

Antigonä – Hölderlin

Eine Widmung

Das Schreibrohr eintauchend schreibt Hölderlin eine Widmung, die er im Jahr 1804 den Sophokles-Übersetzungen und den Anmerkungen voranstellt. Die Widmung steht nach dem Haupttitel *Die Trauerspiele des Sophokles*¹ und vor *Oedipus. Der Tyrann*, den *Anmerkungen zum Oedipus, Antigonä*, den *Anmerkungen zur Antigonä* und lautet:

»Der Prinzessin Auguste von Homburg.

Sie haben mich vor Jahren mit einer gütigen Zuschrift ermuntert, und ich bin Ihnen in-
dessen das Wort schuldig geblieben. Jezt hab' ich, da ein Dichter bei uns auch sonst et-
was zum Nöthigen oder zum Angenehmen thun muß, diß Geschäft gewählt, weil es zwar
in fremden, aber festen und historischen Gesezen gebunden ist. Sonst will ich, wenn es
die Zeit giebt, die Eltern unsrer Fürsten und ihre Size und die Engel des heiligen Vater-
lands singen.

Hölderlin.«²

Die Überlegung, vor einer Lektüre der Antigonä-Tragödie die leicht zu
übersehene Widmung³ vorzustellen, kommt aus folgender Fragestel-
lung: Gibt es Beziehungen zwischen der Geste der Widmung – etwas,

1. Ebd., Erstdruck im Wilmans Verlag 1804.
2. Ebd., 75.
3. Einen der wenigen Kommentare zu der Widmung überhaupt findet man bei Garlieb
Merkel im Kontext seiner Rezension (1805) zu Hölderlins Übersetzungen. »(...) Die
Dedikation ist ein zu merkwürdiges Aushängeschild für die Beschaffenheit des Gan-
zen, als daß ich sie übergehen dürfte. Hier ist sie ganz: [es folgt der Text] Was erwar-
ten die Leser von einem Manne, der in solchen undeutschen, steifen Phrasen die Un-
höflichkeit begeht, eine gütig gegen ihn gesinnte Prinzessin zu erinnern, daß er
schon vor Jahren unhöflich gegen sie war, der sich selbst so trocken hin einen Dichter
nennt und verspricht, wenn es die Zeit giebt, einmal usw.? Ohne Zweifel, daß sein
Singen ein heischeres widerliches Krähen seyn werde, und so ist's auch.« FHA 16,
Sophokles, 28f.

ein Werk, einem, einer anderen zu übergeben – und einem Begehren nach Übersetzung? Was bewegt die Widmung und wie spricht sie?

Die Widmung gibt den Auftakt zu den Übersetzungen und ist gebettet in zwei Namen. Die Adressatin Auguste von Homburg wird höflich mit ihrem Titel angesprochen. Darüber wird sie lokalisierbar als Repräsentantin einer aristokratischen Familie, die eine staatsrechtliche Instanz bildet und die Regierungsgewalt über das Fürstentum Hessen-Homburg innehat. Auguste von Homburg ist die Tochter der Landgräfin Caroline und des Freimaurers und Landgrafen Friedrich V., dem Hölderlin im Jahre 1802 die Hymne *Patmos* widmet. Drei weitere Widmungsgedichte knüpfen sich an diesen Hof. Am 28. November 1799 schenkt Hölderlin der Prinzessin eine Geburtstagsode *Der Prinzessin Auguste von Homburg*. Die Widmung demnach wiederholt den Titel. Nach einigen Jahren steht er verstellt nicht mehr allein einer lyrischen, sondern auch einer prosaischen Form vor. Vermutlich im Herbst 1800, am Ende seines ersten Homburger Aufenthaltes, dichtet Hölderlin erneut für die Prinzessin eine Ode *Ermunterung*. Diese gelangt als Abschrift oder Original mit der Sinclair gewidmeten Ode *An Eduard* (später *Die Dioskuren*) und weiteren Entwürfen über Sinclair an die Prinzessin. Die Prinzessin, so heißt es, bewahrte sie zum Schutze vor politischen Denunziationen auf, die Folge der Funken, die aus Frankreich nach Deutschland übersprangen, waren.¹ Nun sind diese Geschenke und Schickungen, man könnte auch sagen, die Gedichte Hölderlins aus »eigener Hand«, in der Widmung fast ausgespart. Sie wirken wie beinahe in Vergessenheit geraten, indem der Text mit einem Topos des Versäumnisses einsetzt und mit einem Wunsch endet. Allein der Titel ist treu und zieht das Wort *ermuntert* nach sich. Eine kaum hörbare Korrespondenz setzt sich fort. Was nun schreibt die Widmung? Und wie wird die Unterschrift *Hölderlin* am Ende zu lesen sein?

Im Übergang vom Namen *Der Prinzessin Auguste von Homburg* hin zum ersten Satz – *Sie haben mich vor Jahren ermuntert, und ich bin Ihnen indessen das Wort schuldig geblieben* – vollzieht sich eine Umkehr. Die Anrede im Titel, die gemäß der grammatischen Konventionen einer Widmung im Dativobjekt erscheint, springt über in das erste Wort, das Subjekt: *Sie*. Sie hat ihm geschrieben, sie gab den Anstoß, daß er schreibe, dichte. Die Antwort blieb aus, so steht es. Statt dessen bleibt die Schuld durchs Wort. Sie wird erinnert, indem er sie nachträglich schreibt. Über die Verfehlung der Korrespondenz kommt der Akt des Korrespondierens selbst zur Sprache: Wer eigentlich schreibt (an) wen? Diese grundlegende und dynamische Frage von Schreiben und Dichten aktualisiert die Thematik des Übersetzens von dem einen zum anderen.

1. Vgl. Pierre Bertaux: *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main 1969, 133f.; vgl. FHA 5, Hölderlin: *Oden II*, 284, 331, 379.

Das bezieht sich auf die Subjekte, sofern sie, sich kreuzend und verstellend, als Effekt von Schrift hervorgebracht werden. Das bezieht sich ebenso auf den Übergang von Schreiben und Dichten. Zugleich führt¹ dieser Satz eine Verbindung zwischen Übersetzen und Widmen herbei: Er übereignet ihr. Das ist der Rahmen der Widmung. Andersherum beginnt der Text damit, wie sie sich ihm zuwendet(e): mit einer gütigen Zuschrift. Die Bindung zwischen den beiden ereignet sich schreibend geneigt, unrhythmisch in der Zeit und ermunternd über das Wort einerseits. Andererseits springt an dieser Stelle der Drehung das heraus, was als »Umgliederung der Sichtweise«² im Akt des Übereignens bezeichnet werden kann. Sie und er tauschen die Plätze. Außerdem wird eine Verschränkung der *Textsorte* Widmung mit dem, was gegeben wird, lesbar: Übersetzungen.

So gesehen beginnen die Übersetzungen mit der Widmung. Sie gehört als Geste eines Geschenkes und als Zug von Schrift zu den Übersetzungen und den Anmerkungen. Auch weil es geschrieben steht, nicht aber als Anhängsel. Vielmehr führt die Widmung ins Herz von Schrift. Sie spricht das aus, was das Wort, indem es einem Übersetzungsprozeß entspringt, den es woanders ausgelöst haben wird, zuträgt: die am Ursprung der Sprache zwiespältige Frage der Schuld.

Das verschleierte Thema des Übersetzens am Anfang der Widmung wird im folgenden, von einem Satz zum anderen, laut. Es stiftet den Grund des zweiten Satzes. Er beschäftigt sich mit dem Geschäft des Übersetzens und formuliert in einer Variation um den semantischen Hof von ›Widmung‹ die Problematik des Eignens und der Zugehörigkeit. *Jetzt hab' ich, da ein Dichter bei uns auch sonst etwas zum Nöthigen oder zum Angenehmen thun muß, diß Geschäft gewählt, weil es zwar in fremden, aber festen und historischen Gesezen gebunden ist.* Das Problem der bürgerlichen Existenz eines Dichters taucht in den *Anmerkungen zum Oedipus* wieder auf. Hier wie dort fungiert es argumentativ für die Abkehr von *uns* als Hinwendung. Die Rede von den *fremden, aber festen* – im Sinne von durchgängigen – *historischen Gesezen* verweist auf die poetischen Gesetze, die $\mu\eta\chi\alpha\nu\eta$ ³ der Alten, und der Gesetze von Histo-

1. WIDMEN, vb., ahd., widimen (...) zu dessen herkunft von widmen: ued-mno-, dem ›wort für den kauffpreis der braut‹, abgeleitet von uedh ›führen, heimführen, heiraten (vom manne)‹, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1862 und spätere Auflagen, Spalten 1413-1433, Bd. 29.
2. Ebd., 2) die bed. ›übereignen‹ nebst nahestehenden (...) anwendungen ergibt sich aus dem vorigen durch umgliederung der sichtweise; als akk.-obj. erscheint die über-eignete sache, der empfänger steht im dativ., Spalte 1415.
3. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 249. Vgl. grundsätzlich Rainer Nägele: »Mechané. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: Marianne Schuller, Elisabeth

rizität selbst. Denn die Geschichte ist immer woanders; darüber *ist* sie nicht; sie *wird*. Sie wird hergestellt im Akt der Beschreibung und befindet sich in beweglicher Distanz zum anderen. Je nachdem, von wo aus man blickt, liest und schreibt, stellen sich unterschiedliche Positionen ein. Diese Kluft zum anderen ist gesetzmäßig, *fest*, nicht aber kalkulierbar und teilt die Poesie mit der Geschichte. Fortschreiten, wie es Geschichte und Schrift zu tun vorgeben, und schreiben heißt, sich einer Ferne nähern, Altes wiederholen, sich an *fremde* Gesetze zu binden suchen. Hölderlin exponiert diesen Impuls von Begehren in der Widmung, indem er die Beziehungen von Poesie und Geschichte befragt. Dabei wird formuliert, daß eine Beschäftigung mit den tragischen Gesetzen und dem Gesetz des Tragischen not tut. Das *Nöthige*, sie übersetzend zu erinnern und zu kommentieren, das Tragische im Verlust zu aktualisieren, knüpft sich an das *Angenehme*. Wie aber kann das angenehm sein? Eine Antwort muß an dieser Stelle ausbleiben; die Frage wird an späterer Stelle wieder aufgenommen.

Die Widmung sagt, daß das Übersetzungsverfahren an Gesetze gebunden ist. Hier schreiben die Tragödien des Sophokles vor. Gleichzeitig dreht sich das Tragische des *Oedipus* und der *Antigonä* um das Gesetz, das nicht geht ohne Überschreitung, ohne Untreue. Dann aber, in der Untreue »vergißt der Mensch sich und den Gott, und kehret, freilich heiliger Weise, wie ein Verräther sich um. – In der äußersten Gränze des Leidens besteht nemlich nichts mehr, als die Bedingung der Zeit und des Raumes.«¹ Ein mythisches Bild der Umkehr: Orpheus. Die Sage geht, daß er Eurydike von den Fürsten der Unterwelt befreien will. Singend vermag er die Götter der Totenwelt wohlgesinnt zu stimmen. Aber er verstößt gegen das Verbot, sich umzudrehen im Übergang. »Unter der Erde«, dort, wo der »Schatten« »verschwindet«, sehen beide, die getrennt sterben mußten, sich wieder.²

Das Singen und die Zeit werden im letzten Satz der Widmung thematisch. *Sonst will ich, wenn es die Zeit giebt, die Eltern unsrer Fürsten und ihre Size und die Engel des heiligen Vaterlands singen.* Das Wort *sonst*³ transportiert einen Zwiespalt. Zwischen *so*, auf diese Weise,

Strowick (Hgg.): *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg im Breisgau 2001, 43–57.

1. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 258.
2. Ovid, Publius Naso: *Metamorphosen*, Epos in 15 Büchern, übersetzt von Hermann Breitenbach (Hg.), Stuttgart 1964, 11. Buch V. 61ff.
3. *sonst*: I.1. formales 1) *sonst* ist die nhd. fortsetzung von nhd., ahd., *sus*, *so*, auf diese Weise (...) 4. aus *sust* entwickelt sich durch nasalisierung des vocals *sunst* (...) *sonst*, *sonsten* (...) *umsonst*, *umsonst*. (...) II. bedeutung und gebrauch 1) im sinne von *so* 2) in neuerer eigenartiger, mannigfach verzweigter anwendung, die sich zusammenfassen lässt unter der bedeutung: das besonders erwähnte ausgenommen. a)

und *anders*, schreibt er, *will ich (...) singen*. *Ich*, in den tragischen Gefilden der sophokleischen Tragödien, und *ich*, hier, zurückgekehrt, anders, *will singen*. Unter der Bedingung, daß *es die Zeit giebt*. Im Zuge der mehrfachen Umdrehungen von Subjekt und Objekt, hier und da und im Wechsel der Blicke auf den Grund zu übersetzen, nähert sich der in sich gewundene, kleine Widmungstext einem Rand von Vorstell- und Übersetzbarkeit. Anlässlich einer gütigen Zuschrift gelangt die Argumentationsbewegung über das schuldig gebliebene Wort zum Status des Dichters und der Frage des Gesetzes. Diese Etappen ziehen Übergänge und Differenzierungen von Schreiben, Dichten und Singen nach sich. Der Wunsch zu *singen* wird in einer durch den Konditionalsatz unterbrochenen Satzstruktur artikuliert. Das Subjekt *ich* ist durch einen weiteren Einschub von den folgenden Objekten und von dem Wort *singen* getrennt. Dieser Satz ist von einer rhetorischen Figur, dem Zeugma¹, motiviert. »Als eigentliche Wortfigur der Weglassung« ist das Zeugma eine komplizierte rhetorische Figur, sofern die Beziehungen zwischen Syntax und Semantik schillernd sind. Ein »zusätzliches Merkmal« ist »die Klammerbildung. Das besagen schon die Namen dieser Figur, denn ζευγμα bedeutet ›Joch‹ oder ›Fessel‹, συλλεψς bedeutet ›Zusammenfassung‹ oder auch ›Gefangennahme‹.«² Der letzte Satz der Widmung ist grammatikalisch gelesen vollständig und doch fehlt etwas. Die Linie des Satzes beginnt mit dem Subjekt, das anhebt, so oder so zu versprechen. Nach dem Einschub – *wenn es die Zeit giebt* – trifft es abrupt auf eine Reihe von Objektkonstruktionen – *die Eltern unsrer Fürsten, ihre Size, Engel des heiligen Vaterlands* – und schließt den Satz mit *singen*. Die Bestimmung nun, von wo aus und wohin zu singen sei, die Richtung auf die Objekte ist nicht aufzulösen. Denn: Wer sind die Eltern unsrer Fürsten? Wer die Engel des heiligen Vaterlands? Und welches Vaterland? Selbst also, wenn man das *singen* mit einem heute gebräuchlicheren ›besingen‹ übersetzen würde, wären diese Fragen nicht beantwortet. Ein Stutzen über die Reihe heterogener Elemente – genealogische, staatliche, topische, religiöse, nationale, welche allenfalls auf den ersten Blick logisch und kohärent erscheinen –, verursacht durch die Rhythmik, den Atem des Satzes, zögert den Schritt einer fügsamen Übersetzung hinaus. Eine unübersetzbare Wendung, es sei denn, man verschließt sie voreilig mit dem Begriff der »vaterländischen Gesänge«. Das entscheidende Moment der Weglassung liegt darin, daß man nicht erschließen kann, in welcher Weise die unterschiedlichen Objekte, *die*

im andern falle. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Spalten 1730-1749, Bd. 16.

1. Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt am Main 1995, 170ff.
2. Ebd.

Zeit, die Eltern unsrer Fürsten, ihre Size, die Engel des Vaterlands, mit dem Subjekt verknüpft sind. So ruft die Wendung *die Eltern unsrer Fürsten* eine ins Unendliche strebende genealogische Figur auf. Zeitlich und räumlich (*ihre Size*) markiert sie einen uneinholbaren Ursprung. Auch bleibt ungewiß, welches *ich* – ein an *fremde Geseze* gebundenes, ein an hiesige Gesetze gebundenes oder etwa ein an kein Gesetz gebundenes *ich* – zu singen verspricht. Aus einer solchen Unbestimmbarkeit, von wo aus und wohin *ich* singen möchte, kommt die Frage nach dem *ich* zum Tragen. Und zwar in der Umkehr: Wo bist du? – Eine offene Frage.

Aber es gibt einen Wink. *Ich will singen*, verspricht er. Und *ich* tut es. Schreibend entwirft es ein jubilatorisches Bild. Es wäre ein gewaltvoller Trugschluß, aus der Erwähnung der *fremden Geseze* der Griechen umgekehrt das ›eigene‹ dem deutschen Vaterland zuzuschreiben. Denn, wie es in den Anmerkungen heißt, lassen in der doppelten Umkehr »Anfang und Ende sich in ihr [der Zeit] schlechterdings nicht reimen.«¹ Der idealistische Zirkelschluß² wird hier in der Widmung subvertiert in eine doppelte Negierung: nicht Deutschland, nicht Griechenland. Im Blick auf die Gesetze trifft die Zuschrift auf Bühnen von Geschichte. Die Köpfe rollen im Namen des Vaters. Der Vater, das Vaterland ist namenlos, nicht lokalisierbar. Vielfach kehrt er/es sich schreibend ab. Die *Size* und das *Vaterland* zitieren den Vektor ›Ort‹ und den ›Ursprung‹ als Topos in einem Zug. So wird die dramatische Frage nach der Zugehörigkeit ausgelöst. Die Zueignung wird aus der Abwesenheit herausgeschrieben. Leer sind die Namen und Plätze. Sie stiften den Polylog. Eine *gegenrhythmische* (so und sonst) Vielstimmigkeit taucht im Bann zu dialogisieren im hin und her, dem einen oder/und dem anderen auf. Diese zündende Kritik im Rahmen einer idealistischen Bewegung höhlt das Wort, den Namen Vater. Die Schrift eintauchend in die Gefilde der Geschichte, hier die Französische Revolution, die im Kampf um die Position des Vaters blutreich ist, hier die idealistische Philosophie, die fortschreitend den Tod zu überwinden sucht und von »Schicksaalosigkeit« bestimmt ist³, hier das Tragisch-Fassungslose der Griechen, so wird Gott, der »Vater der Zeit«⁴, in der »Gestalt des Todes, gegenwärtig«.⁵

Ein wüstes und ein schönes Bild chiffrieren das Ende der Widmung: *und die Engel des heiligen Vaterlands singen*. Mit der Kraft der

1. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 258.

2. Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: »Zäsur des Spekulativen«, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, in: *Hölderlin Jahrbuch 1980-81*, Bd. 22, Tübingen 1981.

3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigona*, 418.

4. Ebd., *Antigona*, V. 987 und *Anmerkungen zur Antigona*, 415.

5. Ebd., 417.

retorischen Figur des Zeugmas strebt das Ende des Satzes wieder zu seinem Anfang und entwirft die Vorstellung eines singenden Chores: Engel von heiligen, unbenennbaren Räumen und *ich singen*. Wolfram Groddeck vermutet, daß sich an das Zeugma der »Verlust des Kopfes«¹ knüpft. Die Widmung könnte dies unterstützen, denn gerade weil das Haupt, der Name des Vaters fehlt, steht das Zeichen im Bann von Abwesenheit.² Die Schrift kippt und fließt über in den Gesang. Mit einem Bild von offenen Mündern wäre der Kopf anders wieder da. Vielleicht singt es aus einer Krypta, einem Ort, welcher einen stummen und versunkenen Punkt unter all den Zeichen markiert: eine Krypta vorgestellt als ein unmöglicher Ort einer Einschließung des Ausgeschlossenen, an dem das Tote und das Lebendige als das, was nicht über sich verfügen läßt, Ursprung von Geschichten und Schriften wird.³ Thema der *Antigonä*.

Die Widmung stiftet Beziehungen zwischen dem Übersetzen, Dichten und Singen, die eines miteinander teilen: die Unmöglichkeit, Übersetzungsprozesse zu umgehen, was mit anderen Worten bedeutet, die Unvergänglichkeit der Frage nach Übersetzbarkeit aufzurufen. Das ist eine grundlegende wie abgründige Frage, welche eine tragische Dimension der *Antigonä* dergestalt berührt, daß sich in der Tragödie das Thema der Übersetzbarkeit des Toten mit dem Thema der Übersetzbarkeit des Lebendigen überschneidet.⁴

Hier zunächst, in der Widmung, die eine Zueignung des Werkes übernimmt, läßt sich lesen, daß die Frage nach Übersetzbarkeit eine ist, die sowohl das Thema der *Antigonä*-Tragödie wie auch eine dichterische Haltung zum Wort betrifft. Denn nicht das Wort, das Werk, wie sie scheinbar unverrückbar geschrieben da stehen, heißt es einer bewegungslosen Monumentalität des Sinns, Irrsinns oder gar einer Nichtigkeit zuzuschreiben. Schreiben bedeutet, das gesplante und entzweite Wort, welches von Gegensätzen und Widersprüchen, Wünschen und Färbungen getragen ist, noch einmal zu verdichten, es in seiner Verschränktheit von Verschwiegenem und Unverschwiegenem ins Sprechen zu bringen.

Die Widmung transportiert die Thematik einer Unverfügbarkeit von Dichtung und kündigt die übersetzten Trauerspiele an. Der nur

1. Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 176.
2. Vgl. Michel Foucault: »Der Name/Das Nein des Vaters«, in: *Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, Nr. 8, übersetzt von Rüdiger Campe, Frankfurt am Main 1988, 86.
3. Vgl. Jacques Derrida: »Fors – Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok«, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: *Kryptonome. Das Verbarium des Wolfmanns*, übersetzt von Werner Hamacher, Frankfurt am Main 1979.
4. Vgl. ausführlich dazu hier *Antigonä – Polynikes*, 47ff.

scheinbar schlichte und nicht literarische Text wirkt wie ein synkopischer Auftakt zu den *Trauerspielen* und blättert im Echo der *Anmerkungen* eine andere Seite von Schrift auf. Im Nachtrag bloßer schwarzer Buchstaben kreuzen sich die Bewegungen von Widmen und Singen. Sie spitzen sich auf die Hauptsache *Die Trauerspiele des Sophokles* zu, aus der sie hervorgegangen sein werden. Im Winkel von Zeit, wo sich der unwiderrufliche Ursprung als *tragischer Transport*, leer und am *ungebundensten*, ereignet haben wird, plaziert sich eine Sehnsucht, ein Ruf nach dem anderen. Wie eine scheinbar unauffällige Blumenwiese, die einen Abgrund bedeckt und die durchquert werden muß, um zum königlichen Hof zu gelangen, liegt die Widmung vor den Trauerspielen. Sie schließt mit einem Namen. *Hölderlin*.

