde „bis in den Tod [...] furchtlos treu zu lieben [...] gelobt.“ (MA 1, 781) Ähnlich spricht er in seinem großen Monolog am Anfang des dritten Entwurfs:

Allduldende Natur! du hast mich auch,
Du hast mich, und es dämmert zwischen dir
Und mir die alte Liebe wieder auf. (MA 1, 886)

Aus der Liebe zur Natur entspringt seine Dichtung; wie ein „Priester“, so Empedokles im ersten Entwurf, habe er ihr immer seinen „lebendigen Gesang[] / Wie frohvergoßnes Opferblut [gebracht]“. (MA 1, 778) Panthea malt für ihre Freundin in der Eröffnungsszene des ersten Entwurfs ein Bild von Empedokles, wie sie sich ihn nachts in seinem Garten vorstellt, wo die Begeisterung bis zur Ekstase in ihm wächst und in Gesang übergeht:

[...] aus sich selber wächst
In steigendem Vergnügen die Begeisterung ihm auf,
Bis aus der Nacht des schöpfrischen Entzükens,
Wie ein Funke, der Gedanke springt,
Und heiter sich die Geister künftger Thaten
In seiner Seele drängen, und die Welt,

1, 631) Das Bild im dritten Entwurf ist ähnlich, wobei es hier der Asymmetrie eines päderastischen Verhältnisses angepasst zu sein scheint.

Der Menschen gährend Leben und die größte
 Die Natur um ihn erscheint – hier fühlt er, wie ein Gott
 In seinen Elementen sich, und seine Lust
 Ist himmlischer Gesang [...]. (MA 1, 771)

Pantheas Wortwahl – steigendes Vergnügen, Begeisterung, die Nacht der Entzückung, Lust – ließe sich auch leicht in einem erotischen bzw. autoerotischen Zusammenhang verwenden. Es geht hier um eine multivalente Wortgruppe, die in Pantheas Zeilen auf ein einziges Bedeutungsfeld – den schöpferischen Prozess der Inspiration und Produktion von Dichtung –bezogen wird. Das erotische Feld wird gemieden – ebenso wie Panthea die physische Nähe des Angebeteten „meidet“;³² besetzt wird der Sinn erotischer Sprache mit der Ekstase des Dichtens. Ähnlich verfährt Empedokles in seinem letzten Monolog am Ende des ersten Entwurfs:

Nun find ich in der Einen That, der heiligen
 Euch Siegeswonnen all, wonach mein Herz
 Gedürstet. Sterben? nur ins Dunkel ists
 Ein Schritt und sehen möchtest du doch, mein Auge!
 [...]
 Es muß die Nacht izt eine Weile mir
 Das Haupt umschatten. Aber freudig quillt
 Aus muthger Brust die Flamme. Schauerndes
 Verlangen! Was! am Tod entzündet mir
 Das Leben sich zulezt und reichest du
 Den Schrekensbecher, mir den gährenden[³³]
 Natur! damit dein Sänger noch aus ihm
 Die letzte der Begeisterungen trinke! (MA 1, 833)

Seine Wortwahl – Wonne, die Nacht, freudig, quellen, schauerndes Verlangen, ein am Tod entzündetes Leben, Begeisterung – deckt sich zum Teil mit der Pantheas und übertrifft sie zugleich an Intensität. Höhepunkt aller bisherigen Wonnen will Empedokles im „Schrekensbecher“ finden, den ihm die Natur reicht, und der einerseits auf den Feuerkelch des Ätna, andererseits auf Sokrates‘ Schierlingsbecher anspielt. Im Freitod soll Empedokles den ihm eigensten Sinn erotischer Sprache finden.

³² Panthea wünscht gleich am Anfang der Eingangsszene, dass Delia Empedokles nur einen Augenblick sieht, „und dann hinweg! *ich meid‘ ihn selbst*“. (MA 1, 769; meine Hervorhebung)

³³ Das hier erforderliche Komma fehlt in der MA, steht aber in der Schmidt/Grätz Ausgabe: DKV 2, 354.

Eine gewisse Rücknahme dieser ekstatischen Sprache finden wir allerdings im dritten Entwurf. In seinem Eröffnungsmonolog redet Empedokles die „Allduldende Natur“ an: nun „dämmert zwischen dir / Und mir die alte Liebe wieder auf“; sie ist die Mutter, die ihren Sohn umarmt und sanft in den Tod hinabzieht:

Du rufst, du ziehst mich nah und näher an –
Und wenn die Wooge wächst, und ihren Arm
Die Mutter um mich breitet, o was möcht‘
Ich auch, was möcht‘ ich fürchten. (MA 1, 886)

Und schließlich, wenn Empedokles am Schluss Manes herausfordert, mit ihm in den Feuerkelch zu springen, wenn auch ihm der Freitod als göttliches Gesetz beschieden sein sollte, will er den Todessprung ausdrücklich als Rückkehr zu seinem „Verwandten“, dem Vater Aether, verstehen:

So komm mit mir, wenn itzt zu einsam sich,
Das Herz der Erde klagt, und eingedenk
Der alten Einigkeit die dunkle Mutter
Zum Aether aus die Feuerarme breitet
Und itzt der Herrscher kömt in seinem Stral,
Dann folgen wir, zum Zeichen, daß wir ihm
Verwandte sind, hinab in heil’ge Flammen. (MA 1, 899 f.)