Autorname

Hölderlins Sophokles-Übersetzungen haben damals wie heute für Aufruhr gesorgt. In eine Anekdote gekleidet und per Brief verschickt schreibt Heinrich Voß der Jüngere im Jahr 1804 an R. Abeken:

»Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so, und ist sein Sophokles eine versteckte Satire auf schlechte Übersetzer? Ich habe neulich abends als ich mit Schiller bei Goethe saß, beide recht damit regaliert. Lies doch den IV. Chor der Antigone – Du hättest Schiller sehen sollen, wie er lachte; oder Antigone Vers 20: »Was ist's, Du scheinst ein rothes Wort zu färben.« Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen, zu welcher ich ihm aus meiner antiquarischen Lektüre alles, was ich finde, mitteile.«¹

Die Anekdote läßt die Meister der Literatur und Literaturkritik miteinander plaudern und lachen. Der zwischen Zynismus und Satire schwankende Ton sagt, daß die Übersetzung von Hölderlin, die einen Klassiker der griechischen Literatur zum Gegenstand hat, wiederum für eine zeitgenössische klassische Vorstellung von Literatur nicht geeignet ist. Aus dieser Verfehlung ist der Übergang der Rede von *Hölderlins Sophokles* zum *Mensch*, der *rasend* ist oder es vorstellt, motiviert. Der Name Hölderlin fällt aus dem literarischen Zirkel, dem Rahmen, optisch gesprochen, heraus. Vielleicht aber geschieht dies, gerade weil Hölderlin die Position des Vaters, die Problematiken der Vorschrift der Alten, der Autorschaft, den Status des Dichters und Übersetzers vielfach und in unerhörter Weise zur Sprache bringt.

Wenige Zeit später erscheint in der Jenaischen Allgemeinen Li-

1. FHA 16, *Sophokles*, 20.

teratur-Zeitung¹ eine ausführliche Rezension von Voß. Zunächst bezeichnet er Hölderlin als einen geschätzten Dichter und Verfasser des »Hyperion«. Die an die Güte der Übersetzung angelegten Kategorien lauten: Treue zum Original, Auseinandersetzung mit anderen Übersetzungen, syntaktische, metrische und semantische Einigkeit und Regelmäßigkeit, Verständlichkeit. Diese Maßstäbe führen dazu, daß die Übersetzung an einigen Stellen »constructionslos«, »charakterlos«, »regellos«, mit »Abweichungen von der Regel«, in »freye Rhythmen«, mit »schwankendem Ausdruck«, mit »Neubildungen« »gegen Sinn und Grammatik übersetzt« erscheint. Voß belegt seine Beobachtungen mit Zitaten aus der Übersetzung. Er zählt die Fehler, »(...) uneingedenk der leichteren Mißgriffe« fand er »fünf und funfzig im Oedipus, und hundert und siebzehn in der Antigone.« Hölderlins Griechischkenntnisse seien nicht gut, er liebe »plastische Ausdrücke«, die »Anstößiges« an Bildern hervorrufe. Was die Übersetzung bedeute, sei sein »unentziehbares Eigenthum«.² Schleicht sich mit dieser negativ konnotierten Formulierung eine Ahnung dessen ein, was Hölderlins Literatur und Literatur der Moderne überhaupt auszeichnet? So gelesen dokumentiert die philologische Literaturkritik unter der Hand, daß sich auf dem Feld der Literatur und Literaturkritik ein Disput ankündigt, der den Aufbruch des Zeichens und die Abkehr von der Kategorie des Sinns vielseitig literarisieren und inszenieren wird. Die Singularität von Literatur, ihr Einzigartiges und Unentziehbares, und die Durchkreuzung der Gattungen, hier Lyrik und Tragödie, gehen daraus hervor.

Auch heute, fast zweihundert Jahre nach dem Erstdruck der von Hölderlin übersetzten Trauerspiele, zählt man wieder Fehler. Allerdings, da man weiß, daß Hölderlin wahnsinnig wurde, und da man seinen Status als Dichter längst anerkannt hat, hat sich der Ort der Auseinandersetzung verschoben. Auf dem Feld der Editions kritik entpuppt sich die Frage nach dem Zeichen und nach dem Sinn als ein politischer Eklat.³ Wieder geht es um das Original, wieder um den Sinn und um eine Haltung zur Literarizität der Übersetzungen, die Verständlichkeit der Anmerkungen und den Wahnsinn des Dichters. Darüber hinaus steht die Härte eines positivistischen Denkens einer editionskritischen Verfahrensweise, welche die von der Moderne aufgeworfenen Fragen in

1. Ebd., 21-25.

2. Ebd.

3. Vgl. Jochen Schmidt: »Eigenhändig aber verblutete er«, in: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott (Hgg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1995*, Bd. 39, Stuttgart; vgl. D. E. Sattler: »Hydra«, in: Roland Reuß, Wolfram Groddeck, Walter Morgenthaler (Hgg.): *Textkritische Beiträge Heft 3. Entzifferung 1*, Basel, Frankfurt am Main 1997.

bezug auf das Zeichen theoretisch reflektiert und die labilen Grenzen von Sinn und Wahnsinn berücksichtigt, entgegen.

Die Debatte wird deshalb hier erwähnt, weil sich die folgenden Überlegungen zur *Antigonä* auf die Textgrundlage der Frankfurter Höl-derlin Ausgabe beziehen und damit die Implikationen¹, Schwierigkeiten und Grenzen einer historisch-kritischen Ausgabe präsent sind. Zugleich geben die Bewertungskategorien Jochen Schmidts im Übergang von Edition zur Literaturinterpretation² selbst zu denken. Sie lauten: Hölderlin habe nicht gut griechisch gekonnt, die griechischen und lateinischen Textvorlagen seien »korrupt« und voller »Textverderbnisse«.³ Hölderlin sei zu der Zeit schon »umnachtet« gewesen. Mit den sophokleischen Tragödien habe Hölderlin sich mit seinem Schicksal, dem Wahnsinn, auseinandergesetzt. Die populär psychologische Deutung und die Benennung der Fehlerquellen (und ihre nach Schmidt noch zu leistende Analyse) bilden die Voraussetzung, auf Grund derer eine Tragödientheorie Hölderlins entwickelt wird. Die Projektionsthese schließt die theoretische Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wahnsinn. Sie zielt zusammen mit der unmöglichen Analyse der Fehler auf eine vom Wahnsinn getrennte geschichtsphilosophisch-triadisch orientierte Tragödientheorie. Wie aber will man den Unterschied zwischen »Hölderlins Mißverständnissen« und literarischer Wahl analysieren, wenn nicht unter der Voraussetzung, daß die Funktion des Autors in der Position des Philologen verschwindet? Damit folgt sie einer Vernunftsideologie und dem Glauben einer objektiven Literaturwissenschaft, welche die »Abweichungen« und den Nicht-Sinn ins Abseits stellen. Sie folgt scheinbar einer schlichten und doch traditionsreichen Art der Trennung, die Michel Foucault in ihrer Historizität und Komplexität entfaltet hat.

»Vielleicht wird man eines Tages nicht mehr recht wissen, was Wahnsinn gewesen sein mag. Seine Gestalt wird sich so in sich selbst verschlossen haben, daß keine Entzifferung der hinterlassenen Spuren mehr möglich ist. Und werden diese Spuren für den unwissenden Betrachter überhaupt mehr sein als einfach schwarze Zeichen? Allerhöchstens werden sie zu Konfigurationen gehören, die wir heute noch nicht nachzeichnen können (...).«⁴

1. So sind u.a. die sophokleischen Textvorlagen, die Hölderlin für seine Übersetzungen verwendete, nicht eindeutig nachweisbar.
2. Vgl. Jochen Schmidt: »Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung«, in: Bernhard Böschstein, Ulrich Gaier (Hgg.): *Hölderlin Jahrbuch 1994/95*, Stuttgart 1995.
3. Ebd. Die Begriffe »korrupt« und »Textverderbnisse« kommen aus einem editionskritischen Vokabular, was die Problematik des wissenschaftlichen Blicks nicht ändert.
4. Michel Foucault: »Der Wahnsinn, das abwesende Werk«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, übersetzt von Karin Hofer, Frankfurt am Main 1988, 119.

Foucault greift eine Metaphorik von *einfach schwarzen Zeichen* auf; sie berührt zum einen die Setzung des Buchstabens, einer Linie und mit ihnen das Moment einer Abwesenheit. Zum anderen führt eben jenes Bild der hinterlassenen Spuren, die in ihrer Entzifferbarkeit in Frage stehen, zu einer Aufmerksamkeit für ein Verschwinden des Wahnsinns. Nicht daß es keinen Wahnsinn mehr gäbe; er scheint verschluckt, erstickt, nationalen, institutionellen, ideologischen Strukturen einverleibt, kurz, unsichtbar *einfach* in Schwarz getaucht und darüber auch da. Wie ein längst verklungenes Echo, das Hölderlin aus der Versunkenheit holt, lesen sich folgende Worte des Chores im Kontext dieser Problematik. Im Einzugslied des Chores der Antigonä-Tragödie ruft der Chor, nachdem er das tragische Szenario von Polynikes erinnert hat, zu einem bacchantischen Fest, zum Tanz auf:

»Und nach dem Kriege hier,
Macht die Vergessenheit aus!
Zu allen Göttertempeln,
Mit Chören, die Nacht durch,
Kommt her! und Thebe
Erschütternd, herrsche der Bacchusreigen!«¹

Der Chor fordert dazu auf, die Vergessenheit aufzusuchen, zu finden *und* die Vergessenheit zu schließen, zu beenden. Die rhetorische Figur der *obscuritas*², die hier wirksam ist, sofern sie die Unentschiedenheit der Rede nicht im semantischen Kontext in einen Sinn zu fassen vermag, pointiert mit rhetorischer Versiertheit das dunkle Bild der Vergessenheit selbst. Das Vergessene zu vergessen, grenzenlos da zu sein, das zitiert eine wahnhaftige und tragische Dynamik. Mit der Macht der Vergessenheit – die vergißt und die vergißt, daß es Vergessenes gibt – zeichnet sich der phantasmagorische Taumel eines lückenlosen und verlustlosen *Weltlaufs* in einer Zeit idealistischen Denkens ab, welches Wahrheit und Wahnsinn glaubt unterscheiden zu können, und entzündet Bilder von Geschichte. Im dritten Teil der *Anmerkungen zum Oedipus* benennt Hölderlin die Verstrickung der historischen Bezüge. Das Drama von Schrift, Zeichen zu fassen und den »lebendigen Sinn«³ zu wahren, triumphiert im Widerspruch, hebt ihn auf. Die Übersetzungen und die *Anmerkungen* stehen in historischen Sprüngen, immerwach, geschrieben:

»(...) in den Auftritten die schröcklichfeierlichen Formen, das Drama wie eines Kezerge-

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 156.

2. Vgl. Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 143.

3. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

richtes, als Sprache für eine Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist, in müßiger Zeit, der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgeht, in der allvergessenden Form der Untreue sich mitteilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten.«¹

Wie nah und sich einander bedingend liegen hier *Sinnesverwirrung* und *allgemein entzündeter Wahrsagergeist in müßiger Zeit*. Eine solche Nähe einer vermeintlichen Bestimmbarkeit von Wahnsinn und einem vermeintlichen Recht aus Wahrheit (und Wissen) macht die politische Notwendigkeit und Aktualität, untreu zu übersetzen, das Tragische im geschmeidigen oder rasanten Lauf allgemeiner Sinngebung zu erinnern, aus: Einschreibung in das Phantasma des lückenlosen Weltlaufs, das noch heute seine Wirkung tut, via Untreue, Abweichungen – irren.

Titel und Namen

Hölderlin trifft mit der Schreibweise *Antigonä* eine Wahl. Anders als in der vertrauten lateinisierten Schreibweise *Antigone* transformiert er das »η« (eta), das im Laut »ä« ausgesprochen wird, in den Namen mit der Endung Anitgonä. Auf diese Weise erhält ein klangliches Moment, nämlich die Aussprache, eine Markierung im Namen. Der sprechende Name *Antigone* setzt sich scheinbar aus der Präposition ἀντι (gegenüber, angesichts, hinter, statt, anstelle von, gleich) und dem Nomen γονη (Zeugung, Geburt, Abstammung, Geschlecht, Familie, Generation, Nachkommenschaft, Nachkomme) zusammen.² Der Name Antigone/ä läßt sich mit »Dagegen-geborene« und »Dafür-geborene«³ im Sinne von »Anstelle-von-geborene« übersetzen. Das ist ein Zugang zur Übersetzung, der sich auf den Sinn des Namens richtet und in diverse Richtungen weist. Die Konnotation von »dagegen« transportiert ein oppositionelles Moment und ein Widerständiges. Es bleibt unentschieden, ob dieses Widerständige von Geburt an und aus dem Geschlecht der Labdakiden heraus da ist, oder ob sich der Widerstand gegen das Geschlecht, gegen die Abstammung – das hieße hier gegen den Fluch und Bann des Hauses Oedipus – wendet. Die andere Variante des Namens lautet die »Dafür-geborene«. Der Aspekt der Stellvertretung wirft die Problematik nach dem »eigentlichen« und dem »anderen« Ursprungsort

1. Ebd., 257f.

2. Vgl. grundlegend Carol Jacobs: »Dusting Antigone«, in: *MLN, Modern Language Notes. Comparative Literature*, Volume 111 No.5, Baltimore 1996, 889-917, hier 907.

3. Wolfgang Binder: *Hölderlin und Sophokles. Turm-Vorträge*, Uvo Hölscher (Hg.), Tübingen 1992, 108.

auf. Bedeutsam nun hier ist, daß sich in die Spaltung des Namens $\alpha\nu\tau\iota$ und $\gamma\omicron\nu\eta$ ein Szenario einschreibt, das mehr noch als einen sinnfälligen Namen die *Frage* nach den Sinnzuschreibungen eines und dieses Namens öffnet. Werden die verschiedenen Sinnebenen übergangen, die der Name anzieht, indem man sich zu keiner oder nur einer Deutung entscheidet, schließt sich die Dimension einer buchstäblichen Unruhe, die in der Entbindung von $\alpha\nu\tau\iota$ und $\gamma\omicron\nu\eta$ liegt. Sinnstiftung überdeckte und negierte dann die Frage nach dem Schauplatz der widerstreitenden Lesarten des Namens. In welchem Verhältnis stehen der Rhythmus einer Genealogie, Titel, Name und Figur Antigone/ä zueinander? An wessen Statt wird/ist Antigone/ä plazierte? Es deutet sich durch die Namensgebung an, die aus der thebanischen Sagenwelt entnommen und mit der sophokleischen Tragödie an eine ausgezeichnete Position in der Funktion des Titels an das Haupt der Tragödie gesetzt wird und schließlich mit Hölderlins Trauerspiel unter dem Namen *Antigonä* erscheint, daß Antigone/ä namentlich und von Anfang an aus einem versetzten, verrückten Ort geschrieben erscheint. Mit der Frage nach dem Ursprung und der Heraufkunft des Namens wird ein Verschiedenes, ein differentielles Moment berührt. Indem Hölderlin treu den Namen übersetzt, folgt er der Vorschrift der Namensgebung aus der Sagenwelt und daher einer mündlichen Tradierung durch die Rhapsoden und einer daraus hervorgehenden Umschrift des Sophokles in die Gattungsform der Tragödie. Zugleich erfährt Antigone/ä in der Schreibweise und Übersetzung von Tragödie und Trauerspiel ein neues. Der Name verweist zeichenhaft mit dem geschriebenen Laut *ä* auf eine andere Seite der Deutung des Namens: den Klang. Wie Antigonä sprechen? Wie sie beim Namen rufen? Was gibt der Name zu hören und was nicht? Und was bedeutet dieser Auftakt für ein Lesen und Hören der Übersetzung Hölderlins?

In den Schriften Hölderlins taucht die Schreibweise des Namens *Antigonä* mehrfach auf. Man findet sie in den *Fragmenten philosophischer Briefe*¹ von 1796/97, in den Entwürfen zur Poetik *Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht*² und in einer Handschrift Hölderlins, die auf den Herbst 1800 datiert wird. Es ist ein Übersetzungsausschnitt der ersten Verse des zweiten Chorliedes in der *Antigonä*³, deren griechische Vorlage nicht bekannt ist. Bedeutsam ist, daß der Name *Antigonä* den Komplex ›Übersetzung‹ in nuce markiert. Drei Aspekte springen dabei auf: die Buchstäblichkeit von Schrift, die Übersetzbarkeit des Namens und das Problem von Zuschreibung und Zugehörigkeit. Anders formuliert: Mit der Nuancierung des Namens, welche die

1. FHA 16, *Sophokles*, 47.

2. FHA 14, Hölderlin, *Entwürfe zur Poetik*, 372ff.

3. FHA 16, *Sophokles*, 57.

Lautlichkeit und ein Sprechen des Namens wach hält, entpuppt sich der Klang als das, was nur scheinbar dem Sinn ephemeral zugehört. Die Dimension des Klangs in seiner flüchtigen Sinnlichkeit ist dem Akt der Sinngebung vorgängig und konstitutiv für die Deutung.

Während also im Namen *Antigonä* Sinngebung und Ursprung in einem differentiellen Verhältnis zueinander stehen und einem Identitätskonzept, das Sinn und Herkunft in eins setzt, widersteht, wird genau diese Problematik im Namen *Kreon* noch einmal und anders ausgestellt. Er kommt scheinbar unberührt im ursprünglichen Namen auf die Bühne. Nicht untreu und in Berufung auf den Uranfang insistiert er auf das Gesetz. Im Streit mit Hämon sagt er:

»Kreon.

Wenn meinem Uranfang' ich treu beistehe, lüg' ich?

Hämon.

Das bist du nicht, hältst du nicht heilig Gottes Namen.«¹

Kreon befindet sich im treuen Glauben an den Ursprung, der zu haben, wissen und fixieren sei. Hämon widerspricht, indem er fordert, Gottes Namen heilig zu halten. Das kann heißen, *für* (statt) heilig zu halten und *festzuhalten*. Unentschieden klappt die Übersetzung im Namen *eines* Gottes und im (in) von Gott gegebenen Namen, der singular und plural ist, auf. Der Akt der Namensgebung, so oder so oder so scheint heilig, heilig in der verräterischen Umkehr. Hölderlin reflektiert in den *Anmerkungen zur Antigonä* die im Zuge seiner Übersetzung notwendige Veränderung des heiligen Namens:

»Sie zählte dem Vater der Zeit / Die Stundenschläge, die goldnen statt: trittst du der Götter Ehre. Es war wohl nöthig, hier den heiligen Ausdruck zu ändern, da er in der Mitte bedeutend ist, als Ernst und selbstständiges Wort, an dem sich alles übrige objectiviert und verklärt (...). Wohl die Art, wie in der Mitte sich die Zeit wendet, ist nicht wohl veränderlich (...) hingegen der heilige Namen, unter welchem das Höchste gefühlt wird oder geschieht.«²

Im Zuge der Stellvertretung, der Änderung des heiligen Ausdrucks, wird bedeutet. Das ist eine Weise, die auch auf den Namen *Antigonä* beziehbar ist und eine Haltung des Übersetzers formuliert: das selbständige Wort, losgelöst und singular zu lesen. Wie aber kann man den Widerspruch, Gottes Namen heilig zu halten und zugleich die Veränderlichkeit des/der heiligen Namen(s) zu betonen, ertragen? Und was be-

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 773ff.

2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 413f.

deutet das für den Namen Kreon? Liest man den Eigennamen für sich, so bildet er ein Anagramm zu Nekro, νεκρ/ος. Auf diese Weise verweist der Eigenname auf die Semantik von ›Tote(r), Gefallene(r), Leichnam:‹.¹ Das schöne Spiel der Buchstaben gebärdet sich in der umgestellten Version tragisch, endlich und heillos. Der blinde Tiresias, dessen Rolle nach Hölderlin es ist, redend die Cäsur auszumachen², bringt das Tragische am Namen zur Sprache, welches »das Selbst, dessen Verschlossenheit so tief ist, daß es auch da nicht erwacht, wo es sich träumend beim Namen ruft«³, berührt:

»Denn bald aus deinem Eingewaide zahlst
Du selber einen Todten für die Todten,
(...)
So stehts mit dir.«⁴

Damit entfaltet sich inmitten der Tragödie die Geschichte im Namen Kreons.⁵ Die Buchstäblichkeit fließt in den tragischen Verlauf der Geschichte ein, wie man auch sagen kann, daß der *tragische Transport* im Umbruch der Buchstaben, ausgelöst wird. In der Umkehr kommt es zur Lesbarkeit. So steht es mit dem heiligen Namen. Werden die Veränderlichkeit und der differentielle Zug am Namen selbst nicht gelesen, bricht das Gesetz der Differenz um so rapider aus. Der differentielle Zug, der sich in der sich ändernden Konfiguration fortträgt und damit ein nicht restlos Über- und Ersetzbares des Namens anklingen läßt, verweist auf ein »Nicht-Wahres«⁶ als Entzug einer Identität von Name

1. In seinen frühen Forschungen zur griechischen Tragödie schreibt der Basler Altphilologe Friedrich Nietzsche: »Ζωνυξος (= Διονυσος). Dies führt auf einen Stamm νεκ also νεκς, νεκρος, usw. – neco. Dionysos ist Hades nach Heraclit. Kuretenkult des Zeus ursprünglich. Ζωνυξος ist »der todte Zeus« oder der »tödtende Zeus« – Zeusjäger = Ζαχρευς und ωμηστης. / Die Wirkungen der Etymologie im Volke als Ansatz zur Sagenbildung: »Mythus mit etymologischen Keim« zu sammeln. Das ist aber nichts Vereinzelt. Sondern in der *Sprache scheint* fortwährend die *Bedeutung der Worte durch solche Etymologien* sich zu verschieben.«, Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, in: Giorgio Colli, Mazzini Montinari (Hgg.): *Kritische Studienausgabe* 7, Berlin, New York 1988, 82.
2. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 251.
3. Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hgg.) unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, 297, Frankfurt am Main 1974.
4. FHA 16, *Antigonä*, V. 1108ff.
5. Vgl. ausführlich dazu hier *Am Spielrand von Buchstäblichkeit – Kreon/Nekro*, 116ff.
6. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 78.

und Schrift; es macht das *Nicht-Wahre* in seinem prinzipiellen Zug einer schwindenden Alterität namhaft. Mit anderen Worten, »der Name ist das, was den (toten) Körper verhüllt. Der Name ›bedeutet genau das Nichtsein dessen, was er vorstellt.«¹

Mit dem kreonschen Verbot, den toten Leib von Polynikes zu bestatten und ihn in den Hades hinüberzusetzen, im Verbot zu trauern, in dieser mehrfachen Negation des Todes und des Verlustes, die sich auf das wahre Gesetz beruft, den *einen* Namen und den *einen* Ursprung, lauert Tragisches: Differenz und Sinn begegnen sich in einer tödlichen Lebendigkeit. Diese Crux, den Sinn festzusetzen und ihn frei, lebendig zu lassen, der Verrückung zu folgen, formuliert Hölderlin aus poetologischer Sicht:

»Dann hat man darauf zu sehen, wie der Inhalt sich von diesem unterscheidet, durch welche Verfahrensart, und wie im unendlichen aber durchgängig bestimmten Zusammenhänge der besondere Inhalt sich zum allgemeinen Kalkül verhält, und der Gang und das Vestzusehende, der lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann, mit dem kalkulablen Geseze in Beziehung gebracht wird. (...) Der tragische Transport ist nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste.«²

Kreon steht in der »Folge des Geschlechts von den Gestorbnen«³ und spricht mit Macht aus dem Gesetz, das den wahren Sinn zu fassen glaubt. Als Hämon, der »Jüngstgeborne«⁴, »hin, von eignen Händen blutend« ist, als sein Sohn tot ist, ruft Kreon an diesem Wendepunkt der Folge des Geschlechts:

»Io! Unsinnige Sinne!
Harte Fehle!
Tödtliche! O tödtend und
Getödtet sehn wir
Blutsfreunde. (...)
Was nun noch? was erwartet mich ein Schiksaal?
Ich hab' in Händen eben da das Kind,
Ich Armer; sehe vor mir hier den Todten.
Ach! ach! mühseel'ge Mutter! ach mein Kind!
(...)
Sie schlägt die schwarzen Augen auf. Was klagt sie?«⁵

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 40f.
2. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 249f.
3. Ebd., *Antigonä*, V. 181.
4. Ebd., V. 651, V. 1224.
5. Ebd., V. 1317-1358.

Eurydike, Gattin und Mutter, und Hämon, Sohn und Kind, sind tot. Was ist geschehen? Hämon, dessen Name mit dem griechischen Wort $\alpha\mu\omega\nu$ ¹ verwandt ist, bekennt sich noch am Anfang des Dialogs: »Vater, dein bin ich.«² In den Dialog zwischen Kreon und Hämon ist die Frage nach der Treue zum Vater und dem Wissen der Alten mit den Etymologien »kundig« und »Blut« verwoben. Einige Anspielungen – wie »leersinnig kannst auch du seyn«³ und »Wenn im Wort hier aus mir selber auch / Dabei ist eine jugendliche Meinung, / Ist alten Geists ein Mann, voll in vollkommenem Wissen«⁴ – strukturieren die Reden und Gegenreden. Sie sind bestimmt von der Frage nach der Folge, die sich in die Aspekte von Erbfolge und Gehorsam splittet. Der entscheidende Punkt verharrt im Begriff der Tradition, der einen wesentlichen und grundsätzlichen Akzent der Übersetzung umschreibt. Die Tradition entpuppt sich hier am Wort als eine Verstrickung von etymologischer Herkunft und dem Zwiespalt zwischen väterlichem Gesetz und der Zuschreibung zu des »Weibes Werk«.⁵ Dieses negiert das väterliche, kreonsche Gesetz, nicht aber den Tod und nicht das Leben. So auch Hämon. Als er trotz drängender Bitte »schenk' uns Änderung!«⁶ Härte und Unverrückbarkeit des Gesetzes erfährt, wendet er sich vom Vater ab. Tiresias kommt, trägt seine Lesart vor. Kreon geht mit den Boten zur Grabkammer von Antigonä. Antigonä ist tot. Hämon ist bei ihr, versucht Kreon zu töten und verfehlt ihn. Hämon bringt sich um.

»Den feuchten Arm, bei Sinnen noch, küßt er
Der Jungfrau. Schnaubend stößt auf weißer Wange
Er scharfen Hauch von blut'gen Tropfen aus.
Das Todte liegt beim Todten, bräutliche
Erfüllung trifft es schüchtern in den Häußern
Der Todtenwelt
(...).«⁷

Durch den Boten, der auch ein Übersetzer ist, vernimmt man nachträglich das Ende. Gesetz und Sinn sind überschritten. Kreons Aussage – »Diß ist mein Sinn«⁸ – erfährt in der *gegenrhythmischen Unterbrechung*,

1. Gr.: $\alpha\mu\omega\nu$: erfahren, kundig; $\alpha\mu\alpha$, $\tau\omicron$: Blut, Blutvergießen, Mord, Leben, Kraft, Blutsverwandschaft, Geschlecht.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 659.
3. Ebd., V. 783.
4. Ebd., V. 747ff.
5. Ebd., V. 785.
6. Ebd., V. 746.
7. Ebd., V. 1292.
8. Ebd., V. 215.

der *Cäsur*¹, die den Namen schneidet, ihn als *reines Wort*² herauslöst, einen Zerfall von Sinn, Sein und Besitz. Kreon und Antigonä sind über die unterschiedlichen Todesfiguren – restlose Umstülpung des Namens und Fortschreiten in der Prozession – aus der Struktur des Widerparts entlassen. Im offenen und losgelösten Sinn, »zu hinterst in den Gräbern«³, bricht ein sinnliches, farbiges und schroffes Szenario auf. Fern von Schuld und Unschuld, treu und treulos wechselt die Szene zwischen Totem und Lebendigem. Mit Küssen, Haut und Hauch von blutigen Tropfen liegen Antigonä und Hämon da. Nah und unentschieden treffen sie sich in diesem Bild: Schon tot und in einem rätselhaften, unzugehörigen *bei Sinnen* scheinen beide. Das Tote liegt beim Toten. Namenlos befinden sie sich im Übergang. Farben und Berührung bestimmen dieses Bild. Schwarz wie der Buchstabe und der Tod, blutrot wie der Name und das Leben, weiß wie die Haut und die Unschuld, weiß wie das Papier vielleicht, fließen die Farben ineinander über. In die Leere. Wieso aber kann man das sagen, scheinen doch alle Topoi und Farben von Leben und Tod gesetzgemäß erfüllt? Wieso fließen sie über?

In der wilden Totenwelt, in der die ungeschriebenen Gesetze wirksam sind, werden der Sitz der Genealogie der Labdakiden Lajos, Oedipus, Iokaste, Eteokles, Polynikes und vieler anderer sagen- und namhafter Gestalten wie u.a. Niobe, Dike und Nike, Orpheus vorgestellt. Es ist das dunkle Reich des Hades und der lebendigen Sagen. Von dort zitiert Sophokles sie, macht sie mit der Gattung Tragödie wieder namentlich, versetzt sie erneut in eine andere Szenerie. Im Transformationsprozeß von der Sage zur Tragödie zeigt sich die Sagenwelt nachträglich als bereits geschriebene. Wohl gehen die Sagen von Mund zu Mund. Und die Namen, die den Sagen entspringen, transportieren den Akt der Namensgebung. Dieser ist in der Ordnung der Buchstaben und Laute in dem Maße, wie sie etwas *umstellen* und *umstellen*, eine Schriftszene. Man kann so behaupten, daß Sage und Tragödie über die Stellung des Buchstaben verbunden sind. Man kann auch behaupten, daß das Trauerspiel die Verschränkung von Vor- und Nachgängigem in Szene setzt. Darin fließen sie ineinander über. Wie Foucault schreibt, zeichnet sich die Sage durch eine hohe Variabilität und durch ein unendliches Gemurmel im Sprechen gegen den Tod und seine unermüdlichen Spiegelungen aus.⁴ Darüber bringt es Geschichten über Geschichten hervor. Sophokles erinnert in zahlreichen Wendungen, wie

1. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

2. Ebd.

3. Ebd., *Antigonä*, V. 1274.

4. Michel Foucault: »Das unendliche Sprechen«, in: *Schriften zur Literatur*, 90ff.

»sagt man«¹ und mit den wichtigen Funktionen des Boten und des Chores die alte Weise.² Eine Geschichte aus der unsterblichen Sage nimmt Antigonä mit Niobe, der Lebensreichen, in der Mitte der Tragödie auf:

»Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phrygische,
Von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylus' Gipfel;
Hökrich sei worden die und wie eins Epheuketten
Anthut, in langsamen Fels
Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
Wie Männer sagen, bleibt der Winter;
Und waschet den Hals ihr unter
Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich
Bringt mich ein Geist zu Bette.«³

In der Wiedergabe *ich habe gehört* verschiebt sich die Zeit allmählich in die Gegenwart. Der Winter bleibt und die schneehellen, weißen Tränen. Sie sind ewig, ewig wechselhaft, da sie flüchtig verrinnen, nicht aber aufhören. Die Zeitform des Präsens und die Nachträglichkeit des Wortes öffnen die Paradoxie ringsum den herannahenden Tod und entwerfen einen lyrischen Ton im Klagelied. »Nicht unter Sterblichen, nicht unter Todten«⁴ bringt ein Geist sie, Antigonä und Niobe, zu Bette. Denn *gleich* spielt den Vergleich und die Zeit, in diesem Moment, an.⁵ Auch der Chor zitiert in der *Antigonä* drei mythische Bilder aus der Sagenwelt unmittelbar nach Antigonäs letzten Worten: Danae, die Phineiden, die Boreade.⁶ Sie teilen das Schicksal, lebendig in dem Felsenrund begraben zu werden. Sophokles aktualisiert in der Umschrift von der Sage in die Tragödie die wilde, lebende Welt der Toten. Hölderlin wiederum transponiert den Sinn um das Verlorene, Sage und Tragödie, vorschriftsgemäß und anders in das Trauerspiel. Und so, wenn man dieses liest, gehen Name, Mund und tragische Bühne in die Übersetzung Hölderlins ein. Die Farben nun Rot *für* Schwarz⁷, Schwarz *für*

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 24, V. 28, V. 33 u. a.

2. Im ersten Chorlied des *Oedipus* wird die Sage direkt angerufen. Vgl. ebd., *Oedipus* V. 150ff.

3. Ebd., *Antigonä*, V. 852ff.

4. Ebd., V. 881.

5. Vgl. Rainer Nägele: *Echoes of translation. Reading between Texts*, Baltimore & London 1997, 114f.

6. FHA 16, *Antigonä*, V. 981ff.

7. »Die Wimpern haltend, und die blutigen / Augäpfel färbten ihm den Bart, und Trop-

Weiß¹ verweisen auf die Begegnung der Geschlechter, des Vor- und Nachgängigen in der mythischen Totenwelt. Mit ihrem Erscheinen geschieht ein Ineinanderübergehen von Sage, Tragödie, Trauerspiel. Die Farben begleiten den tragischen Akt der Übersetzung ins Unbenennbare. Zugleich wird damit ein Udenkliches nicht in ein Jenseits verbannt, sondern im *tragischen Transport* des Wortes wach gehalten. Die Niederschrift des Trauerspiels durchkreuzt so eine genealogische Folge von Sage, Tragödie, Trauerspiel. Ein *factisch endigendes Ineinandergreifen*² der Gattungen skandiert ein Denken des *einen* Ursprungs, des *einen* Griechenland, des *einen* Mythos, der Sage. Der oft zitierte Satz Hölderlins – *Wir müssen die Mythe nemlich überall beweisbarer darstellen*³ – notiert eine Differenz zum Mythos, notiert die Singularität mythischer Bilder, die im Innehalten des tragischen Agon, inmitten der *Cäsur*, auftauchen. Wo nun liegt der Unterschied zwischen der Stabilität des Mythos und der Darstellung der Mythe? Die Aufforderung, *die Mythe (...) überall beweisbarer darzustellen*, ist in die Vorstellung vom »Vater der Zeit«⁴ gebettet. Diese Wendung zitiert den Topos des Ursprungs schlechthin. Da der Begriff vom »eigentlicheren Zeus«, »Geist der Zeit und Natur«, »Zeitgeist« bis hin zum »Vater der Erde« variiert, ereignen sich in der *Antigonä* und den *Anmerkungen zur Antigonä* ständige und unstetige Verrückungen des Namens des Vaters. Semantisch sind offenbar Christus, Kronos, Zeus, Apollon und Dionysos angespielt. Aber auch dieses semantische Feld wird über den *tragischen Transport*, die Verfahrensart der Übersetzung, durchquert. Vor allem in der Auseinandersetzung über das *tödtlichfactische und tödtendfactische Wort*⁵ verschiebt sich das paradoxe Erscheinen vom »Gott, [der] in der Gestalt des Todes gegenwärtig ist«⁶, auf den Leib des Wortes, des *reinen Wortes*. Die *Cäsur* öffnet den heiligen Namen, disseminiert den Ursprung des Einen, öffnet den lyrischen Ton. Die Metapher vom »Vater der Zeit« gestattet nicht, mit dem »Verstand von [der] Gegenwart auf die Zukunft«⁷ zu schließen, gestattet nicht die umgekehrte Bewegung: Sie

fen nicht, / Als wie von Mord vergossen, rieselten, sondern schwarz / Vergossen ward das Blut, ein Hagelreegen.« Ebd., *Oedipus*, V. 1306ff.

1. »Wir wissen aber, seit wir mit dem weißen / Das schwarze Haar vertauschet, wie du siehst (...).« Tatsächlich läßt der Übersetzer nicht sehen, ob die Haare des Chores nun schwarz oder weiß sind. Gewiß ist allein der Wechsel. Ebd., *Antigonä*, V. 1138f.
2. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 257.
3. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 415.
4. Ebd., 415f.
5. Ebd., 417ff.
6. Ebd., 417.
7. Ebd., 416.

betrifft den »einfachen Stundengang«.¹ Er ist Bild der vorüberziehenden mythischen Bilder, wie Antigonä sie erfährt. Sie verweisen auf die Heraufkunft einer unwiderruflichen Chiffre, welche die Übersetzbarkeit der Mythe – denn die Mythe transportiert und entwirft hier Bilder von Wüste, Felsengrund, Krypta und kaltem Gestein bis hin zu feinem Sand, Staub – und der Übersetzung selbst umgrenzt. Unsägliche, undenkliche Grenzen, die Tropfen für Tropfen, tränenreich und farbig, Ränder von Darstellung berühren.

Wenn Hölderlin Ismene die Worte: »Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben?«² sprechen läßt, dann kommen das Urteil des ›Unsinn‹ und die Kategorie des ›Fehler‹ zu Fall. Die Feder des Übersetzers scheint buchstäblich von der Vorschrift, die verraten werden muß, geschrieben. Denn die unlesbaren Seiten des Gesetzes, die *Antigonä* bestimmen, ernst und selbständig, sie bewirken den lyrischen Ton dieser Fassung. Der »veste Buchstab«³ und die Freiheit der Sinne, Worte und Kategorien berühren sich im Akt der Entscheidung, Wort für Wort ein vielfach Verlorenes wieder zu übersetzen. Das vielleicht ist die angenehme Seite, die in der Widmung angesprochen wird.

Das Tragische der *Antigonä* ist hier zunächst nur angedeutet. Denn ein Lesen, das zahlreich auf die Gesetze von Schrift, die geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze verweist, geht vielleicht als Frage einer möglichen Vorstellung vom Tragischen voraus. Diese Vorstellung aufzurufen bedeutet, Übergänge vom »väterlichen Kampf«⁴ um das Gesetz, den Sinn und die Schrift hin zu etwas, das Ende heißt, zu vernehmen. Die Frage nach dem Zeichen geht über die Verfassung. Der Abschied vom väterlichen Gesetz richtet sich auf den »mütterlichen Wahn«⁵, den Antigonä in ihrer Klage zitiert. Wie dieser zu umschreiben wäre, steht an dieser Stelle aus – wie Polynikes. Nicht unter Lebenden, nicht unter Toten, Antigonä gleich, und »Kind eins einigen Geschlechtes«⁶ spielt er als letzter männlicher Vertreter der Familie abwesend eine initiatorische Rolle. Sein bloßer Körper, der außerhalb der Stadt liegt, zieht das Gebot der Trauer und ein tragisches Todesbegehren⁷ an – was zu lesen sein wird mit vorsichtigem Blick auf den ›offenen‹ Leib und das ›lose‹ Wort.

1. Ebd.

2. Ebd., *Antigonä*, V. 21.

3. FHA, Hölderlin: *Homburger Folioheft. Supplement 3*, 1986, Patmos, 28 (paginierte Anordnung).

4. FHA 16, *Antigonä*, V. 886.

5. Ebd., V. 893.

6. Ebd., V. 534.

7. Vgl. grundsätzlich Jacques Lacan: »Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur Antigone des Sophokles«, in: Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger (Hgg.): *Die Ethik der*

Die ersten Worte des Trauerspiels überhaupt, die Antigonä spricht, lauten: »Gemeinsamschwesterliches! o Ismenes Haupt!«¹ Der Prologos beginnt mit einer rhetorischen Figur, einem Neologismus², den Hölderlin aus der sophokleischen Vorschrift mit dem Wort *αὐταδελφον* (selbstgeschwisterlich) aufnimmt. Während Sophokles an den Anfang einen einzelnen losgelösten Laut, das Ω setzt, dem das Wort *κοινον* (gemeinsam) folgt, und dann die spannungsreiche Bindung des *αὐτα* (selbst) und *αδελφον* (geschwisterlich) in ein Wort schließt, beginnt Hölderlin mit dem in der Bedeutung verschobenen Neologismus *Gemeinsamschwesterliches* und einem Ausrufungszeichen. Der Laut O erscheint versetzt von einer emphatischen Stelle, dem Anfang bei Sophokles, in einer nicht minder emphatischen Position, der Mitte des Verses, bei Hölderlin. Im Zuge dieser Umstellung und Inversion ist das O zugleich als ein aus der familiären Gemeinsamkeit kommender und entlassener Ausruf und als Anruf an die Schwester lesbar: o *Ismenes Haupt!*

Die Kluft zwischen An- und Ausruf, zwischen Zorn, Verletztheit und forderndem Begehren in nur einem Laut dramatisiert die Frage nach der Bindung und Entbindung. Sie bricht mit den ersten Worten auf und setzt variantenreich eine Nähe von Anfang und Ende in Szene. Denn fast am Ende einer familiären Genealogie ruft Antigonä mit o *Ismenes Haupt* die letzte Lebende, die Schwester, an und benennt dieses letzte Band im ersten Wort: *Gemeinsamschwesterliches*. Die Entscheidung fällt. Ismene folgt dem kreonschen Gesetz. Den Zug der Trauer und die Frage »Ob du den Todten mit der Hand hier tragest?«³ verwirft Ismene mit dem Argument: »Denn Überflüssiges zu thun, ist sinnlos.«⁴ Entzweit und entbunden steht Antigonä einzig da. Ihr Begehren ist dem Tod, ihrem und des Bruders Tod, zugewandt.⁵ Den Leib des toten Bruders zu decken,⁶ ihn zu schützen vor dem Fraß der Vögel und der Hunde und ihm treu dem Hades zu übergeben, treibt Antigonä (auch) an. Der melodische Satz »Schön ist es hernach, zu sterben. / Lieb

Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas und Hans Naumann, Berlin, Weinheim 1996, 293-370.

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1.
2. Diesen Hinweis auf den Neologismus auch des griechischen Wortes *αὐταδελφον* verdanke ich Hans Naumann, der im Frühjahr 1998 ein Seminar zur Antigone von Sophokles begann. Die präzise und anregende Lektüre der Antigone hat meine Aufmerksamkeit für die Antigonä entschieden sensibilisiert.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 45.
4. Ebd., V. 70.
5. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 293-370.
6. Ebd., »Nun, Polynikes, / Indem ich deke deinen Leib, erlang' ich diß.«, V. 936f.

werd' ich bei ihm liegen, bei dem Lieben«¹ setzt lautmalerisch mit den hellen Vokalen den Wunsch in den Klang der Wörter. Fortan entfaltet sich ein Begehren, das in der Aufgabe der Bindungen unter Lebenden sich über die Grenzen des Denkbaren hinweg setzt und ungehörige Bindungen zu dem, was man abwesend, tot und mythisch nennen kann, sucht. Diesen Zug der ungehörigen Verbindungen faltet Hölderlin in sein literarisches Verfahren ein. Die Wendung »du scheinst ein rothes Wort zu färben« wird so um eine Nuance reicher.

Das Schöne aber ist der Kargheit des Todes nahe. Nachdem der tote Polynikes das erste Mal auf mysteriöse Weise bestattet wurde, und die Wächter dies entdeckten, berichtet der Bote:

»Der Bote.

Ich sag' es dir. Es hat den Todten eben
Begraben eines, das entkam, die Haut zweimal
Mit Staub bestreut, und, wies geziert, gefeiert.

Kreon.

Was meinst du? wer hat diß sich unterfangen?

Der Bote.

Undenklich. Nirgend war von einem Karst
Ein Schlag; und nicht der Stoß von einer Schaufel,
Und dicht das Land; der Boden ungegraben;
Von Rädern nicht befahren. Zeichenlos war
Der Meister, und wie das der erste Tagesblik
Anzeigte, kams unhold uns all' an, wie ein Wunder.
Nichts feierlichs. Es war kein Grabmal nicht.
Nur zarter Staub, wie wenn man das Verbot
Gescheut. Und auch des Wilds Fußtritte nirgend nicht,
Noch eines Hundes, der gekommen und zerrissen.
Und schlimme Worte fuhren durcheinander.«²

Ein irritierendes Bild. *Eines* hat vor dem ersten Tagesblik, also im Dunkeln, zum einen den Toten wider das Gesetz begraben und zum anderen im feierlichen Ritual dem Hades übergeben. Es war ein unsignierter *Meister* und einer, der keine Zeichen hinterließ, so der Bote, also ein zweimalig vom Zeichen gelöster Meister. Dieser Meister, ein *eines*, wird mit zahlreichen Negationen umschrieben. Es war in zweifacher Grenzübertretung am Werk, das *kein Grabmal nicht*, gewesen sein wird. *Undenklich*. Die doppelte Verneinung – *es war kein Grabmal nicht* – hält

1. Ebd., V. 74f.

2. Ebd., V. 255ff.

dieses paradoxe Unvorstellbare in der Schweben. Das Ereignis des Übersetzens wird ausgeschlossen, spurlos und namenlos stattgefunden haben. Es bleibt *nur zarter Staub*, der ein flüchtiges, zartes und poröses Bild einer inkommensurablen Szene hinterläßt: Testament der *Cäsar*.

Die Pause, diese verschwiegene und unverschwiegene leere Stelle, zieht nachträglich zwei extreme miteinander verknüpfte Bilder der Geschichte nach: Die Geste der Bestattung beschließt den Übergang zum Tod, dem Ende der einen Geschichte vom Leben. Eine Geste, die nicht sprechend und nicht stumm ist, deutet auf ein Nichts und ein anderes hin: die sagenhafte Totenwelt, die wilde Totenwelt, weil sie von ungeschriebenen, unkalkulierbaren Gesetzen lebt.¹ Zugleich initiiert sie mit der Gesetzesübertretung den Fortgang der Tragödie, der sich aus einem Ringen um das Leben, den Tod herschreibt. Philippe Lacoue-Labarthe transformiert die poetischen und Geschichte kritisierenden, im Sinne von unterbrechenden, Reflexionen Hölderlins zur *Cäsar* in den *Begriff* Zäsur als Einschnitt von Geschichte.

»(...) ist es vielleicht nicht unmöglich, die Zäsur in den Rang eines, wo nicht *des* Begriffs der Geschichtlichkeit zu erheben. Zäsur wäre, was in der Geschichte Geschichte unterbricht, und eine andere geschichtliche Möglichkeit eröffnet, oder aber jede Möglichkeit zur Geschichte schließt. Unabdingbar aber, hier, sind zwei Bedingungen:

1. Zäsur kann nur ein reines, nur ein leeres oder nichtiges Ereignis heißen, in dem – ohne sich zu enthüllen – ein Rückzug oder Nicht-end sich enthüllt.
2. Zäsur ist nur das Schneiden, oder Unterbrechen, der Tendenz oder Versuchung zum Unmittelbaren (Übermaß): eines Fehls gegen das geschichtliche Gesetz der Endlichkeit.«²

Und das wiederum ist als eine Umschreibung für das Widerständige der *Antigonä* lesbar. Denn sie vernimmt den *Fehl gegen das geschichtliche Gesetz der Endlichkeit*. Sie distanziert sich von der Negation des Todes, die das Gesetz befiehlt. So auch Hölderlin. Seine Fassung der *Antigonä* sperrt sich gegen eine idealistische, gottgegebene, vom Wahrsagergeist geborene Vernunftform.³ Er verschiebt die Thematik der Negation des Todes in eine Negation der Negation des Todes. Die Übersetzung der Tragödie, die not tut, wendet sich in eine Bejahung⁴ des Verlustes. Das zeigt der Wechsel von der Tragödie zum Trauerspiel an. Auf diese Weise wiederholt Hölderlin die Geste *Antigonäs*. Die Bejahung zur Trauer

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 413.