Auch hier sehen wir also eine Umformung der erotisch aufgeladenen Sprache des ersten Entwurfs, die sich auch hier als ungeeignet für die neue, verwandtschaftliche Situation erweist. Der ekstatische, autoerotisch anmutende Todessprung des ersten Entwurfs wird gemildert, und selbst die suggestive mütterliche Umarmung des Monologs weicht in der letzten Szene dem väterlichen „Herrscher“, der „in seinem Stral kömt“. (MA 1, 900)

9. *Schluss*

Wie soll der fortschreitende Prozess der Enterotisierung, der sich quer durch die Empedokles-Fassungen auf mehreren Ebenen vollzieht, gedeutet werden? Es liegt auf der Hand und muss als Erstes eingestanden werden, dass die Erotik nicht das Thema des *Empedokles*-Projekt ist. Und

sofern Hölderlin im Laufe des Schreibens zunehmend um eine Straffung und Konzentrierung des dramatischen Stoffes bemüht war, leuchtet es auch ein, dass er die ehelichen und erotischen Verwickelungen seines Titelhelden, die er wohlgernekt zum größten Teil selber erfunden hat, als ungewollte Ablenkungen schließlich aus dem Werk entfernen wollte. Das Problem der Enterotisierung ist aber meines Erachtens nicht allein durch Überlegungen zum Aufbau und zur Struktur der *Empedokles*-Tragödie zu erklären. Eine Analyse der Fassungen nebeneinander zeigt vielmehr, wie im Prozess des Schreibens die Erotik auf immer neue Gegenstände verlegt wird – das Eheweib, Panthea, Pausanias, den Dichtungsprozess, den Freitod – und wie ihr durch die Einführung von Verwandtschaftsstrukturen immer neue Barrieren aufgerichtet werden. Nicht nur in diesem Werk lässt Hölderlin den Helden, bzw. das lyrische Ich sein „Eigentum“³⁴ im Verlust der erotischen Liebe erfassen. Auch Hyperion muss erst seine Geliebten verlieren, bevor er zu seinem Dichterberuf findet; der Roman heißt nicht umsonst im Untertitel „Der Eremit in Griechenland“. Und in der im Jahr 1799 entstandenen Ode „Mein Eigentum“ unterscheidet Hölderlin das Leben des behausten, verheirateten Bürgers von der „heimathlosen“ Existenz des Dichters:

Beglückt, wer, ruhig liebend ein frommes Weib,
Am eignen Heerd in rühmlicher Heimath lebt,
Es leuchtet über vestem Boden
Schöner dem sicheren Mann sein Himmel.

[...]

Und daß auch mir zu retten mein sterblich Herz
Wie andern eine bleibende Stätte sei
Und heimathlos die Seele mir nicht
Über das Leben hinweg sich sehne

Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! (MA 1, 237 f.)

Priscilla Hayden-Roy

University of Nebraska-Lincoln

phayden-roy1@unl.edu

³⁴ In der letzten Szene des dritten Entwurfs fordert Empedokles Manes heraus, mit ihm in die „heil’ge[n] Flammen“ zu springen, wenn er glaube, der Freitod sei auch ihm „zum Eigentum [beschieden]“. (MA 1, 900)

BIBLIOGRAPHIE

Abkürzungen

[DKV] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke und Briefe**. 3 Bde., hg. von Jochen Schmidt (*Der Tod des Empedokles*: Bd. 2 [in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz], S. 277-451), Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

[FHA] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke**. Bd. 12., hg. von D. E. Sattler. Frankfurt/M: Roter Stern, 1985.

[MA] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke und Briefe**. Hrsg. von Michael Knaupp, Bd. 1-3. München: Carl Hanser Verlag, 1992-1993.

BIRKENHAUER, Theresia. **Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles**. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1996.

DERKS, Paul. **Die Schande der heiligen Pädasterie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850**. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1990.

LAERTIUS, Diogenes. **Lives of Eminent Philosophers**. With an English Translation by R. D. Hicks (Loeb Classical Library) Volume II. London and Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965.

ROCHE, Mark. Allusions to and Inversions of Plato in Hölderlin's *Hyperion*. In: Richter, G. (Hg.) **Literary Paternity, Literary Friendship, Essays in Honor of Stanley Corngold**. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2002, S. 86-103.

WILSON, W. Daniel. Ein „hartnäckiger Ketzler in Liebessachen“: Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Erhart, W. und Laak, L. v. (Hrsg.). **Wissen-Erzählen-Tradition: Wielands Spätwerk**. Berlin: de Gruyter, 2010, S. 293-314.