2. Philippe Lacoue-Labarthe: *Fiktion des Politischen*, übersetzt von Thomas Schestag, Stuttgart 1990, 72.

3. Vgl. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 419.

4. Vgl. Jean Hyppolite: »Gesprochener Kommentar über die »Verneinung« von Freud«, übersetzt von Ursula Rütt-Förster, in: Norbert Haas, Hans Joachim Metzger (Hgg.): *Jacques Lacan. Schriften III*, 191ff., Berlin, Weinheim, 1994.

ist nicht einmalig, nicht programmatisch, sondern von Wort zu Wort, das zu Grabe getragen werden muß, entschieden.

Ein Tumult von *schlimmen Worten* folgt dem zeichenlosen Szenario der ersten Bestattung. Anders, nämlich klar und eindeutig, gestützt von Sein und Haben, sind die Worte des Boten, als man nach der Wiederholung der Tat Antigonä griff und Kreon vorführt:

»Bote.

Die ist's. Die hats gethan. Die griffen wir,
Da sie das Grab gemacht, doch wo ist Kreon?
(...)

Bote.

Die Jungfrau bringend hier; die ward erfunden,
Wie sie das Grab geschmückt. (...)«¹

Nicht ohne Witz, nicht ohne Frechheit steht sie da erfunden und modern: *Antigonä*.

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 400ff.

Antigonä – Polynikes

Eine chiasmatische Figur: tot und unbegraben – lebendig und begraben

Die Antigone/ä-Tragödie entwirft Fragen nach Weisen des Scheidens und Erscheinungsformen des Verschiedenen. Es geht um trennen, verabschieden, verscheiden, und es geht um die Anerkennung des Verschiedenen ebenso wie um die Anerkennung von Verschiedenheit überhaupt.

Der tote und (zeitweise) unbedeckte Leib des Polynikes entwirft das Szenario eines ungeschirmten Anblicks eines ›entblößten‹¹ Toten. Mit dem Urteil, das Antigonä erfährt, geschieht eine Verdrängung des Anblicks der zum Tode Verurteilten. Sie wird, laut Kreons Gesetz, lebendig in einer steinernen Gruft begraben; Polynikes' Leib wird der bloßen Verwesung ausgesetzt. »Nicht unter Sterblichen, nicht unter Todten«², wie es in Antigonäs Klage heißt, befinden sich Antigonä und Polynikes strukturell betrachtet an einer Nichtstätte. Beide sind einem grauenhaften Aufschub ausgesetzt. Über Antigonä wird das Urteil vom Aufschub des Lebens in der Erwartung des Todes ausgesprochen; Polynikes erfährt einen Aufschub der Verabschiedung des Toten im Leben. Um es jedoch vorwegzunehmen: Die von Kreon verhängten Urteile erfüllen sich nicht. Antigonä stirbt in dem Grab, und Polynikes wird am Ende der Tragödie zum dritten Mal bestattet.

Im Zuge der Übersetzung von der Tragödie *Antigone* zum Trauerspiel *Antigonä* spitzt sich das Thema einer Haltung zum Verschiedenen zu, denn es verdoppelt sich im literarischen Übersetzungsprozeß noch einmal und bringt so den strukturellen Doppelcharakter von Übersetzen zum Vorschein. Dabei trifft es über den vergehenden und setzenden Schriftcharakter von Sprache auf Grenzen. Wie entlang der Übersetzung Hölderlins gelesen werden kann, schreibt das Trauerspiel *Antigonä* die dramatische Frage nach einer Übersetzbarkeit und einer

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 443.

2. Ebd., V. 881. Der Vers steht in der zweiten Szene des dritten Akts und damit exakt in der Mitte der Tragödie.

Notwendigkeit von Übersetzung eines toten und eines lebendigen Körpers in die Frage nach der Akzentuierung des Wortes ein. Betont – unbetont? Unbegraben – begraben?

Wie nun wäre die Beziehung zwischen Polynikes und Antigonä beschreibbar? Polynikes¹ liegt tot und außerhalb der Stadt mit offenem Leib, unbegraben und unbetrauert. Er ist in gewisser Weise auch außerhalb der Tragödie situiert, denn als sprachloser und unbeweglicher Toter übernimmt er keine Sprecherrolle innerhalb des Dramas. Seine Rolle ist die des Abwesenden, der etwas ins Sprechen bringt. Dieses *etwas* ist die eklatante Frage nach dem Status des toten Leibes von Polynikes² und die nach dem Status des Toten überhaupt. Wer und was richtet das Tote? Sind es die Götter? Ist es der Feldherr? Das polyseme Wort ›richten‹ verweist zum einen auf eine souveräne Gesetzgebung, die auf einem unhinterfragten Wissen der Scheidung in Freund und Feind, lebend und tot basiert.³ Sie beruft sich auf einen Urteilspruch, der im Zuge einer Entscheidung eine Richtung vorgibt. Zum anderen bezieht ›richten‹ sich auf eine rituelle Handlung, die im Akt des Bestattens liegt. Es heißt, dem Toten ein Grab zu richten.

Antigonä vernimmt eine stumme, vom Ort des toten Leibes entworfene Frage. Wie (nicht) den toten Bruder verabschieden? Wie (nicht) seinen Leib bedecken? Sie fragt ihre Schwester Ismene: »Ob du den Todten mit der Hand hier tragest?«⁴ Ismene traut sich nicht, gegen das Gesetz zu verstoßen. So setzt Antigonä die Metapher, den Toten mit der Hand zu tragen, einsam und »mit scharfer Stimme«⁵, wortlos in die Geste des Bestreuens mit Staub und Benetzens mit Wasser um. Im Disput zwischen Antigonä und dem Gesetz, das durch Kreon, Ismene und bisweilen durch den Chor vertreten ist, verweist der Zwiespalt zwischen einer allgemeinen und sich auf Gesetze berufende Rede über das Tote und zwischen einer Haltung zum Toten, welches sich einer Allgemeinheit entzieht und die Frage nach dem ›eigenen‹ (des) Toten⁶ eröffnet, auf den tragischen Komplex.

Es scheint das traumatisch unvorstellbare Tote, welches Inbegriff des Verschiedenen ist, das Antigonä angeht. Mit Polynikes ist es an

1. Zum Namen Polynikes, gr.: Polyneikes, der Vielstreitende.
2. Vgl. Ulrike Oudée Dünkelsbühler: *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991; vgl. dies.: »Kein Recht Auf-Gabe. Der Körper-Effekt des Polineikes«, in: Michael Wetzel, Jean M. Rabaté (Hgg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993.
3. Vgl. Kreons erster Auftritt, 1. Akt, 2. Szene.
4. FHA 16, *Antigonä*, V. 45.
5. Ebd., V. 441. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 902-908.
6. Antigonä zu Ismene: »Die mit den Worten liebt, die mag ich nicht«, V. 565; »Stirb du nicht allgemein.«, V. 568; vgl. Derrida, *Aporien*, 13-73.

dem einen Extrem herausgelöst und außerhalb der Stadtmauern positioniert und der Auflösung in Form der Verwesung dargeboten. Das Urteil, das eine Verurteilung zum ewigen Opfer¹ bedeutet, bringt das uneinholbare Geschiedene und der Konturlosigkeit Preisgegebene zum Vorschein und entwirft ein Bild eines offenen Zerfallens. Der unbedeckte Leib liegt außerhalb der symbolischen Ordnung in einem undefinierten Zwischenreich, der Sonne, den Vögeln und Hunden zu »Fraßes Lust«² dargeboten. Mit dem Ausschluß aus der symbolischen Ordnung wird der »offene« Leib politisch funktionalisiert (das ist Kreons Interesse³) und führt das Tote und den toten Körper als politisch instrumentalisiert vor.

Da setzt der Widerstand Antigonäs ein: »Nicht in des Knechtes Werk, ein Bruder ist er weiter.«⁴ Die Interlinearversion übersetzt »als ein Bruder kam er um.«⁵ Das Imperfekt verstärkt das abgeschlossene Moment des Todes und zieht mögliche Erinnerungen an das Desaster an: »als ein Bruder«, der vom Vater Oedipus verworfen⁶, als ein Bruder, der mit Gott verbündet⁷, als *ein* Bruder, der gegen den anderen Bruder stand und im Bruderstreit um den Platz des symbolischen Vaters kämpfte, »kam er um«. Das Präsens in Hölderlins Übersetzung nuanciert eine Unveränderlichkeit der Treue zum Bruder. Ein Bruder, tot und ohne Rückkehr, ist er weiter.

»Antigone owes no honor to her husband or child but only to the child of the dead, those hidden out of view, owes honor to that which cannot be reproduced.«⁸

Antigonä verabschiedet Polynikes. Für ihre Entscheidung gegen das kreonsche Gesetz wird sie bestraft. Sie wird lebendig in eine steinerne Gruft geschlossen, verurteilt dazu, nicht zu leben und nicht zu sterben. Da Antigonä nicht für das von Kreon eingeforderte »Gute« und »Rechte«, welches als den Staat konstituierend und ihn stabilisierend gedacht wird⁹, handelt, sondern von ihrer Leidenschaft *παθος* her, wird sie in die Einsamkeit geführt, aus der symbolischen Ordnung ausgestoßen. An dem anderen Extrem wird mit dem Urteil über Antigönä versucht, ihre

1. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 313f.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 32.

3. Vgl. ebd., Kreons erste Rede V. 168-218.

4. Ebd., V. 538.

5. Ebd., V. 518.

6. Vgl. »Oidipus auf Kolonos«, in: *Sophokles Tragödien*, übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann (Hg.), München 1990.

7. Vgl. Parodos der Antigönä-Tragödie, V. 102-152.

8. Jacobs, *Dusting Antigone*, 909.

9. Vgl. FHA 16, *Antigonä*, V. 168-218.

Leidenschaftlichkeit und damit ihre Lebendigkeit zu politisieren, indem sie ausgeschlossen aus der polis und eingeschlossen in die Todesgruft wird. Was aber heißt hier Leidenschaftlichkeit, Lebendigkeit?

Antigonä läßt sich bewegen, wie sie nachträglich vor Kreon, dem staatlichen Gesetzgeber sagt, von den »ungeschriebnen« »Sazungen«¹; jenen, welche aus der Schrift, dem Gesetz herausgefallen sind; jenen, welche verschieden, nämlich ungeschrieben, vom Gesetz sind. Kreon vermag das Ungeschriebene nicht zu lesen, nicht zu hören. In dem Maße, wie die *ungeschriebnen Sazungen* als das aus der Schrift und aus dem Gesetzesraum Ausgeschlossene gelesen werden können, sind sie gerade mit dieser kategorischen Abspaltung einbezogen in das Gesetz, die Schrift und die polis. Nicht jedoch ist es so, daß sie ehemals geschrieben waren und nun nicht mehr in Gesetz und Schrift verzeichnet sind; vielmehr transportieren die *ungeschriebnen Sazungen* eine Erinnerung – in die Rede und damit auch in Schrift und Gesetz –: daß nämlich der Schrift, sofern sie zu lesen gibt und auch Unlesbares zu lesen gibt, ein Zug eines Entzugs am Saum einer Dialektik von lesbar und unlesbar anhaftet.

»Kreon.

Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?

Antigonä.

Darum. Mein Zeus berichtete mirs nicht;
Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
Die unter Menschen das Gesez begränzet;
Auch dacht' ich nicht, es sei dein Ausgebot so sehr viel,
Das eins, das sterben muß, die ungeschriebnen drüber,
Die festen Sazungen im Himmel brechen sollte.
Nicht heut' und gestern nur, die leben immer,
Und niemand weiß, woher sie sind gekommen.«²

Versäumnis eines Ursprungs mit dem Effekt, daß die *ungeschriebnen Sazungen*, aussichtslos verloren und doch da, *fest – die leben immer –*, nicht ex negativo in eine Positivität gewendet werden können. Warum kann man das so sagen? Wie Giorgio Agamben in seiner Analyse *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* entwickelt, gibt es ein Band zwischen »nacktem Leben und Politik«, welches dasselbe ist,

»das auch die metaphysische Definition des Menschen als »Lebewesen, das über die Sprache verfügt« in der Verbindung zwischen phoné und lógos sucht. (...) Die Frage: »In wel-

1. Vgl. V. 471f.

2. Ebd., V. 466-474.

cher Weise verfügt das Lebewesen über die Sprache?« entspricht genau der Frage: »In welcher Weise bewohnt das nackte Leben die pólis?« Das Lebewesen verfügt über den λόγος, indem es in ihm die eigene Stimme aufhebt und bewahrt, so wie es die pólis bewohnt, indem es das eigene nackte Leben in ihr ausgenommen sein läßt. (...) Das fundamentale Kategorienpaar der abendländischen Politik ist nicht jene Freund/Feind-Unterscheidung, sondern diejenige von nacktem Leben/politischer Existenz, *zoé/bios*, Ausschluß/Einschluß. Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegensetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.«¹

Mit Antigonä und Polynikes und deren Beziehung zueinander wiederholt sich jene Figur des Ein- und Ausschlusses, welche die Trennung von Stimme und Schrift und von *zoé* und *bios* vollzieht und *in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält*. Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen der *eigenen Stimme*, welche im Ausschluß *bewahrt* bleibt, wie Agamben schreibt, und den *ungeschriebnen Sazungen*. Sie beziehen sich auf ein den Göttern zugewiesenes, ursprungsloses, ungeschriebenes Gesetz; sie beziehen sich, mit Hölderlin gelesen, auf die »ewig lebende(n) ungeschriebene(n) Wildniß und (...) Todtenwelt«². Sie beziehen sich auch, und zwar im Modus einer Unverfügbarkeit und auf eine poetologische Ebene übertragen, auf den *lebendigen Sinn*³, der sich nicht in eine Fassung zwingen läßt.

Noch einmal anders gewendet: Antigonä gibt im Widerstand gegen das Gesetz ihrer Stimme, hier gelesen als Leidenschaftlichkeit und politische Haltung, nach; im nachhinein beruft sie sich auf die *ungeschriebnen Sazungen*. Doch was empfängt Antigonä von den *Sazungen* anderes als ein Fehlen der Stimme – *Mein Zeus berichtete mirs nicht* –? Weder Kreons Gesetz Folge noch ihm Widerstand zu leisten sprach Zeus. Zeus' Stimme fehlt – bis zuletzt, bis zum letzten Schritt. Zeichenlos, stimmlos sind die *ungeschriebnen Sazungen* derart, daß sie das Gesetz der Grenze in seiner radikalsten Form der Nicht-Passage *unter Menschen* bringen. Davon handelt Antigonä: Sie bringt die Stummheit der Stimme(n) als Kehrseite der Stimme(n), die ein- und ausgeschlossenen aus der polis, dem logos sind, auf die Bühne, in die Rede – vor Kreon. Geht es demzufolge in der Antigonä-Tragödie mit den *ungeschriebnen Sazungen* um die Erfahrung, vielleicht auch Anerkennung einer Verschwiegenheit der Stimme(n) und von Ungeschriebenem, dann

1. Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übersetzt von Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2002, 17f.; vgl. zum Verhältnis von Stimme und Schrift grundlegend Jacques Derrida: *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1990.
2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 413.
3. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

scheint an diesem aporetischen Punkt das Ende einer Umkehrbarkeit – von einer Negativität in eine Positivität – auf und trägt die Vorstellung eines Außen an der Scheidelinie der (kausalen) Zirkularität von Ein- und Ausschluß hinzu. Doch was hieße, hier, das Fehlen der Stimme erfahren, es anerkennen?

Fehlen

Im Unterschied zu Polynikes ist Antigonä einer steinernen Enge, dem »Tod des Steinigens im Orte«¹ ausgesetzt. In der Kreuzung der beiden Schicksale von Bruder und Schwester klafft mit der Frage nach dem Status des Toten die nach dem Status des Lebendigen auf. Richtet Kreon sie, richten die Götter sie, da, wie es der Chor kommentiert, sie der Rauheit und Hybris des Vaters folgt?² Wo aber sind die Götter für Antigonä, die »Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen«³ hat? In ihrer Klage kehrt die Frage provokant wieder. Hölderlin akzentuiert sie durch den Doppelsinn des Wortes ›fehlen‹ im Sinne von ›irren‹ und ›abwesend sein‹ zum einen und zum anderen durch die Übersetzung ›Gottlosigkeit‹ anstatt ›Unfrömmigkeit‹.

»Antigonä.
(...)
Doch einsam so von Lieben, unglückseelig,
Lebendig in die Wildniß der Gestorbnen
Komm' ich hinab. Welch Recht der Geister übertretend?
Was soll ich Arme noch zu himmlischen
Gewalten schau'n? Wen singen der Waffengenossen?
Da ich Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen.
Doch wenn nun dieses schön ist vor den Göttern,
So leiden wir und bitten ab, was wir
Gesündigtet. Wenn aber diese fehlen,
So mögen sie nicht größer Unglück leiden,
Als sie bewirken offenbar an mir.«⁴

Der Klage-ton kommt aus der Einsamkeit und schlägt in Zorn um. Antigonä empfängt Gottlosigkeit, die Abwesenheit der Götter, sie empfängt

1. Ebd., *Antigonä*, V. 38.

2. Vgl. Chor: »Man sieht das rauh Geschlecht vom rauhen Vater / Am Kind!«, ebd., V. 489f.; Chor: »Dich hat verderbt / Das zornige Erkennen«, ebd., V. 905; Chor: »stirbst aber väterlichen Kampf«, ebd., V. 886.

3. Ebd., V. 960.

4. Ebd., V. 955ff.

ein Fehlen. Wenn nun die Götter fehlen, sich täuschen oder irren, so sollen sie kein größeres Unglück und auch kein kleineres Unglück als Antigonä leiden: sterben, fehlen. Und wenn die Götter abwesend sind, fehlen, mögen sie den Fluch und Todeswunsch Antigonäs empfangen, in der Abwesenheit wie sie zu sterben. Die Götter antworten ihr nicht.

Hölderlin kommentiert den kühn angeschlagenen Ton Antigonäs, der im Zuge ihrer sich dem Ende neigenden Klage und im Übergang ins steinerne Grab die herannahende Erfahrung der Abwesenheit der Götter zur Sprache bringt; jene Erfahrung, die Hölderlin mit dem paradoxen Ausdruck von dem *Gott*, der *in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist*¹ formuliert. Hölderlin schreibt:

»Es ist ein großer Behelf der geheimarbeitenden Seele, daß sie auf dem höchsten Bewußtseyn dem Bewußtseyn ausweicht, und ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischem Worte diesem begegnet und so die heilige lebende Möglichkeit des Geistes erhält.«²

Und dieser Geist »ist schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildniß und der Todtenwelt.«³ Derart gestaltet sich die Begegnung mit dem *Gott*, der auf den Ruf *wen singen der Waffengenossen?* versagend erscheint. In diesen Fehl einer Antwort plazierte sich die *heilige lebende Möglichkeit des Geistes*, der sich in einer schonungslosen Abwesenheit mitteilt und darüber hinaus die radikalste Form der Abwesenheit, den Tod bringt.

Später, in der Rede des Tiresias, setzen die Götter Zeichen, indem sie das Brandopfer auf den Altären nicht annehmen. Sie schicken dem blinden Tiresias ein entsetzliches Bild, da er von den Flammen kostet, eines nassen und zerfetzten Körpers, der nicht brennt und von Vogelgeschrei umgeben ist. An diesem weiteren Kreuzungspunkt der Tragödie, nachdem Antigonä ihre letzten Worte gesprochen hat und Tiresias erscheint, kippt die Tragödie schlagartig vom Aufschub des Todes in eine unwiderrufliche Faktizität einer Vielzahl von Toden. Antigonä, Hämon, Eurydike sterben. Diese Peripetie wird, so Hölderlin, von den »Reden des Tiresias«⁴ ausgelöst. Die *Cäsar* bricht an dem Punkt der Tragödie ein, als Antigonä eingeschlossen und ausgeschlossen vom Leben in die Gruft geführt wird. Die Nichtannahme des Opfers, des offenen Leibes des toten Bruders und der Opfergeste Antigonäs kulminiert in der Rapidität der tödlichen Ereignisse.

Das kreonsche Gesetz, welches Polynikes und Antigonä den Ab-

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

2. Ebd., 414f.

3. Ebd., 413.

4. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 251.

schluß des Todes verwehrt, die chiasmatische Figur, die Bruder und Schwester aneinander bindet, erfüllt sich nicht. Der tragische Verlauf geht über dieses Gesetz, das man mit Jacques Lacan als »grenzenloses Gesetz«¹ bezeichnen kann und darauf zielt, den Tod des Polynikes und das Leben Antigonäs nicht dem Ende anheimzugeben. Die Fragen danach, wo das Ende endet und wie das Ende des Todes einen Abschluß finden wird, insistieren. Angesichts des Aufschubs, Polynikes zu begraben und zu betrauern, verstricken sich die tragischen Konflikte an dem einen Ende mit der Anrufung und Unberührbarkeit eines radikalen Punktes, der Irreduzibilität des Ursprungs, der Mutterschoß *αδελφον*² heißt. Aus ihm kommen der Vater/Bruder Oedipus, Polynikes, Eteokles, Ismene, Antigonä gleich her; er hat mit dem »mütterlichen Wahn«³ zu tun. An dem anderen Ende wirkt der Tod – und Ende ist hier nicht als das Letzte allein, sondern mit dem toten Bruder auch als Ursache der Tragödie Antigonäs lesbar –, wirkt der Tod, der nicht aufhören will. Ein irreversibler Fehl des Ursprungs und ein fehlender Fehl des Todes bilden die sich kreuzenden Anziehungspunkte des Tragischen.

Der tragische Komplex bricht sich unaufhaltsam Bahn und erfährt an dem einen Punkt der Wende, an dem Kreon Antigonä gegenüber das Urteil ausspricht, eine Zuspitzung. Antigonä steht in Dissens zu einem Freund/Feind Denken.

»Kreon.

Nie ist der Feind, auch wenn er todt ist, Freund.

Antigonä.

Aber gewiß. Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.«⁴

Und im Prologos mit Ismene sagt Antigonä: *Lieb werd' ich bei ihm liegen, bei dem Lieben*.⁵ In der Klage dann, als Antigonä das herannahende Grauen des eingeschlossenen und unabgeschlossenen Todes im Leben droht, kommt mit der Wiederkehr des Bildes vom leblosen Leben und untoten Toten, das verdeckte Grauen der Liebe, der *mütterliche Wahn* als eine vergessene Geschichte zutage.

Die imperativische Formulierung *Ob du den Todten mit der Hand*

1. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 311; vgl. Samuel Weber: »Zur Singularität des Namens in der Psychoanalyse«, in: Edith Seifert, *Perversion der Philosophie. Lacan und das unmögliche Erbe des Vaters*, Berlin 1992, 31-61, bes. 50ff.

2. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 334.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 893.

4. Ebd., V. 543f.

5. Ebd., V. 75.

hier *tragest?*¹ und der Anruf an Polynikes in der Klage Antigonäs, »Nun, Polynikes, / *Indem ich deke deinen Leib, erlang' ich diß*«², sind verschiedene Ausdrucksformen des Widerstands, die Antigonä bewegen: Trauer, Leidenschaft und Zorn. Die Rede, den *Toten mit der Hand* zu tragen, bezeichnet einen Rand der Metapher.³ Es geht um das Bild, den Toten aufzuheben, es geht um den Akt des Hinübertragens als exakt das, was die Funktion der Metapher bedeutet: übertragen. Zugleich geht es um eine Überschreitung einer tabuisierten Berührung des toten Bruders mit der Hand als eine den entblößten Leib zudeckende, abschließende Geste des Übergabens. Der Akt der Übergabe, der sich mehrfach und auf unterschiedliche Weise in der Tragödie ereignet, ist umgeben von der Geschichte des Polynikes, die dem Fluch des Vaters unterliegt und in dem ›Fall‹⁴ des Polynikes vor Theben endet. Dort findet er den Tod und findet ihn nicht.⁵

An Polynikes vollzieht sich im Laufe der Tragödie dreimal das Ritual der Verabschiedung. Einmal ist der *Meister* am Werke, das der Chor mit dem unsicheren Hinweis auf ein »göttlich« getriebenes »Werk«⁶ kommentiert. Dann ist es Antigonä, das »Kind«, wie der Bote berichtet:

»Und lange blieb es so, bis auseinander brechend
Der Sonne Kreis sich bückte grad herab
Vom Aether, und der Brand erglühete. Plötzlich hub
Vom Boden dann ein warmer Sturm den Wirbel,
Der Himmlisches betrübt, das Feld erfüllt und reißt
Die Haare rings vom Wald des Thals, und voll ward
Davon der große Aether; wir verschlossen
Die Augen, hatten göttlich Weh, und als
Wir frei davon, in guter Zeit hernach,
So wird das Kind gesehn und weinet auf
Mit scharfer Stimme, wie ein Vogel trauert,
Wenn in dem leeren Nest verwaist von Jungen er
Das Lager sieht. So sie, da sie entblößt

1. Ebd., V. 45.

2. Ebd., V. 936f.

3. Vgl. Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983; Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main 1998.

4. FHA 16, *Antigonä*, Chor: »Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd, / Liebestrunken, der mit rasender Schaar / Hinschnob, bacchantisch / Im Wurf ungünstiger Winde; / Fand aber anders; / Anderes andrem / Bescheidet der Schlachtgeist (...)«, V. 138ff.

5. Ebd.

6. Ebd., V. 291f.

Erblickt den Todten, jammerte sie laut auf,
Und fluchte böse Flüche, wers gethan,
Und bringet Staub mit beiden Händen, schnell,
Und aus dem wohlgeschlagenen Eisenkrüge kränzt
Sie dreimal mit Ergießungen den Todten.«¹

Der Bote entwirft ein vielgestaltiges Szenario von sich und den Wächtern, die auf einem Hügel im Schutze vor Geruch entfernt sitzen.² Zeitweilig ist diese Übersicht unterbrochen; sie *verschlossen / die Augen, hatten göttlich Weh*, da der *Wirbel* der warmen aufgehobenen Erde, die den Äther füllt, den Augen Schmerz zufügt. Das Erscheinen Antigonäs ist von einem *Brand* umgeben und nimmt mysterienhafte Züge an. Was geschieht in dieser Szene, in der auch ein Moment von Dunkelheit und Ausschluß teil hat? Die Unmöglichkeit einer restlosen Zuschreibung und Lokalisation des Ereignisses thematisiert das Sujet der Heraufkunft eines Bildes selbst und erinnert an die Eoptie bei den dionysischen Mysterien. Wie genau aber ist dieses Ereignis einer Heraufkunft einer Vision in der Übersetzung Hölderlins, des anderen Boten, lesbar?

Die Wächter haben den Toten wieder gerichtet. »So wischten allen Staub wir ab, der um / Den Todten, wohl den nassen Leib entblößend«.³ Die Vision wird eröffnet mit einer Metaphorik von Vollendung und Entzweigung. *Der Sonne Kreis* bricht auseinander. Nah stehen *grad*, wenn die Sonne im Zenit steht, und *bückte*, wenn sich der Lauf der Sonne der Erde neigt, beieinander. Sie evozieren neben dem explosiven *auseinander brechend* des Kreises ein Übergangsmoment einer sich vollendenden Fülle, *der Brand erglühete*, und eines verzerrten Bildes, in dem ein *warmer Sturm die Haare rings vom Wald des Thals* reißt. Die Bewegung im Aufbruch der Sonne von oben nach unten schlägt um in eine Bewegung von unten nach oben. Der Richtungsdruck überführt den heißen *Brand* in den *warmen Sturm*, der *Himmlisches betrübt*. Gewesene Glut und aufkommende Betrübnis gehen hier unmittelbar ineinander über. Nachdem Antigonä die Geste der Bestattung vollzieht und der Übersetzung des Toten in den Hades Stätte gibt, erscheint sie in ihrer langen Klage als »Trübsinnige«⁴.

Wenn das, was *Himmlisches betrübt* und die Präsensform einen Hinweis auf Dauer und Plötzlichkeit gibt, die im Unterschied zum Imperfekt *der Brand erglühete* steht, welche die Zeit der Vollendung bildet, dann kann man sagen, daß Antigonä im Aufbruch eines vollendeten Ereignisses, das übergeht in eine Betrübung, im Zeichen der Trauer der

1. Ebd., V. 440ff.

2. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 902f.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 425f.

4. Ebd., V. 896; V. 918.

Vollendung erscheint, noch bevor sich der Akt vollzogen haben wird. Die Offenheit des Futur II, die das Moment der Vollendung und der unmöglichen Wiederkehr der Vollendung markiert, ist bedeutsam für den tragischen Verlauf. Denn nicht allein ist die Trauer Effekt des Brandes, umgekehrt ist es auch die Gabe der Trauer, wie es die Tragödie in Szene setzt, die ein Brennen hervorruft. Antigonäs Entschiedenheit zu Polynikes.

Im Aufklaffen der Vorstellung vom vollendeten Kreis der Sonne, in der Glut und Trübnis *aus-einander-brechend* Spuren ›säen‹, drängt das Ereignis des Sonnenbrandes, der sich ausschüttet, auf die Erscheinung Antigonäs hin, deren Tragödie, welche gebunden an die des Polynikes' ist, nun ihren Lauf nimmt.

In dem Moment, als Antigonä in den Felsengrund geführt wird, »wo einsam der Menschen Spur ist«¹, in dem Moment also, in dem Polynikes und Antigonä ausgeschlossen aus dem Leben und dem Tod sind, kulminiert das Thema einer wechselseitigen Bedingtheit von Feuer und Asche auf den brennenden Opferaltären, die keine neue Asche erzeugen, wohl aber Geruch, Nässe und Vogelgeschrei. Die durch das öffentliche Gesetz Kreons ausgeschlossene Gabe der Trauer weckt den Widerstand Antigonäs. Mit ihrem gewaltsamen Ausschluß, der die Gabe der Trauer leibhaftig zu zerstören sucht und zerstört, entfacht der Brand von neuem.

Einen schnellen Wechsel von Blick und Stimme gibt die Rede des Boten wieder. Dieser läßt Antigonä in einer polysemen Gestalt erscheinen. Kreon zunächst als »Jungfrau«² vorgeführt wird sie nun als *Kind* gesehen. Sie *weinet auf* mit *scharfer Stimme*. Ein Gleichnis verschränkt die Beschreibung der Stimme mit dem Schrecken und der Trauer der Leere, die sich zeigt. Die Stimme klingt *scharf* angesichts des verwaisten Nestes. Durch den Topos des Vogelnestes, in dem die Eltern die Jungen bergen und versorgen, ist die Stimme mit Mutter, Vater und Schwester, die nach dem geborgenen (toten) Kind, Bruder schauen, assoziierbar. Effekt des eingeschobenen Gleichnisses ist, daß die Position Antigonäs für ein Moment unbestimmt ist. Einen Vers später übersetzt Hölderlin:

»(...) So sie, da sie entblößt
Erblickt den Todten, jammerte sie laut auf
(...).«³

Das Wort *entblößt* changiert auf syntaktischer Ebene zwischen Antigonä (*sie*) und Polynikes (*den Todten*). Auf diese Weise, in der beide, Bruder

1. Ebd., V. 802.

2. Ebd., V. 411.

3. Ebd., V. 443f.

und Schwester, verwaist und wechselseitig entblößt, sich in der Entblößung begegnen, exponiert Hölderlin ein stummes Bündnis zwischen Antigonä und Polynikes.

Die Frage nach dem »mütterlichen Wahn«

Wie in dem vorangegangenen Zitat gibt es in der Übersetzung Hölderlins zahlreiche Passagen, in denen Antigonä und Polynikes, so sehr sie durch Leben und Tod getrennt sind, durch Syntax, Metrik und Metaphorik einander nahe kommen. Wie diffizil diese Nähe ist, kommt in der Wendung vom »Kind eins einigen Geschlechtes« zum Ausdruck:

»Antigonä.

Man ehrt doch wohl die Menschen eines Fleisches.

Kreon.

Und eines Bluts noch auch ist, der für's Land gestorben.

Antigonä.

Eins Blutes. Kind eins einigen Geschlechtes.«¹

Polynikes und Antigonä sind beide Kinder, die aus *einem* Schoß *derselben* Mutter *αὐτᾶδε* *ἑλφον* wie Oedipus und Ismene hervorgegangen sind. Vater (Bruder) und Mutter sind tot. Eteokles, der mit Polynikes »des gemeinsamen Todes Theil« »empfangen« hat², ist auch tot und bestattet. In der Formulierung *eins einigen* treffen Einzahl und Identität und Mehrzahl und Heterogenität aufeinander. Eine paradoxe Spannung entsteht; sie ist gerahmt von der Bezeichnung *Kind*, welche genealogisch betrachtet einen sich fortsetzenden Anfang eines Geschlechts bildet, und der Bezeichnung *Geschlechtes*, das als Genetivobjekt im Singular erscheint. Der semantische Kontext von »ver-einigen« spielt die Thematik einer geschlechtlichen Vereinigung und des Inzests von Oedipus und Iokaste – als eine Figur der Vereinigung, welche den Unterschied von Sohn und Ehemann, »eigenem« Kind *eines Bluts/eins Blutes* und blutsfremden Mann übergeht – herbei, aus dem Polynikes hervorging ebenso wie Antigonä, Eteokles und Ismene, also eine Vielzahl von Kindern. Sie sind einer Herkunft und so, mit Antigonä gesagt, *eins Blutes. Einigen*, im Sinne von »sich einigen«, wiederum steht in einer harmonischen Note im Kontrast zum Los des Polynikes', hat er sich doch mit seinem Bruder bekriegt, lag er im Zwist mit seinem Vater. Ein

1. Ebd., V. 532ff.

2. Ebd., V. 151f.

Effekt der verschiedenen Sinnrichtungen des Verses vom *Kind eins einigen Geschlechtes* ist, daß die Streitfrage nach der Zugehörigkeit des (toten) Kindes – gehört es in die oder aus der symbolischen Ordnung ein- bzw. ausgeschlossen? – in eine aporetische Wendung überführt wird. Wohin und woher kommt es?

Entlang der Frage des *eins einigen* Herkunftsortes des toten Polynikes', Bruder von Antigonä, Feind für Kreon, thematisiert sich das Ortlose, nicht einfach Zuschreibbare und Ungebundene zwischen Anfang und Ende. Zugleich findet es Ruhe und Wohlklang in den Variationen der anhebenden und sich vereinigenden »e« und »i« Vokale aus dem Mund Antigonäs und aus der Hand Hölderlins. *Kind eins einigen Geschlechtes*. Eine scheinbar lineare Wortfolge stört die *Frage* nach dem Ursprung des toten Kindes auf.

Polynikes, Antigonä, auch Kreon und der Chor kommen aus dem Geschlecht der Labdakiden. Der Chor benennt Fall und Ruin der Labdakiden:

»Alternd von Labdakos' Häußern,
Den untergegangenen, seh' ich Ruin fallen
Auf Ruin; noch löset ab ein Geschlecht
Das andre, sondern es schlägt
Ein Gott es nieder. Und nicht Erlösung hat er.«¹

Hölderlin verschränkt mit der Formulierung *noch löset ab ein Geschlecht* den zeitlichen Aufschub des Lösungsprozesses von Geschlecht zu Geschlecht und den Modus der Verneinung, der den Tod andeutet. Diese Kluft zwischen dem Aufschub und dem Tod wird hinübergetragen in den folgenden Vers: *das andere*. Semantisch bedeutet es einerseits, daß immer noch der Ablösungsprozeß geschieht. (...) *noch löset ab ein Geschlecht / Das andere*. Zugleich schiebt sich durch die rhythmische Unterbrechung im Zeilensprung der Zug der Entscheidung ein: *das andere*. Das andere als der Tod, der das endgültige Ende der genealogischen Folge bringt, ist bereits entschieden. Von einem Vers zum nächsten stirbt der zunächst angeschlagene Ton des ewigen Fortgangs von Geschlecht zu Geschlecht. Schlagartig in zwei kurzen Zeilensprüngen kippt die semantische Zweideutigkeit in Richtung auf das eindeutig endende Ende um. Den Schlag also im Rhythmus der Verse vollziehend und benennend *schlägt ein Gott* das Geschlecht nieder. *Das andere, sondern es schlägt / Ein Gott es nieder. Und nicht Erlösung hat er*. Wer? Polynikes, den das Ende letztlich noch nicht getroffen hat? Der Mensch, der nicht vor dem Tod fliehen kann? Ein Gott? *Ein Gott*, der immer wieder, ist einmal der Wahnsinn über die Geschlechter hereingebro-

1. Ebd., Antigonä, V. 615ff.

chen, den Tod bringt und allein *in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist*¹?

An diesem unaufschiebbaren Ausgangspunkt einer Genealogie spricht Antigonä von ihrem letzten Bruder als »meiner Mutter Tod-ten«². Bahnt sich hier angesichts des tragischen Knotenpunkts eine weitere Umkehrung an? Antigonä, die Schwester, nimmt den Platz der Mutter ein, sie verrückt, »she occupies the place of the mother only by doing so differently.«³

»Io! du mütterlicher Wahn
In den Betten, ihr Umarmungen, selbstgebärend,
Mit meinem Vater, von unglücklicher Mutter,
Von denen einmal ich Trübsinnige kam,
Zu denen ich im Fluche
Mannlos zu wohnen komme.
Io! Io! mein Bruder!
In gefährlicher Hochzeit gefallen!
Mich auch, die nur noch da war,
Ziehst sterbend du mit hinab.«⁴

Als der Chor Antigonä begegnet, sie sterbe »väterlichen Kampf(es)«⁵, setzt Antigonä neben die »zornigste«⁶, »die vielfache Weheklage des Vaters«⁷ den *mütterlichen Wahn*. Hölderlin wählt, wie so oft, für das griechische Wort *ατη* (Unheil) auf dessen Tragweite Jacques Lacan⁸ hingewiesen hat, die Übersetzung *Wahn*. Der *mütterliche Wahn* ebenso wie der *väterliche Kampf* bestimmen Antigonäs Herkunft. Vater/Bruder (Oedipus) und Mutter (Iokaste) haben *in Umarmungen selbstgebärend* (*αυτογεννη*) die *Trübsinnige* hervorgebracht. Gleiches gilt für Polynikes. Und Antigonä ist *mannlos*, ohne ein Fremdes, das den Kreis der Selbsterzeugung unterbräche, zum Tod verurteilt. Polynikes ist, nicht lebend und nicht bestattet, der einzige Bruder und der letzte Mann der Familie, der die Genealogie der Labdakiden hätte fortsetzen können. *Io! Io! mein Bruder! / In gefährlicher Hochzeit gefallen!* Schwingt hier die phantasmatische Vision der Fortsetzung der Selbsterzeugung, die das Haus des Oedipus' belebte, zwischen Bruder und Schwester mit? Setzt sich ein

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

2. Ebd., V. 483.

3. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 905-912.

4. FHA 16, *Antigonä*, V. 893ff.

5. Ebd., V. 886.

6. Ebd., V. 887.

7. Ebd., V. 888.

8. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, bes. 315-323.

ungehöriger Bund in der Spur der Mutter und des Vaters, der auch ein Bruder ist, fort?

»Antigonä.

(...)

Und welchem Geseze sag' ich diß zu Dank?

Wär' ein Gemahl gestorben, gäb' es andre,

Und auch ein Kind von einem andern Manne,

Wenn diesen ich umarmt. Wenn aber Mutter

Und Vater schläft, im Ort der Todten beides,

Stehts nicht, als wüchs' ein andrer Bruder wieder.«¹

Das Gesetz, den Leib des toten Bruders zu bedecken, ihn unverseht und unverzehrt in die »Behausung, immerwach!«² hinüberzusetzen – dort wo Vater, Mutter, Eteokles vorgestellt werden – heißt an dieser Stelle, ihn als letzten männlichen Vertreter einer sich dem Ende neigenden Genealogie zu entschleiern. Dieser paradoxe Akt der Entblößung im Zuge der Verschleierung des toten Leibes präsentiert Antigonä und Polynikes als letztes Geschwisterpaar der Labdakiden. Die Geste des Abschieds vom Toten verweist zugleich auf den Platz des toten Vaters und auf den Platz der toten Mutter, den Antigonä, wenn sie von Polynikes als *meiner Mutter Todten* spricht, besetzt. In dem Grade, wie Antigonä im Aufschub des Todes die Unaufschiebbarkeit des endgültigen Endes angeht, in dem Grade, wie sie weiß, daß auch sie sterben muß, kommt Totes in der (Un)Gestalt der toten Mutter und des toten Vaters, die vom Tod des Bruders verdeckt sind, zum Vorschein. Das vielleicht meint (auch) den *Wahn*, welcher der Vielgestalt des Toten ansichtig wird, durch den Leib des Bruders Polynikes hindurch.

»Mother of Polynices, more or less. (...) Mother of that which cannot maintain its shape. Or, perhaps, mother of that which has not and cannot maintain its figure. Mother of that which in its multiplicity (nestlings) is not there. (...) Mother of the dust. Ashes to ashes and (...).«³

Die Unersetzbarkeit des toten Bruders verweist auf ein unwiderrufliches Ende einer Genealogie; es erscheint im Zuge der Anerkennung des Todes, welche die Geste Antigonäs bezeugt. Im Grauen kommen die Bilder der Toten herauf und werden in der Klage Antigonäs angerufen. Die Klage ist der Modus, der das Tote einmal noch lebendig zu halten sucht. Im Raum des Aufschubs des Todes, um den sich das Sujet der

1. Ebd., V. 943ff.

2. Ebd., V. 923.

3. Jacobs, *Dusting Antigone*, 908.

Tragödie dreht, vollendet sich das Ende in der Trauer über die Toten. Der Kreis schließt und öffnet sich ein letztes Mal in der Erinnerung an die Eltern und Geschwister und die überlieferten Sagen, auf denen auch »das große Schicksaal ruhte, Kind«.¹ Es ist der Chor, der Antigonäs letzte Klage hört und das Schicksal der Boreade und deren Kinder zitiert, denn auch die Phineiden, »die Armen weinten / Das arme Leiden der Mutter«.² Es mag sein, daß der Chor Antigonä zu trösten sucht. Ihr Schicksal, lebendig begraben zu werden, wäre so gesehen, nicht einzig. Und dennoch kann man mit dem Chor sagen, daß Antigonä einzig (nicht) unter Himmlischen und (nicht) unter Menschen das Drama der Einzigartigkeit auf die Bühne bringt.

»Chor.
(...)
Dein eigen Leben lebend, unter
Den Sterblichen einzig,
Gehst du hinab, in die Welt der Todten (...)«³

Dein eigen Leben lebend und einzig unter den Sterblichen bezeichnet der Chor Antigonäs Los. Unumkehrbar, einzig, wird der letzte Bruder für Antigonä gewesen sein. Ein drittes Mal wird auf Anordnung Kreons dem Toten ein Grab »mit geradem Haupt«⁴ und »frischen Zweigen«⁵ gerichtet. So gesehen wird das ursprünglich aus dem Gesetz Kreons Ausgeschlossene, Polynikes Abschied zu geben, polyvalent und unvorhergesehen im Überfluß zuteil.

Eine literarische Geste

Die sophokleische Vorschrift der Tragödie *Antigone*, welche im Titel den Namen Antigone ausstellt, beginnt nach der Aufstellung der »Personen des Dramas« mit einem Ω. Antigone spricht: »Ω κοινον αυταδελπον Ισμηνης καρα.«⁶ Das Omega ist der letzte Buchstabe des griechischen Alphabets und hier der erste Ton, der die Tragödie initiiert. Der Laut, der je nach Akzentuierung zwischen Entrüstung und Klage tendiert, ist so gelesen in Hinblick auf eine Sinnvergabe ein offen gelassener Laut.

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1024.
2. Ebd., V. 1015f.
3. Ebd., V. 849ff.
4. Ebd., V. 1254.
5. Ebd., V. 1253.
6. Zitiert nach der Iuntina-Ausgabe von 1555, die Hölderlin vermutlich zur Grundlage hatte. FHA 16, *Antigone*, V. 1.

Denn der erste und losgelöste, einzelne Laut aus dem Munde Antigones verrät nicht, woher er kommt, verrät nicht, was Antigone möglicherweise bereits gesehen hat, wohl aber kündigt er an, daß sie etwas vernommen hat. Zwischen diesen Zeiten dehnt und verkapselt sich der Laut Ω . Der widerstreitende Zug zwischen einem Anruf an Ismene und einem Ausstoß als Effekt von etwas verweist auf eine Grenze von Sprechen. Der Ruf sagt *etwas*, nicht aber was. Ein flüchtiger Aufschub des Sagens verzögert den Einfall des Sinns. Zum einen führen die Übergänge von Titel, Laut und erstem gesprochenen Wort $\kappa\omicron\iota\upsilon\upsilon$ eine Art Genese von Sprechen vor, welche in den Dialog mit Ismene übergeht; zugleich wirft der unentschiedene *und* ausgeschiedene Laut die Frage nach der Herkunft des bloßen Tones auf. Im Modus einer flüchtigen und aufgehaltenen Richtungslosigkeit sagt der Laut Ω allein, daß er ausgeschieden, also verschieden von *etwas* ist. Ist es das außerhalb der symbolischen Ordnung der Sprache liegende Verschiedene, Hinterlassene und Tote, welches der Ton herbeispielt? Dann öffnete sich im Raum des Lautes zwischen einem (einem Wissen) unverfügbaren und ausgeschlossenen Anstoß und einer nachträglichen Referenz an ein Ausgeschlossenes ein Nebenschauplatz. Der Akt des Sprechens bringt im Zuge des Entscheidens etwas in dem Maße hervor, wie er auf ein Gewesenes und Verschiedenes referiert. Totes und Lebendiges kreuzen sich.

Folgt man diesem Faden, dann kann man sagen, daß der von Antigone ausgestoßene Ton (auf) Polyneikes referierte. Ein Ω – Statthalter für ein Verschiedenes – bildet den Vorhang der Tragödie und zieht auf diese Weise ein Totes und Verklungenes in das tragische Szenario hinein. Ton und toter Leib des Polyneikes' erscheinen sinnentleert und richtungslos, sofern sie im Nachtrag, nachdem entschieden worden ist, verabschiedet sein werden. Allmählich und nachträglich folgt dem Laut eine hitzige Rede Antigones, wie auch allmählich das unaufgelöste Bildereignis/Ereignis des Toten in den tragischen Verlauf übergeht: Antigone bringt die schamlose und unverhüllte Vorstellung eines unbedeckten toten Leibes, der dem Brand der Sonne, dem Wind und den Tieren ausgesetzt ist, zur Sprache. Das Bild des verwesenden Leibes ihres Bruders erhält nach und nach Einzug in den Vorstellungs- und Bühnenraum der Tragödie.

Antigone/ä widmet sich dem Toten. Sie, die »zur Erde neigt das Haupt«¹, stellt das Tote als das unumkehrbar Verschiedene aus, welches anders als Christus, nicht wieder aufzustehen vermag. Antigone, die Christus nicht kennt, vernimmt dieses Unwiderrufliche und verhält sich dazu. Sie berührt den toten Leib, indem sie ihn mit Staub bestreut und mit Wasser benetzt. Daß Hölderlin in der Wahl und Form seiner

1. Ebd., V. 458.

Übersetzung *Antigonä*. Ein Trauerspiel dieses Sujet ausstellt, ist als eine literarische Geste lesbar. Sie transportiert eine Trauer über ein Scheidendes/Totes, dessen Gestalt das übersetzte Trauerspiel berührt und nachzeichnet. Hölderlins *Antigonä* steht im Zenit einer idealistischen Dialektik.¹ In Auseinandersetzung mit der spekulativen Philosophie entwickelt Hölderlin eine Kritik an einer *Vernunftform*², die das Tote auszuschließen sucht und damit auch das Lebendige, wie es mit Antigone/ä lesbar wird, tötet.

Wenn das Tote im Moment der *Cäsar* aufscheint, welches sich nicht von einer idealistischen Konzeption erfassen läßt, bricht die Frage nach dem literarischen Verfahren als eine nach der Haltung von Literatur auf. Widerständig, so könnte man sagen, antwortet eine begeisterte Übersetzung der Blöße und Kälte einer herrschenden und allgemeinen *Vernunftform*. Das Unmaß und die Verrücktheit der spekulativen Philosophie kommen in den *Anmerkungen* und der Übersetzung zu Wort und zur Darstellung. Unstetig setzt die Unruhe stiftende Übersetzung das Tote von Schrift selbst in Szene. Im Zerfall des Zeichens, in dem *Gott*, in der Gestalt des Todes leer erscheint und eine Prozession von toten Buchstaben und Bildern im Lesen vorbeizieht, kehren das Grauen und die Frage nach dem Ort von Literatur wieder. Mit Gehör auf *Antigonä* werden die Anerkennung des Unersetzbaren und Toten und die Stimme der Liebe und Liebesklage laut. Ihre Liebe zum Bruder, dem Toten, ist sagenhaft und tragisch. In der Klage Antigonäs heißt es: »Nun Polynikes, / Indem ich deke deinen Leib, erlang' ich diß«³. Wohin aber führt das? Unzugehörig, geschieden und ungeschieden kommen das Tote und das Lebendige mit dem Geschwisterpaar in der Tragödie nahezu zur Deckung. Hölderlin setzt diese Nähe frei. Indem Hölderlin das von Sophokles aus der Sage in die Gattung Tragödie transportierte Sujet übersetzt, berührt er ein literarisches Szenario, in dem das Tote und Lebendige kollabieren. Mit Erscheinen Hölderlins *Antigonä* wird die Frage nach dem Status des Lebendigen und nach dem Status des Toten laut. Das scheinbar »Anstößige«⁴ und »Überflüssige«⁵ als das auch, was längst an der Zeit ist, setzt ein Zeichen. Auch befragt dies Stück Literatur, das im Zuge der zeitgenössischen Kritik auf das Feld des Wahnsinns verworfen wurde⁶, die Ordnung der literarischen und philoso-

1. Vgl. Lacoue-Labarthe, *Zäsur des Spekultativen*, 203-231.

2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 419.

3. Ebd., *Antigonä*, V. 936f.

4. Vgl. die Kritik von Heinrich Voß, FHA 16, *Sopokles*, 20f.

5. Gr.: περισσᾶ: im Überschuß vorhanden sein, ringsum besprengen, rings umfließen, an allen Seiten herabgleiten; vgl. FHA 16, *Antigonä*, V. 70; ebd., V. 810.

6. Vgl. FHA 16, 20f. Schelling an Hegel: »Seinen [Hölderlins] verkommenen geistigen Zustand drückt die Übersetzung des Sophocles ganz aus.«

phischen Gesetze. Zugleich, und das ist entscheidend, bringt das Trauerspiel *Antigonä* an dem Punkt seines historischen Erscheinens die *Koppelung* der richtenden Gesetze mit dem Funken Unverfügbarkeit von Literatur als offene Frage zur Darstellung. Die Grenze, an der das Tote und das Lebendige aufeinandertreffen, ist als eine tragische Dimension von Schrift selbst lesbar, welche in der Verschiebung der Übersetzung des toten Körpers einen *Brand*, der *erglühte* und eine Trübung des Himmels hervorbringt. So gesehen berührt der semantische Brennpunkt des *Überflüssigen*, der die Tat Antigonäs begleitet, einen kryptischen Einschluß von Literatur selbst. Das Überflüssige steht für ein Außen im Innern der steinernen Gruft. Es ist wie ein mit »sympathetischer Tinte«¹ geschriebener Entwurf einer Grabinschrift im Hohlraum des Grabes. Antigone/ä, deren »Theil« der »Tod«² und die »Liebe«³ ist, wird dorthin geführt, wo sie nicht leben und nicht sterben darf. Am Ende, im Aufbruch der Gruft ist diese blutig und voll an Tod. Leer.

Was heißt es, einem Toten kein Grab aufzuwerfen?

Polynikes und Eteokles haben »gegeneinander / Die gedoppelten Speere gerichtet und empfangen / Des gemeinsamen Todes Theil, die beiden.«⁴ Sie sind beide gleichermaßen Opferer und Opfer. Sie *empfangen*, so viel und so wenig wie man im Tod empfangen kann, einen Zug von Gemeinsamkeit im tödlichen Brüderzwist. Die Zeilensprünge nach *gegeneinander* und *empfangen* verursachen eine Spannung zwischen den tödlich *gegeneinander gerichteten* und *gedoppelten Speeren* und einer Empfängnis des Todes, indem *beiden* des *gemeinsamen Todes Theil* zukommt. Die Figur der Doppelung erscheint im tödlichen Schnitt in Form einer Opposition und einer Gemeinsamkeit. Den Toten wird nachträglich etwas zuteil, das man nicht teilen kann; denn der Tod trennt. Mit dem Ereignis des Todes jedoch endet auch der Zug einer Distanz, welcher das Spiel von Nähe und Ferne in der Begegnung zwischen Zweien in Gang hält. Anders gewendet, der Tod bringt die Trennung zum Verschwinden, indem er die Möglichkeit von Begegnung im Leben unterbricht; zugleich exponiert der Tod die Trennung, das Unüberbrückbare schlechthin.⁵

1. Walter Benjamin: *Passagen-Werk*, Bd.1, Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt am Main 1982, 595.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 577, Antigonä: »Dein Theil ist ja das Leben, meines Tod«.
3. Ebd., V. 543, Antigonä: »Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.«
4. Ebd., V. 150.
5. Vgl. Maurice Blanchot: »Die Freundschaft. Zum Tod von Georges Bataille«, in: Georges Bataille: *ABBE C.*, übersetzt von Max Hölzer, München 1990.

Der Tod, der für den Einzelnen unteilbares, unmitteilbares Ereignis ist, kann insofern *gemeinsam* aufgefaßt werden, als jeder Mensch einmal sterben muß. Die Frage nach der Vorstellbarkeit eines *gemeinsamen Todes Theil* spielt auch eine mythische Vorstellung an, in der sich die Vision von einem gemeinsamen Ort der Toten in der Unterwelt mitteilt. Dort im Hades wird die Trennung der im Leben Vereinzelten aufgehoben vorgestellt. Auf diese Weise wird genau die Vision aufgerufen, welche Antigonä auch antreibt, das kreonsche Gesetz zu übertreten und Treue zu ihrem Bruder zu halten. Am Ende ihrer Klage sagt Antigonä:

»O Grab! o Brautbett! unterirdische
Behausung, immerwach! Da werd' ich reisen
Den Meinen zu (...)
(...)
(...) Doch komm' ich an,
So näh'r ich das mit Hoffnungen gar sehr,
Daß lieb ich kommen werde für den Vater,
Auch dir lieb, meine Mutter! lieb auch dir,
Du brüderliches Haupt! Denn als ihr starbt,
Hab' ich genommen euch mit eigner Hand,
Und ausgeschmückt, und über eurem Grabe
Trankopfer euch gebracht.«¹

Der »alles schweigende Todesgott«², jener, der schweigt und zum Schweigen bringt, führt Antigonä, welche mit dem Acheron »vermählt«³ ist, zur *unterirdischen Behausung*, in das Grab. In der Klage ertönt mit der Erinnerung an die Bestattung der Eltern und des Bruders mit *eigner Hand* ein Anruf an Vater, Mutter und Bruder, daß Antigonä dort ankommen und auch *lieb* ankommen möge. Man stutzt vielleicht über den Singular des *brüderlichen Hauptes*. Er trägt der Getrenntheit der Brüder Rechnung. Polynikes ist zwar auch mit *eigner Hand* bestattet, der mit Staub zweifach bedeckte und entblößte Leichnam jedoch liegt (wieder) noch unbegraben draußen. Aufgehoben und unaufgehoben, anders als die im Hades geborgene Familie, zieht Polynikes Antigonä »sterbend« in den Hades. »Io!Io! mein Bruder! / In gefährlicher Hochzeit gefallen! / Mich auch, die nur noch da war, / Ziehst sterbend du mit hinab.«⁴ Polynikes und Antigonä sind in tödlich bräutlicher Weise miteinander verbunden. Der befremdliche Ruf *O Grab! o Brautbett!* kreuzt den Tod, der trennt, und die Hochzeit, die verbindet.

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 922ff.

2. Ebd., V. 839.

3. Ebd., V. 844.

4. Ebd., V. 899ff.

Die Brüder werden zunächst ostentativ und öffentlich durch Kreon getrennt. Eteokles wird gesetzmäßig bestattet. Polynikes hingegen, der von Oedipus verworfen und gleichsam vaterlos, haßerfüllt seine Vaterstadt Theben angreift, wird als Vaterlandsverräter das Recht auf ein Grab, welches dem *Entschlafnen* Schutz und Ruhe gewährte, und das Ritual der Bestattung mit Waschung¹, Salbung und Trauergesängen abgesprochen. Kreon bestraft den toten Polynikes, da »der doch die Gruppen ihrer [der Götter] Tempelsäulen / Und Opfer zu verbrennen kam, ihr Land / Und ihr Gesez zu sprengen.«² Das Opfer Polynikes, welcher im Krieg gegen Theben Opfer erzeugte und selbst als Opfer daraus hervorging, wird noch einmal mit Kreons Urteil zu töten versucht. Diese Doppelstruktur, indem sie Opfer und Opferer ineinander verkehrt und das Opfer ein zweites Mal töten will, markiert, daß der Tote vom Tod, der ein Ende bezeichnet, verschieden ist. Tiresias bringt es mit der Frage an Kreon zu Gehör:

»Welche Kraft ist das, / Zu tödten Tote?«³

Tiresias fragt damit im Echo Antigonäs. Sie erwidert Kreon in dem ersten Dialog:

»Willst du denn mehr, da du mich hast, als tödten?«⁴

Gibt es eine Steigerung an Gewaltsamkeit als zu töten? Wenn der tote Polynikes nicht zur Ruhe kommt und die zum Tod verurteilte Antigonä lebendig begraben wird, bahnt sich das Drama des ewigen Opfers an.⁵ Kreon verordnet folgendes über den Umgang mit dem Leichnam: »Daß keiner ihn begrabe, keiner traure, / Daß unbegraben er gelassen sei, zu schaun / Ein Mahl, zerfleischt von Vögeln und von Hunden.«⁶ Und das über Antigonä gerichtete Urteil lautet:

»Sie führen, wo einsam der Menschen Spur ist,
Lebendig in dem Felsengrunde wahren,
So viele Nahrung reichen, als sich schikt,
Daß nicht die Stadt zu Schanden werde, vollends.

1. Vgl. Sophokles, *Oidipus auf Kolonos*. Antigonä und Ismene verabschieden Oedipus, bevor er im heiligen Hain verschwindet, mit einer Waschung und Salbung des väterlichen Leibes.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 299ff.
3. Ebd., V. 1069f.
4. Ebd., V. 518.
5. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 313ff.
6. FHA 16, *Antigonä*, V. 212ff.

Dort wird sie wohl zum Todesgott beten,
 Den sie allein von allen Göttern ehrt,
 Und werden kann ihr's, daß sie nimmer stirbt.
 So wird sie einsehn, aber geisterweise;
 Es sei doch Überfluß nur, Todtes ehren.«¹

Der Entzug einer Grabesstätte für den toten Polynikes ist nicht allein ein Rechtsstreit. Vielmehr dreht sich die Tragödie um den äußerst fragwürdigen Status des Opfers, welcher nicht aufhört, das Opfer *als* Opfer auszustellen und Opfer *für* Opfer herzustellen, indem das eine und andere Opfer nicht sterben und nicht leben darf. Der Begriff Opfer wird an dieser Stelle als ›dem Tod geweiht‹ gelesen. Einerseits transportiert der Begriff des Opfers die Ökonomie des Verzichts (aufs Leben) und der Beraubung des Lebens, sei es des Tierlebens, sei es des Menschenlebens, in Hinblick auf eine Kommunion mit den Göttern; damit geht eine teleologische Komponente, die mit dem Zug der Stellvertretung, etwas *für* einen anderen zu opfern, einher.² Andererseits umspielt die Tragödie die Thematik des *homo sacer* derart, daß Antigonä straffrei getötet – pervertierter noch: sie ist nach dem kreonschen Gesetz dem Tod (auf ewig) ausgesetzt, indem sie straffrei nicht getötet wird und sich selbst tötet.³ Gesetzlich legitimiert ist Antigonä dazu verurteilt, ausgeschlossen aus der symbolischen Ordnung und eingeschlossen in eine Gruft zu sein, wo sie den Tod findet oder er sie.

Inwieweit es eine Faszination⁴ des Opfers und ein »Genießen« des Opfers im Sinne einer wechselseitigen Bannung von Opfer und Opferer gibt⁵, die in drohend tödlicher Gewalt einander ausgesetzt sind, steht an dieser Stelle in Frage. Mit anderen Worten: der These einer Austauschbarkeit von Opfer und Opferer in einem blitzhaften Moment der tödlichen Begegnung als das, was die Faszination des Opfers ausmache⁶, wird mit Skepsis und Vorsicht begegnet. Wenngleich gerade Hölderlins Übersetzung eine Zuschreibung von Subjekt und Objekt häufig offen läßt und so ein Moment von Unentschiedenheit aufflackert, liegt das Phänomen der Faszination, wie es die Tragödie von Antigonä

1. Ebd., V. 802ff.

2. Vgl. Bernard Baas: »Das Opfer und das Gesetz«, übersetzt von Johanna Drobnig, Regula Schindler, Peter Widmer, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse*, 7. Jahrgang, Nr. 21, Oktober 1992.

3. Agamben, *Homo sacer*, 18ff.

4. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, 27; vgl. auch Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, »das faszinierende Bild der Antigone«, 298f.

5. Vgl. Slavoj Žižek: »Genieße dein Opfer! Symbolische Gewalt und die Universalisierung des Opferbegriffs«, in: *Lettre International*, Heft 26, 3. Vierteljahr 1994, 22-27.

6. Vgl. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*; vgl. Žižek, *Genieße dein Opfer!*

auslöst, gerade in der Einzigartigkeit und Unverfügbarkeit Antigonäs. Denn ein Ausscheren aus einer dialektischen Ökonomie bewegt Antigonä sowohl auf dramaturgischer Ebene, wie zugleich der Zug eines Widerständigen in Form einer Poetik der *Cäsar* in der Übersetzung von Hölderlin zum Ausdruck gelangt.¹

Entlang der Frage nach dem Opfer lassen sich die ineinander verstrickten und wechselhaften Machtstrukturen innerhalb der Tragödie zwischen Antigonä, Kreon, Zeus, Polynikes und Hämon aufziehen: Hämon, zu Füßen der toten Antigonä, will seinen Vater töten: »Und da der Vater, aufgeschrökt, zur Flucht / Sich wandte, fehlt' er«²; Hämon bringt statt seines Vaters sich selbst um; Kreon bestraft Antigonä dafür, daß sie den toten Bruder »mit der Hand« getragen hat; am Ende hält Kreon, der »Kindermörder«³, selbst »ein großes Angedenken in Händen«⁴, seinen Sohn; Zeus fehlte, Antigonä vor dem Tod zu schützen; Antigonä artikuliert das Fehlen des Gottes und verflucht ihn zu demselben Tod, der ihr widerfährt. Oedipus erschlägt seinen Vater und blendet sich selbst; Iokaste erhängt sich, Antigonä erhängt sich, Eurydice tötet sich selbst. Mit diesen wechselweisen Tötungen und Verfehlungen drängt sich die Opferstruktur zwischen dem Fehl des Vaters und des Kindes (Zeus-Antigonä; Kreon-Hämon; Oedipus-Polynikes; Lajos-Oedipus) als eine Generationsfrage, in die wiederum die Geschlechterfrage interveniert, auf.

In dem Maße, wie der *väterliche Kampf*, Kampf unter Männern, darum geht, das Erbe (nicht) fortzusetzen, wird mit Antigonä, der einzigen Frau, die im Haus der Labdakiden offenbar aufbegehrt und aus der Spur des Vaters schert, die Frage der Unumkehrbarkeit und der Nicht-ersetzbarkeit in der Figur der Unterbrechung und des Sprungs in der Genealogie thematisch. Aus diesem Blickwinkel heraus läßt sich sagen, daß Antigonä die Grausamkeit des Urteils über ihren Bruder zum ewigen Opfer wahrnimmt und von diesem Ort aus Widerstand gegen das Gesetz, das sich gesetzlos zeigt, leistet, indem sie Polynikes das Ritual der Bestattung zukommen läßt. Antigonä unterbricht für ein Moment den Bann, das schonungslose Band zwischen Polynikes und dem Vater. Mit Vater sind Oedipus, der auch Bruder des Polynikes ist und so gesehen den Bruderzwist verdoppelt – Oedipus verflucht Polynikes, weil Polynikes vorher dem Ausschluß von Oedipus aus der Stadt Theben nicht widerstanden hat⁵ – und der symbolische Vater gemeint. Kreon, der

1. Vgl. Rainer Nägele: »Von der Ästhetik zur Poetik. Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur«, in: *Lesarten der Moderne. Essays*, 98–121, Eggingen 1998.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1288.

3. So der Bote, der die Worte von Eurydice wiedergibt; ebd., V. 1361.

4. Ebd., V. 1314ff.

5. Vgl. Sophokles, *Oidipus auf Kolonos*.

eine symbolische Vater, glaubt als Herrscher über das Gesetz von Tod und Leben zu verfügen. Er gibt Polynikes, dem Erstgeborenen, nicht den Thron und nicht den Tod.

Der andere und höchste symbolische Vater ist Zeus, dessen einzigartige Macht darin liegt, Recht zu sprechen im Zeichen des Todes und der Abwesenheit. Zeus ist abwesend, er läßt Polynikes in den Tod fallen und Antigonä in die *Kammer der Todten* gehen. Vor diesem Tod unterbricht Antigonä durch eine flüchtige Geste die Opferökonomie, die sich aus Vaterlosigkeit und Rache speist, und stellt sie damit in ihrem Wirken in Frage. Sie stört die phantasmatische Figur des Eineswerden im Opferungsakt von Opfer und Opferer im Kontext des *väterlichen Kampfes* auf, wie sie zugleich sich selbst einer Nähe zu Polynikes, dem Opfer, hingibt und zum Opfer wird. Im Unterschied zu der ersten Opferstruktur, die im Zeichen der Tötung und des Hasses steht, steht Antigonäs Opfer im Zeichen der *Liebe* und der Geste des Abschieds. Antigonä berührt den *mütterlichen Wahn* einer inzestuösen Beziehung, die sie mit Polynikes zu wiederholen droht. Gleichzeitig irritiert sie den *mütterlichen Wahn*, indem sie die Notwendigkeit zu verabschieden, den Verlust zu betrauern als eine Geste des Abschlusses in genau jene fatal oppositionelle Umschlagsökonomie von *väterlichem Kampf* und *mütterlichen Wahn* einführt. Antigonä fällt einsam aus einer Dialektik des Opfers und einer Dialektik des Geschlechterkampfes heraus. Ihre Haltung ist eine singuläre in dem Sinne, als sie angesichts einer doppelt narziß-tisch geprägten Opferökonomie (mütterlicher- und väterlicherseits) die *ungeschriebnen Satzungen* vernimmt und darüber flüchtig, frei und ungebunden, sich einer institutionell gebundenen Verfügbarkeit entzieht. Was aber bedeutet es, wenn Antigonä, das *Kind*, in dem Grade, wie sie sich dem Toten zuneigt, zu einem ewigen Opfer verurteilt wird? Und noch einmal aus einem anderen Blickwinkel gefragt, was geht dem voraus?

Polynikes hat das Antlitz des Todes im Zorn des Zeus¹ erfahren. *Des gemeinsamen Todes Theil*, den die Brüder *empfangen*, endet in der von Kreon vollzogenen Scheidung des heiligen und unheiligen Toten. Für Eteokles heißt es: »Ihn dekert mit dem Grab' und heiligt, / Was nur gehört, den besten Todten drunten«². Auch Oedipus ruht im heiligen Hain. Polynikes hingegen gibt einen offenen und verwundeten Körper zu sehen und damit einen Anblick des Toten, der unheilig und würdelos als Menschenopfer der Gier der Tiere überlassen ist. Tiresias faßt es vor Kreon in folgende Worte:

»Von unten hast
Auch oben einen du, den schiksaallosen,

1. Ebd., V. 102-152.

2. Ebd., V. 203.

Den unbegrabenen, unheiligen Todten
Des Todesgotts, der weder dich, noch obre Götter
Angehet, aber du brauchst so Gewalt.«¹

Polynikes liegt stückweise von wilden Tieren verzehrt im Unverborgenen. An der Frage nach Ort und Sinn dieses Unverborgenen am Ende eines Endes kreuzen sich das Bestattungsritual und die Frage nach dem Opfer. Weil und indem es kein rituelles Begräbnis für Polynikes gibt, schiebt sich die Frage nach dem Opfer und Opferritual über das Gesetzesverbot als Negation des Bestattungsrituals. Zugleich wird die Bannung und das Phantasma einer Umkehrbarkeit von Opfer und Opferer an genau dem Punkt, wo es keine Umkehrbarkeit mehr gibt, im Angesicht des Todes, in der Antigone/ä mehrfach in Szene gesetzt.

In der Verzögerung des Bestattungsrituals geschieht etwas. Ein Menschenopfer wird von Tieren verzehrt im Unterschied zum rituellen Speise- und Brandopfer der Griechen, bei denen das Tieropfer – vornehmlich der *τράγος* (der Bock) mit *τράγωνδος* (Gesang beim Bocksopfer) – anstelle eines Menschen geopfert, getötet, teilweise verzehrt und/oder verbrannt wird.² An dieser Stelle bietet es sich an, die Beschreibung eines griechischen Opferfestes aus der Quellenarbeit³ des Philologen Walter Burkert mit einigen Passagen aus der Antigone/ä und besonders der Rede des Tiresias zu konstellieren. Denn daran kann deutlich werden, wie subtil die in der Tragödie aufgeworfene Problematik nach dem Opfer- und Bestattungsritual sich auch auf eine kultische Handlung der Griechen bezieht.

»Im Zentrum des Opfers steht weder die Gabe an die Götter noch die Gemeinschaft mit ihnen, sondern die Tötung des Lebewesens und der Mensch als Töter. (...) Opfer ist rituelle Tötung. Im Opferritual verursacht und erfährt der Mensch den Tod. So durchdringen sich im Opfermahl die Freude des Festes und der Schrecken des Todes. (...) Geschmückt zum Fest, bekränzt gleich den Teilnehmern, manchmal mit vergoldeten Hörnern wird das Tier einhergeführt. (...) Der Anfang des Rituals ist betont harmlos: Ein Gefäß mit Wasser und der Korb mit der Opfergerste, von einer Jungfrau herbeigebracht, werden um den

1. Ebd., V. 1112ff.
2. Vgl. Walter Burkert: »Griechische Tragödie und Opferritual«, in: Walter Burkert: *Wilder Ursprung, Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Ulrich Raulff (Hg.), Berlin 1990, 13–39, hier 15ff.
3. Ebd., 36. Burkert bezieht sich auf eine Fülle altgriechischer Quellen, genaue Angaben siehe dort in den Anmerkungen allgemein und in den Anmerkungen 39–52, bes. Anmerkung 37. Dort schreibt der Autor die »ausführlichsten Opferbeschreibungen« Homer und Hesiod zu. Der Text Burkerts wird hier ohne Wiedergabe der Quellen zitiert.

Altar getragen: Man zieht eine Linie, die das Sakrale vom Profanen trennt. Dann waschen die Teilnehmer ihre Hände – ihre erste gemeinsame Handlung; und auch das Opfer erhält seinen Teil: Es wird mit Wasser besprengt. »Schüttle dich«, ruft Trygaios (...). Man nahm an, daß das Tier seine Zustimmung ausdrückt, indem es »freiwillig den Kopf neigt«, εκ-χουσιονκ χατανευει.¹

»Du also, die zur Erde neigt das Haupt«² – jene ersten Worte Kreons an Antigonä rufen mit Bezug auf Trygaios ein Bild des Opfers auf. Zugleich wird Antigonä hier in einer Haltung der Demut, vielleicht sogar der Erschöpfung vorgestellt, welche einen Bezug zur Erde herstellt und so gelesen einen Kontakt zur unterirdischen Totenwelt, dem »Vater der Erd'«³ und Dike knüpft. Und es ist auch als ein provokanter Ausdruck Antigonäs lesbar, der gestisch vorwegnimmt und nachträglich zur Tat in Szene setzt, was schließlich in der Rede Antigonäs gesagt wird. Sie weiß, daß sie sterben muß und bejaht es. »Ich sage, daß ich's that und läugn' es nicht.«⁴ »Ich wußte aber, daß ich sterben müßte. / Warum nicht? hätst du's auch nicht kundgethan.«⁵ Vorher sagt Antigonä zu Ismene: »(...) doch ihn / Begrab' ich. Schön ist es hernach, zu sterben.«⁶ Doch kann man deshalb, weil Worte und Geste Antigonäs zu dem Zitat Burkerts in Beziehung gesetzt werden können, leichthin von einer Zustimmung zum Opfer und überhaupt von einem »freiwilligen Opfer«⁷ Antigonäs sprechen? Untreue zum Ritual und Haß unter den Männern bewegen Antigonäs kontrapunktische Haltung. Ihre Treue zum Bruder und Gebundenheit an das Bestattungsritual wendet sich einerseits der *Wildniß der Gestorbnen* zu; andererseits beruft sie sich auf die *ungeschriebnen Sazungen*. Damit liefert die Rede Antigonäs einen Hinweis darauf, daß ihre Beweggründe sich auf die Gesetzmäßigkeit des Bestattungsrituals beziehen und zugleich auf einen irreversiblen, unnennbaren Grund seines Ursprungs. *Und niemand weiß, woher sie sind gekommen*. Die Frage nach dem *freiwilligen Opfer* entwirft sich demnach als eine letztlich unbeantwortbare. Denn sie ist verhakt an dem einen Extrem in der grundsätzlicheren Frage nach dem Opfer und nach der Opferstruktur und mit dem anderen Extrem, das man als das Mysterium des Opferungsaktes mit seinen nicht restlos deutbaren Ursprüngen und

1. Ebd., 21f.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 458.

3. Ebd., V. 1164.

4. Ebd., V. 460.

5. Ebd., V. 477f.

6. Ebd., V. 73.

7. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 298. Nicht ist mit diesem Verweis angedeutet, daß Lacan diese Deutung unternimmt, vielmehr zeichnet seine Überlegungen aus, daß sie die Frage nach der Freiwilligkeit des Opfers als Frage aufwerfen.

tragischen Bezügen bezeichnen kann. Wie ›frei‹ ist Antigonä und wie ›freiwillig‹ handelt sie, wenn sie von den *ungeschriebnen Sazungen* bestimmt ist?

Burkert zeichnet zunächst einige, aus zahlreichen Quellen entnommene, konkrete Handlungen bei der Opferung nach:

»Über die Bedeutung der Opfergerste hat man viel diskutiert, obgleich der griechische Ausdruck klar ist: *χερνιβα τ' ουλοχυταζ τε καταρχεσθαι* – es ist ein Akt des ›Anfangens‹. Die Teilnehmer nehmen die Gerste aus dem Korb, als ob sie ein vegetarisches Mahl vor sich hätten; doch darunter im Korb war das Messer, das jetzt zutage kommt. Noch ein Gebet, ein Augenblick der Stille und Konzentration. Dann ›werfen‹ alle Teilnehmer die Opfergerste ›vorwärts‹ auf das Opfertier und den Altar. Gleichzeitiges Werfen auf ein gemeinsames Ziel ist der uralte Gestus der Aggression: Steinigung, hier ins Harmlose verwandelt – wie beim ›Blätterwerfen‹, *φυλλοβολια*. Tatsächlich wurden, statt der Gerstenkörner, gelegentlich Blätter verwendet und zumindest in einem Fall auch Steine.«¹

Mit dem Tod durch Steinigung droht Kreon demjenigen, der gegen die königliche Verordnung Polynikes bestattet. »(...) Wer etwas thut dabei, / Dem wird der Tod des Steinigens im Orte.«² So gibt Antigonä die Kunde des Herrschers an Ismene weiter. Hellhörig übersetzt Hölderlin zwei Versionen des Steinigens und lässt Antigonä noch vor der Tat unter der Hand ihr Todesschicksal aussprechen. Ist einerseits in der sophokleischen Tragödie die öffentliche Steinigung in der Stadt als Todesurteil angedroht, so kündigt sich mit der Wendung des »Steinigens im Orte« ein anderes Schicksal an. Antigonä wird eingeschlossen im Stein, mit lebendigem Leib ummauert von Stein. Sie wird in eine Gruft, einer »hohlen, steinerbauten / Nach Todter Art«³ errichteten Kammer, geführt. Doch das Blätterwerfen und Steinigen ist erst der Beginn des Opferrituals. Burkert schreibt:

»Noch ein letzter Aufschub: der *ιερευς* [Opferer] schneidet einige Haare von der Stirn des Opfers und wirft sie in das Feuer. Mit erstaunlicher Hartnäckigkeit haben Forscher nach Dämonen gefahndet, die nach Haaren verlangen, wo doch der griechische Ausdruck wiederum klar und einfach ist: auch dies ist *αρχεσθαι*, ein Akt des Anfangens. Der erste Schnitt tut nicht weh, lässt kein Blut fließen, und doch ist das Opfer physisch nicht mehr unversehrt. Der Schritt ist unumkehrbar. Jetzt fällt der tödliche Schlag. In diesem Augenblick schreien die Frauen auf, laut und schrill, *ολολυσουσιν* (Od. 3,450); dies ist der ›hellenische Brauch des Opferschreis‹ (...). Er bezeichnet den emotionalen Höhepunkt des Opfers. Dies ist die ›Tat‹, das *πεζειν* [tun, machen, handeln, opfern]. Man fängt das

1. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*, 22. Zur Opfergerste vgl. Homer: *Ilias* 1.446 und 2.410, übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart 1979.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 37f.
3. Ebd., V. 1256f.

Blut in einem Gefäß auf und gießt es auf den Altar: Das erschreckendste Element wird zuallererst in die von der Gottheit gesetzte Ordnung eingebracht. Dann werden die Schenkelknochen [μηρία] herausgeschnitten, kleine Fleischstücke »von allen Gliedern« werden mit ihnen auf den Altar gelegt – ὁμοθετεῖν –, und alles wird zusammen verbrannt. Wein wird über den Flammen ausgegossen; Flötenmusik und Gesang begleiten die Handlung. Zusammen mit dem Verbrennen der »Schenkel« werden die *splanchna* – Herz, Lunge, Leber, Nieren – im Altarfeuer geröstet und sogleich verzehrt. Die unbehaglichen »Innereien«, die zutage kommen und das »Leben« zu enthalten scheinen, die manchmal Ekel erregen, öfter als Delikatesse betrachtet werden, müssen zuallererst versorgt sein. Kein Wunder, daß das »gemeinsame Essen der *Splanchna*« συσπλάγχνευειν, als festeste Begründung der Gemeinschaft gilt. Der Schauer löst sich im Gefühl des naturhaften Wohlbefindens. Wenn die *Splanchna* gegessen sind und das Feuer niedergebrannt ist, beginnt die Vorbereitung des eigentlichen Mahls, das in der Regel, durchaus säkularen Charakter trägt.«¹

In der Tragödie, dem Schauspiel, wird ein toter Mensch, Polynikes, geopfert, in dem Maße, wie er als Speise für die Tiere dargeboten wird, die, wie Tiresias später zu berichten weiß, von den Innereien kosten. Antigonä macht auf das Überbordende und die Verkehrung des Rituals im Tausch von Mensch und Tier entlang des Schicksals ihres Bruders aufmerksam. Sie sagt: *Nicht in des Knechtes Werk, ein Bruder ist er weiter*. Ihr Widerstand gegen die Funktionalisierung des Toten, dessen Einsatz im Nicht-Einsatz irgendeiner Ökonomie liegt, treibt die Tragödie voran. Er bringt die Problematik einer Unterscheidung zwischen rituellem Opfer zu Ehren der Götter und dem Menschenopfer hervor, das von Kreon verursacht wird. Kreon setzt sich nicht dem Anblick des Toten aus, denn der Tote liegt »draußen«², wohl aber opfert er den Toten noch einmal, indem er den Körper den Tieren zum Fraß aussetzt, und verhält sich gesetzlos. Bekommen »Tötungshemmung« und »Überwindung der Tötungshemmung«³ im Opferritual der Tiere einen kulturellen Spielraum bei den dionysischen Festen und erhalten damit Grauen und Lust, welche Antrieb und Effekt von Opferung sind, eine Präsentationsform, so negiert Kreon unter Berufung auf das Gesetz die Triebhaftigkeit von Tötungsakten. Er negiert auch die Perversion, die darin liegt, einen Toten noch einmal zu opfern – allein als Machtbeweis, der sich im Todesurteil Antigonäs zudem verdoppelt. Kreon hält sich für gesetzteskonform und schuldlos. Tiresias aber konstatiert vor Kreon:

»Und diß. Nach deinem Sinn' erkrankt die Stadt.«⁴

1. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*, 22.
2. Ebd., FHA 16, *Antigonä*, V. 225; V. 1147.
3. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*, 21.
4. FHA 16, *Antigonä*, V. 1053.

(...)

»In Misverstand muß aber jede Stadt
Vergehen, deren Leichname zur Ruhe
Die Hund' und wilden Thiere bringen, oder wenn
Mit Fittigen ein Vogel mit unheiligem
Geruche zum gesetzten Heerd der Stadt kommt.«¹

Der Stadt droht ein tödlicher Untergang, gerade weil Kreon mit dem Gesetz, den Toten ungeborgen, nach *draußen* zu verwerfen, sich gegen die Frage nach dem Opfer sperrt. Er treibt die Frage nach dem Opfer- und Bestattungsritual aus dem Gesetz. Umgekehrt kommt mit diesem Zug Kreons und mit dem ortlosen Toten in der Tragödie die Frage nach einer Unterscheidbarkeit vom kultischen Opfer und einem Opfer, das durch die Institution Staat hervorgebracht wird, zum Vorschein. Es entwirft sich die noch heute aktuelle Problematik einer Unterscheidbarkeit von Opfer und Opfer und Opfer. Wo liegt der Unterschied zwischen einem Opferfest, wie es der Chor im Einzugslied der Tragödie mit Wein, Tanz, Gesang und mit Opferritualen am festen Ort der Göttertempel halten möchte², und welches Kreon mit seinem Erscheinen und der öffentlichen Kunde vom Bestattungsverbot nicht zustande kommen läßt, zu dem, was Kreon an Opfern verursacht? Es scheint, als rückte das Szenario um den toten Polynikes und der zum Tod verurteilten Antigonä genau anstelle des Schauplatzes, an dem das Opferfest, das auf Grund eines vergangenen und beendeten Krieges zu Ehren der Götter gefeiert werden soll, aufgeschoben wird. Der Chor will feiern und den Göttern opfern, um ein Zeichen des Abschlusses eines Krieges zu setzen, Kreon jedoch hat ein Interesse an dem toten Polynikes. Kreon will mit dem Toten ein Exempel statuieren und die Logik der Teilung am Opfer, das Gute und Böse, Freund und Feind zwischen Eteokles und Polynikes einführen. Kreons Auftritt, der den Aufruf zur Feier anlässlich des Endes eines Krieges unterbricht, ist teleologisch motiviert, denn er möchte durch das Gesetz der Nichtbestattung Macht über das Tote ausüben. Indem Hölderlin den Chor sagen läßt – *Und nach dem Kriege hier*³ –, wirft er die Frage nach dem Krieg, der *hier* stattfindet, auf. Es scheint, als bekämpften und begegneten sich im Wechsel zwischen Chor und Kreon zwei Logiken von *enden*.

Der Chor akzentuiert ein Ende, das einen Abschluß, eine Unterbrechung des Krieges und ein Innehalten in der *Vergessenheit* vorstellt. Krieg machen heißt auch, die Andersheit des anderen vergessen. Kreon hingegen sucht die Macht über das Tote auf ewig zu determinieren, in-

1. Ebd., V. 1124ff.

2. Vgl. ebd., V. 153-167.

3. Ebd., V. 155.

dem er das Tote dem Totenreich zu übergeben verbietet. Die Starre des kreonschen Gesetzes führt zu weiteren Tötungen und zu einem kriegesischen Szenario unter Vögeln »in Mord«, das sich vor Augen und Ohren des blinden Sehers abspielt. Mit der Nichtannahme des Opfers auf den Altären, welche einen äußersten Wendepunkt der sophokleischen Tragödie markiert, geschieht eine Verschränkung von Bestattungsverbot und Opferritual. Tiresias, dessen *Rede* nach Hölderlin die *Cäsurausmacht*¹, sagt:

»Denn auf dem alten Stuhle, Vögel schauend,
 Saß ich, wo vor mir war ein Hafen aller Vögel,
 Da hört' ich unbekannt von denen ein Geschrei,
 Mit üblem Wüthen schrien sie und wild,
 Und zerzten mit den Klauen sich einander,
 In Mord, das merkt' ich, denn nicht unverständlich war
 Der Flügel Sausen. Schnell befürchtet' ich,
 Und kostete die Flamm', auf allentzündeten
 Altären. Aber aus den Opfern leuchtet'
 Hephästos nicht. Hingegen aus der Asche
 Der nasse Geruch verzehrte die Hüften,
 Und raucht' und wälzte sich, und hoher Zorn ward
 Umhergesäet, und die benetzten Hüften
 Sahn offen aus dem Fett, das sie bedekte.
 Die hab' ich von dem Knaben hier erfahren,
 Der zeichenlosen Orgien tödtliche Erklärung.
 (...)
 Denn die Altäre sind und Feuerstellen
 Voll von dem Fras der Vögel und des Hunds,
 Vom unschicklich gefallen Sohn des Oedipus.
 Und nicht mehr nehmen auf beim Opfer das Gebet
 Von uns die Götter, noch der Hüften Flamme;
 Noch rauscht der Vögel wohlbedeutendes
 Geschrei her, denn es hat von todttem Menschenblut
 Das Fett gegessen.
 (...)
 (...) Welche Kraft ist das,
 Zu tödten Tode?«²

Die zahlreichen Personifizierungen der Körperteile wie u. a. *der nasse Geruch verzehrte* und *die benetzten Hüften sahn offen aus dem Fett* verkehren Ekel und Geruch als Effekt einer rauschhaften Opferung in eine

1. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 251.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1036-1070.

Vorstellung von Geruch und entsetzlichem Anblick als Ursache einer noch nicht vollzogenen Opferung. Polynikes wird nicht, wie es das Ritual vorschreibt, dem Hades übergeben; die Götter nehmen das auf dem Altar entzündete Opfer nicht an. Zudem bleibt es in Hölderlins Version in der Schwebe, ob ein Tier und dessen *Blase* als Teil der *Splanchna* und dessen Schenkelknochen (μηρία), die Hölderlin mit *Hüften* übersetzt, geopfert sind oder ob dies Körperteile von Polynikes sind, die möglicherweise durch die Vögel zum Altar, verzehrt und wieder ausgespien, kamen. *Denn die Altäre sind und Feuerstellen / Voll von dem Fras der Vögel und des Hunds, / Vom unschicklich gefallnen Sohn des Oedipus.*

Zur Bedeutung der Zerlegung des Opferleibes in Fett und Knochen und Fleisch und Eingeweide, die auch auf den Prometheusmythos der Täuschung der Götter nach Hesiod zurückgeht, schreibt Bernard Baas:

»[D]ie Zerlegung des geopfertn Körpers sucht, indem sie den Aufschnitt der sozial-symbolischen Ordnung wiedergibt, das intime Objekt zu erfassen, das in diesem symbolischen Raum schon außerhalb ist. (...) Der Verzehr der Eingeweide – Fleisch und Blut in einem – stellt die Priester an jene atopische Stelle, die, innerhalb des symbolischen Raumes der Gemeinschaft, diejenige des extimen Objektes ist.«¹

Tiresias kostet von den Flammen der Opferaltäre und rückt so in die Position eines Priesters, *aber aus den Opfern leuchtet' / Hephästos nicht.* Nach Hölderlin nun verstummen die Zeichen allmählich in der Rede des Tiresias. Es bleibt unentschieden, ob die Vögel oder Polynikes oder gar Teile von Tier und Mensch auf der Opferstätte nicht brennen. Es bleibt auch unentschieden, ob die Vögel, die eben noch *wohlbedeutendes Geschrei*, das heißt auch zu deutendes Geschrei schickten, jetzt im Dialog zwischen Tiresias und Kreon noch schreien oder bereits verstummt, tot sind. *Da hört' ich unbekannt von denen ein Geschrei*, heißt es zunächst, und dann sagt Tiresias in einer Reihung von Negationen: *Und nicht mehr nehmen auf beim Opfer das Gebet / Von uns die Götter, noch der Hüften Flamme; / Noch rauscht der Vögel wohlbedeutendes / Geschrei her, denn es hat von totem Menschenblut / Das Fett gegessen.*

Die Übersetzung Hölderlins stellt die Frage nach der Deutbarkeit der Zeichen, welche die Rede des Tiresias zu lesen gibt. Nicht mehr werden die Zeichen aus (Nicht-)Flammen und (Nicht-)Geschrei, sie werden, hier, aus Worten gelesen. Mit der Offenheit der Zuschreibungen stellt sich die Frage nach der Entzifferbarkeit und Identifizierung der Wörter und ihrer signifikanten Fügungen als eine Frage nach dem Opfer: Mensch oder/und Tier oder/und Buchstabe. Wie die »Frage des

1. Ebd., 54.

Opfers« in die »Problematik der Identifizierung«¹ eingebunden und damit an den Signifikanten geknüpft ist, dieser Frage geht Baas weiter nach. Wenn der Sinn der Geschichte mit Hegel, und auch schon mit Oedipus, sich in der Zerreißprobe der Ersetzbarkeit und sich in der Negativität »findet«², dann kann man sagen, daß eine derartige Logik der Dialektik mit einer Logik des Opfers insofern einhergeht, als der Mangel, den die Ökonomie der Ersetzbarkeit und die Negativität mit dem Tod herbeirufen, in der Findung des ›wahren Selbsts‹ aufgehoben wird. Von daher spricht Baas von dem »Drama« der modernen Geschichte, deren »Sinn« durch einen »Identifizierungsprozeß« sich herstellt und welche die »Identifizierung zum Prinzip und zum Ende der Geschichte« funktionalisiert.³

»Anders gesagt, man könnte das ›Drama« der modernen Geschichte nicht ausgehend von einer Theorie verstehen, die die Identifizierung zugleich zum Prinzip und zum Ende, zum Ziel der Geschichte macht.«⁴

Was zu diskutieren bleibt, denn gerade Hölderlins Übersetzung führt vor – nicht ohne Wissen und Theorie und auch nicht ohne Kritik an einem geschichtsphilosophischen Fortschrittsdenken –, daß Literatur, die zu wissen begehrt und dem anderen Wissen unterstellt, das »Drama der modernen Geschichte« aufzustören vermag, indem sie deren Konstitutionsbedingungen ins Sprechen bringt, verstellt und verschiebt. Als Widerstand gegen die Absolutheit des Sinns liest sich die Opferaltar-Passage aus der *Antigonä*. Die Übersetzung schert aus der Logik der Identifizierung aus, indem sie die Logik als Funktionsweise ausstellt und sich darüber hinaus gegen den erfüllten Sinn sperrt. Das Geschrei der Vögel bringt die Stimme als *extimes Objekt*⁵, deren Schrei »klagend

1. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, 28; vgl. auch Sigmund Freud: »Zeitgemäßes über Krieg und Tod«, in: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt am Main 1982, 51. »Auf dem Gebiete der Fiktion finden wir jene Mehrheit von Leben, deren wir bedürfen. Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch und sind bereit, ebenso ungeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben.«
2. Vgl. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, 36; vgl. dazu: »Er (der Geist) gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches von dem Negativen wegsieht, (...) sondern er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Redaktion von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1993, 36.
3. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, 29.
4. Ebd.
5. Ebd., 56.

und erschreckend«¹ und verlustreich derart ist, daß das Geschrei der Vögel beim zweiten Mal zugleich ein Nicht-Geschrei ist, zum Vorschein.² Zum einen geht die Bewegung des Schreis von der Materialität des Schreis in Richtung eines Verstummens; zum anderen läßt der tote Leib von Polynikes die Figur der Paradoxie an einen Rand einer Aporie treffen. Polynikes wird nicht dem Gott geopfert, denn die Opfergabe wird nicht angenommen, der Kontakt zwischen Gott und Mensch ist unterbrochen. Ende der Passage. Der Schrei in der Gespaltenheit als Schrei und Nicht-Schrei markiert die Extimität des Objekts Stimme, die nicht rückführbar ist an das Wort, nicht an den Signifikanten, hingegen den »reinen Mangel«³, das Absolute des Toten berührt. Das Tote schreit nicht. Es löst den Schrei und die Klage aus, einen Schrei, eine Stimme, die von der Verschwiegenheit der Stimme des Toten kommt.

Indem Hölderlin den Riß in der Übersetzung, der sowohl die Vögel als auch Polynikes auf dem Opferaltar liegen sieht, und in der Deutung erfahrbar macht, daß das Tier nicht für den Menschen, Gott nicht für den Menschen, der Tote nicht für den Toten und nicht für den Lebenden, Antigonä nicht für Antigone und all dies auch nicht umgekehrt ersetzbar sind, streift er in der Subversion einer Ökonomie der Identifizierung, die auf Ersetzbarkeit beruht, die Unaufhebbarkeit des Mangels. *Antigonä* nach Hölderlin schreibt sich derart von einem atopischen Ort her. Unter diesem Aspekt sind Stimme und Geste des übersetzten Trauerspiels *Antigonä* lesbar als ein Zug von Sprechen und Dichten, der sich in einem verschwiegenen Moment einer Nichtübersetzbarkeit einstellt. Anders, im Zuge einer Öffnung auf das Nichtersetzbare hin berührt die Dichtung Hölderlins den Nicht-Ort, an dem sich das Werk einer Logik und Ökonomie der Deutung entzieht.

Die Stimme als *extimes Objekt*, das kein empirisches Objekt ist, setzt das Begehren nach der Stimme in Gang, das, wenn es spricht, den anderen ruft in dem Maße, wie es vom Ruf des anderen ausgeht. Verstummt das Rufen jedoch in dem letzten Schrei, der zum Nicht-Geschrei wird, dann zerbricht der Rahmen einer Korrespondenz zwischen Zweien: das Unerhörte spricht. Es spricht nicht als etwas, das aus dem Verschwiegenen ins Unverschwiegene geholt wird, es spricht aus einer Totenstille, einer Einsamkeit, in der es anders spricht. »[E]in Ungestaltetes, Lautliches, das die symbolische Fassung bricht«, eine »unfaßbare

1. Ebd.
2. Strukturell ähnlich lassen sich der »Schrei« des Polynikes im Angriff auf Theben und Antigonäs Reaktion »mit scharfer Stimme« angesichts des leeren Nestes jeweils als *extimes Objekt Stimme* lesen; zu differenzieren jedoch gilt es in den Nuancen. Die Impulse von Zorn, Klage und Haß, die zum Schrei führen, kommen jeweils von woanders her.
3. Ebd., 50.

Stimme«¹ taucht auf. »Sie gehört nicht zur menschlichen Welt der Signifikanz. Ohne jeden signifikanten Bezug zum anderen, im halluzinativen Raum absoluter Einsamkeit verfällt das Subjekt.«² Mit dem Unerhörten kommt die Grenze zwischen Sprechen und Nicht-Sprechen, welche die symbolische Ordnung der Sprache mit dem Auftauchen und Verschwinden des Signifikanten strukturiert, zu Fall. Der Schauplatz von Schrift, wie ihn Hölderlin zu lesen gibt, gruppiert sich um das, was im Ausfall der Grenze den Riß als ein unüberbrückbares und irreduzibles Verwaistes ausmacht. Die Opferaltarszene in der Rede von Tiresias gibt das Ungeschriebene als ein Uneinholbares, nicht Entzifferbares zu denken, das Tiresias mit den *zeichenlosen Orgien* bezeichnet und hier Ursache der Rede, Ursache von Sprechen und von Lesen ist.

Ein anderer Effekt der Unentscheidbarkeit zwischen Tier und Mensch ist, daß sich wiederholt die Frage nach Differenz und Ersetzbarkeit eines kultischen Brandopfers, welches in einen rituellen Rahmen gefaßt ist, und eines Brandopfers, welches rituell und institutionell ungebunden geschieht, aufdrängt. Das rituelle Brandopfer im Kultus erhält einen realen Charakter, denn es wird tatsächlich geopfert, und einen figurativen Charakter, denn es wird »für« und »anstelle von« etwas anderem »etwas« geopfert und gibt vor, das Exzessive und Dionysische institutionell zu binden. Es wird an einem bestimmten Ort, in einer bestimmten Weise, aus einem bestimmten Anlaß und zu einer bestimmten Zeit geopfert.³ Nicht aber ist dabei das Bühnenspiel, die Tragödie, Ersatz⁴ und Sublimation für die rituelle Opferhandlung. Die Antigonä-Tragödie ist verursacht von der *Frage* nach einer Ersetzbarkeit der rituellen und nicht-rituellen Opferszene: anstelle des bacchantischen Opferfestes geschieht eine Fortsetzung der Tragödie, Theben ist vom Tod bedroht. Die Antigonä-Tragödie selbst inszeniert die Frage der Ersetzbarkeit und stößt an die Unentrinnbarkeit des Todes. Das Tote bringt hier wie dort die je unübersetzbare und disparate Grenze einer Nicht-Passage ins Sprechen. Es transportiert sie in die symbolische Ordnung der sozialen Gemeinschaft, so daß das Tragische der Tragödie und das rituelle Opfer im Kultus eine Ökonomie der Austauschbarkeit subvertieren. Denn mit dem toten Körper von Polynikes gibt sich der

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 79.

2. Ebd., 80.

3. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, 54f. Vgl. auch zum »Herd«, »oikos« in der Antigone von Sophokles, Dünkelsbühler, *Kritik der Rahmenvernunft*.

4. Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: »Theatrum Analyticum. Bemerkungen über Freud und die Repräsentation«, in: *Fragmente, Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*, Bd. 41, Kassel Juni 1993, 27-51. Vgl. Sigmund Freud: »Psychopathische Personen auf der Bühne«, in: *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe Bd. X, Frankfurt am Main 1982.

Tod unaufhebbar und nicht rückführbar in Hinblick »auf etwas« zu lesen. An diesem Punkt einer Unumkehrbarkeit hält Antigonä inne, indem sie in der Tat die Gabe des Opfers an den Gott und die Übergabe des Toten in den Hades aufruft in dem Maße, wie das eine und das andere gesetzlich verweigert wird.

Das Töten von Tieren und Menschen, wie es Tiresias Kreon zu bedenken gibt, ohne einen rituellen Rahmen und ohne eine institutionelle Gebundenheit wird zu einer tödlichen *Orgie*, die aus der Fassung gerät, eben weil sie die Fassung negiert. Der pervertierte Zug, insofern Perversion aus einer Ersetzungs- und Umkehrlogik strukturiert ist, liegt in dem tragischen Verlauf darin, daß Kreon via Institution, mit Berufung auf den Staat und als Souverän Recht spricht und in der Abkehr vom Ritual der Bestattung, die Notwendigkeit eines rituellen Rahmens negiert; damit wird das Exzessive einer Verwahrlosung und der nicht aufhörende Opferungsakt des Toten durch die Tiere bejaht; in einer katastrophalen Steigerung figuriert das ungebundene Töten, jederzeit und überall und ewig, das Gesetz. Das Verworfenen, Tote kommt potenziert und in anderer Gestalt zurück. Ein Totes nach dem anderen wird Kreon am Ende der Tragödie vor Augen geführt. Eurydice ist tot und schließlich hält er sein totes Kind in den Armen. Der Bote, der vorher Eurydice das Schicksal Hämons und Antigonäs überbrachte, überbringt nun Kreon eine weitere Todesnachricht:

»Kreon.

Was ist denn schlimmer noch, als das, was schlimm ist?

Bote.

Die Frau ist todt; ganz Mutter dieses Todten.

Noch krümmt sie sich von neugeschlagenen Schlägen.

Kreon.

Io! Io! du schmutziger Hafen

Der Unterwelt! was? mich nun? was? verderbest du mich?

Io! der übelberichtet mir

Hersandte das Unglück, führst solch Geschrei du?

Weh! Weh! du hast zu Grunde den Mann gerichtet.

Was sprichst du, Kind? was bringest du mir Neues?

Weh! Weh! Weh!

Geschlachtet an dem Boden liege

Des Weibs Theil über allgemeinen Zerfalle.

(...)

Chor.

Wie ist sie scharfgetroffen, wie geschlachtet rings!

Kreon.

Sie schlägt die schwarzen Augen auf. Was klagt sie?

(...)

Kreon.

Was Art in Mord ward aber jen' entbunden?

Bote.

Sich selber auf die Leber schlug sie, da

Des Kindes Leiden lautgeklagt an sie kam.«¹

Eurydice, die Frau Kreons und *ganz Mutter des Todten* tötet sich selbst. *Geschlachtet an dem Boden liege / Des Weibs Theil über allgemeinem Zerfalle*. Kreon verursacht *allgemeinen Zerfall* der Stadt, er verursacht, daß *des Weibs Theil geschlachtet* an dem Boden liegt. Der *schmutzige Hafen der Unterwelt* und das *Geschrei* stellen Bezüge zur Rede des Tiresias her, der vom *Hafen aller Vögel* und dem *Geschrei der Vögel* spricht. Das, was Tiresias voraussagt, erfüllt sich: Die Metapher vom *schmutzigen Hafen* und der Anblick der *geschlachteten* Frau bilden im Echo des Szenarios vom Opferaltar die umgestülpte, konvexe oder konkave Erscheinung dessen, was als Reinheit und Wahrheit des Gesetzes von Kreon entworfen wurde.

Die Tragödie setzt angesichts des Toten im Widerpart zwischen Kreon und Antigonä in Szene, wie das Reale, Figurative und Theatrale eines Opferungsaktes und einer Tötung als Nichttötung, die zu zahlreichen Toden führt, ineinander verwoben sind. Damit öffnet sich die Frage, wie nah und wie unterschieden ein literarisch inszenierter Opferungsakt von einem realen Opferungsakt ist. Eine Frage, die sich am Wort-Körper aufsplittet und am Horizont der Frage von Übersetzbarkeit von dem einen zum anderen aufblitzt.² Die Frage überhaupt nach dem realen und fiktiven Opfer im Opferungsakt ist heute mehr denn je eine ethisch-politische Frage, die mit der Frage nach der Grenze und Grenzziehung zwischen dem einen und dem anderen konfrontiert ist. Die Frage des Opfers – schlimmer noch: die Produktion von Opfern – wird auf der Ebene des politischen und sozialen Raums solange akut bleiben, insistieren, sich vor Augen stellen in Kriegen, Amok und politischen Reden, solange die Frage der Verwerfung des anderen, der Andersheit des anderen, die das Wahnsystem in Gang hält, nicht analysiert wird und nicht ins Sprechen kommt.³

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1341ff.

2. Vgl. ausführlich dazu hier *Enden?*, S. 181ff.

3. Vgl. Emmanuel Lévinas: »Namenlos«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, übersetzt von Frank Miething, München 1988, 101-106. Vgl. Pierre

»Auch die Mythen«, schreibt Burkert, »haben es mit Opferritual zu tun. Sie handeln deutlich von der gegenseitigen Ersetzbarkeit von Mensch und Tier: Das Tier stirbt anstelle eines Menschen, Isaak oder Iphigenie.«¹ Mit der ökonomischen Figur der Metapher als Ersetzung im Opferungsakt – das Tier anstelle des Menschen und umgekehrt – dreht sich die Struktur der Ersetzung in das, was der Opferungsakt beinhaltet: einen tödlichen Machtkampf zwischen dem einen und dem anderen unter der Voraussetzung eines Denkens der Ersetzbarkeit. Wohin führt das? Man denkt und man glaubt, daß eines, das tot sei, durch ein anderes ersetzt werden könne. Man glaubt auch, daß gerade weil das eine tot sei, das andere erscheinen könne; weil der eine geopfert sei, könne der andere leben. Das stellt die zugespitzte Formulierung von Struktur und Ökonomie der Metapher vor, der das Subjekt im Sprechen selbst schon zu unterliegen scheint; denn gelangt das eine Wort zur Übersetzung, verschwindet das andere. Damit operiert die offerlogische Struktur der Ersetzung mit der Bewegung von Konditionalität und Kausalität. Sie negiert die *Frage* nach der Übersetzbarkeit als Ersetzbarkeit und schließt ein anderes Handeln, Denken und Sprechen aus.

Mit Antigonä, die nicht nur *für* ein anderes Denken, Handeln Sprechen *einsteht*, sondern ein Denken vom Anderen her, vom Verlust und von einem liegengelassenen Toten her transportiert, wird literarisch die mit jeder Übersetzung aufkommende Verlustbewegung, die nach Übersetzung ruft – und man kann für Übersetzung immer auch Ersetzung lesen – aufgeworfen. Die Übersetzung Hölderlins holt die Frage der Übersetzbarkeit auf die Bühne der Sprache als eine, deren Haltung das, was aus der konventionellen Opfer- und Ersetzungslogik herausfällt, aufammelt und sich von dem Aufgelesenen berühren läßt. »Das Wesen des Berührens«, schreibt Jean-Luc Nancy in einer Korrespondenz mit Jacques Derrida

»liegt in ›jener Unterbrechung, aus der das Berühren des *Sich-Berührens*, das Berühren als sich Berühren entspringt‹. Berühren *ist* der Augenblick der Berührung *und* die Erfahrung der Fremdheit im Moment des Berührens. Das Berühren ist höchst nahe Distanz. Es

Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*, übersetzt von Clemens Pornschlegel, Freiburg 1998; vgl. Jacques Derrida: »Den Tod geben«, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: *Gewalt und Gerechtigkeit, Derrida – Benjamin*, Anselm Haverkamp (Hg.), Frankfurt am Main 1994; vgl. Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, Textherstellung J.-A. Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin 1997, hier bes. zur Verwerfung und dem Verhältnis des anderen, des Anderen zum Sprechen, 178-304.

1. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*, 25.

läßt fühlen, was uns fühlen läßt (was fühlen wirklich *ist*): die Ferne, das Streben nach inniger Nähe.«¹

Die Vorstellungen von *berühren* und verabschieden kommen einander nahe, wie aber berühren sich Opferlogik und dichterisches Sprechen? Gabe der Antigonä-Übersetzung ist es, das gewaltsame und katastrophische Moment von Sprache, die auf Entscheidbarkeit derart angewiesen ist, als sie zwischen dem einem und anderen Wort entscheiden *muß*, überhaupt thematisch zu machen. Hölderlin bringt die der Struktur der Sprache inhärente Notwendigkeit zu unterscheiden, das heißt auch zu entscheiden, und ihrer Unmöglichkeit eines verlustlosen und restlosen Sprechens und Übersetzens oft zur Sprache. So läßt er den Chor die Worte sagen: »(...) seit wir mit dem weißen / Das schwarze Haar vertauschet.«² Der Chor unterläuft eine Logik von Kausalität und Konditionalität. Denn er formuliert das Prinzip des Tausches, in der der eine *und* der andere, schwarz und weiß, im ursprünglichen Wechsel einander lassen. Damit läßt er die Frage nach dem anfänglich schwarzen oder weißen³ Haar offen. Der Vers entwirft die Problematik des Anfangs und Ursprungs von Erscheinung und Wort überhaupt im Aufenthalt des Widerspruchs einer beginnenden Setzung des Wortes und einer Offenheit der Deutung. Die Übersetzung Hölderlins berührt so ein *prä* vor Kausalität und Konditionalität. Sie unterbricht in einer schlichten, dichterischen Weise – *seit wir mit dem weißen / Das schwarze Haar vertauschet* – die Vorstellung einer unausweichlich metaphorischen Sprachstruktur. Indem er auf syntagmatischer Ebene die Stellung der Wörter in Hinblick auf einen semantischen Vorrang von *weiß* für *schwarz* und umgekehrt unentschieden läßt, führt er einen metonymischen Zug in das Sprechen ein, der die Gewaltsamkeit der Metapher unterbricht.⁴ Das eine neben dem anderen, ohne einander zu verdrängen.

Auch in bezug auf die Dramaturgie der Tragödie läßt sich ein Einschnitt, Kontakt zwischen Ersetzung und Verschiebung ausmachen. Kreon, seiner selbst gewiß, kennt bis zu dem Punkt, an dem er den toten Sohn in seinen Armen hält und Antigonä und Eurydike tot sind, keinen anderen Weg als Macht, Gesetzgebung und Thron selbst zu erhalten durch die Vernichtung des anderen. Kreon ist zutiefst mit dem Gesetz der Kausalität und Konditionalität verbunden. Anders Antigonä. Indem sie auf der Nichtersetzbarkeit ihres Bruders beharrt, bewirkt sie

1. Jean-Luc Nancy: *Die Musen*, übersetzt von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1999, 32.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1138f.
3. Es scheint vergebens, vom »natürlichen« Wandel der Haare, die im Alter weiß werden, auszugehen, denn die Choreuten haben Masken und Verkleidungen getragen.
4. Vgl. de Man, *Semiotologie und Rhetorik*, 45.

mit ihrer flüchtigen Geste eine Unterbrechung der scheinbar gesetzlich wirksamsten und mächtigsten metaphorischen Struktur. Der Leib des Bruders ist für ein Moment bestattet, mit Staub bekränzt. Genau genommen gibt es zwei flüchtige Passagen, in denen Polynikes' Leichnam – einmal von einem spurlos verschwundenen »Meister«¹ und einmal von Antigonä – bedeckt wird. In dieser zweifachen Geste, die den Ritus der Bestattung und das Recht auf Verborgenheit zitiert und vollzieht, ist das von Kreon entworfene Phantasma vom restlosen und ewigen Opfer, welches gebarrt als Nichtopfer in der offenen Verwesung erscheint, löchrig.

Geborgen und zeitweise befreit ist der verwundete, tote Leib aus den Fängen des gnadenlosen Gesetzes. Antigonäs Widerstand bedeutet einen Einbruch im Rausch einer Opferökonomie, die keinen Halt vor Lebenden und keinen Halt vor Toten kennt. Wagnis dieser Tragödie, welches das Trauerspiel noch einmal übersetzt, liegt so vielleicht in dem Schwebezustand, in dem der »Glanz«² Antigone/äs und das Unerträgliche des Toten nebeneinander stehen oder ruhen. Denn in Erinnerung an die zitierte Passage des Tiresias' ist die Heraufkunft genau der Vorstellungen vom Leichnam, die Kreon aus seinem Gesichtskreis bannen wollte, lesbar als eine Vision, die mit Geruch, Ekel, Nässe und Geschrei eine unerwartete und entscheidende Unterbrechung, eine *Cäsur*, herbeiführt. Sie bringt ein anamorphotisches Antlitz eines zagreichen Leichnams. Das jedoch geschieht nicht auf den ersten Blick. Tiresias muß erst die Drohung der Vernichtung der Stadt und den Tod des einzigen Sohnes von Kreon ankündigen, daß Kreon sich besinnt.

»(...) Denn es kommt,
Nicht lange Zeit mehr ists, von Männern, Weibern
In deinen Häußern eine Weheklage.
In Misverstand muß aber jede Stadt
Vergehen, deren Leichname zur Ruhe
Die Hund' und wilden Thiere bringen, oder wenn
Mit Fittigen ein Vogel mit unheiligem
Geruche zum gesetzten Heerd der Stadt kommt.«³

Nachträglich ist das von Tiresias gedeutete Szenario aus zeichenhaften Einzelheiten des Geschehens um den Altar und auf dem Altar lesbar als Metapher, Vor-Zeichen dessen, was kommen ›muß‹ in der Logik des Sehers⁴: der Wechsel von kultischer Opferstätte als Zeichenraum zwi-

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 263.

2. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 293.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 1121ff.

4. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 911.

schen Sterblichen und Unsterblichen hin zur gigantischen Opferstätte in Gestalt einer Stadt, der Stadt Theben. Tiresias prophezeit das wiederholte Herannahen des Todes, in dem der Tod ausgiebig waltet und alles vernichtet. Nicht opfert der Mensch den Göttern, die Götter opfern die Menschen, was das Szenario vom Brandopfer auf *allentzündeten Altären* in der Stadt andeutet. Ob Vogel, ob Polynikes – die Nichtannahme des Opfers formuliert den Widerstand der Götter gegen Kreons Gesetz. Das Fett, das die nasse Hüfte umgibt, Fett, das auf der nassen Asche liegt, da die Flamme sich nicht entzünden will, sind Vorboten des Gottes, der ambivalent wach und abwesend in der Abkehr von Kreon und wie Hephästos nicht leuchtend aus der Asche, erscheint: den Tod bringend. *Gott ist in der Gestalt des Todes gegenwärtig.*¹ Nicht allein wird der Gott im Tod *gegenwärtig*; erscheint er nicht auch anders in der *Gestalt des Todes* als Leichnam?

Doch: Hat / gibt der Tod eine Gestalt? Was aber heißt dann *Gestalt*, was heißt *der* Tod? Und wie ist die Vorstellung von dem *Gott*, der *in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist* übersetzbar? Die Erfahrung des Todes und die Erscheinung des Toten führen an Grenzen von Vorstellbarkeit. Wenn sich nun in die Lektüre der Antigonä-Tragödie ein Exkurs zur *Grabbereitung* von Vittore Carpaccio wie ein Zwischenblatt einschiebt, ist der Genrewechsel von der Literatur zur Malerei als ein Innehalten lesbar, welches aus einer Wahrnehmung einer Grenze von Wissen kommt.

Die Frage nach der Gestalt des Toten, die mit der Frage nach der Gestalt des Lebendigen verknüpft ist, ist nicht allein eine Angelegenheit der Malerei und der Visualisierbarkeit; es ist eine Frage von Artikulierbarkeit überhaupt. Wenn der Tod eintritt, geschieht ein Akt einer Übersetzung, der für immer inkommensurabel bleibt. Das, was sich in der Übersetzung zwischen Leben und Tod ereignet, ist nicht rekonstruierbar; das demnach, was sich um das Sujet der Übersetzung des Nichtübersetzbaren rankt, ist eine Annäherung an das Unberührbare. Es ist in dieser Konstellation das Moment des schon toten und noch nicht begrabenen Leibes, den die Antigonä-Tragödie und das Berliner Gemälde teilen. Christus und Polynikes sind für eine zeitlang unbegraben; sie liegen stationär im Offenen. Das Gemälde setzt dabei, wie im einzelnen gelesen wird, den unmöglichen Blick ins Grab piktoral in Szene. Nach dem Exkurs und in der Rückkehr zur Antigonä-Tragödie wird dann gelesen, wie sich in das Zögern Kreons, der sich dem Grab Antigonäs nähert, die Heraufkunft eines »Kindes Stimme«² aus dem Grab ereignet. Denn auch dies verbindet die Tragödie mit dem Gemälde: auf unterschiedliche Weise stellen sie nicht nur eine Verschränkung von Anfang

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1267.

und Ende, Ursprung und Tod dar; sie lassen eine Erscheinung eines Kindes – einmal visuell als ein Bild und einmal tonal als eine Stimme – da auftauchen, wo der Tod eingetroffen ist und Totes sich zu sehen gibt.

