

Kreon vor dem Grab

Auftritt des Boten. Die Exangolos-Passage

»Nun / Geht alles hin«, sagt einmal der Bote.¹ Er läutet mit der Exangolos-Passage im V. Akt 1. Szene das Ende der Tragödie ein. Der Bote berichtet, wie er gemeinsam mit den Dienern und Kreon, den die Rede des Tiresias umgestimmt hat, zunächst zu Polynikes geht, ihm ein Grab zu richten, und wie sie sich dann der Grabkammer Antigonäs nähern. Von dort her, so der Bote, wird »eine Stimme« hörbar. Allmählich, im Herannahen an die Totenkammer, vernimmt Kreon eines »Kindes Stimme«, die ihn verunsichert. Er weiß nicht, ob es seines Sohnes Stimme oder eine göttliche Täuschung ist.² Doch bevor diese Szene gelesen wird, gilt die Aufmerksamkeit zunächst dem Auftritt des Boten, der – auf die Wahrheit des Ereignisses *vor* und *in* dem Grab referierend – mit gewitzter Zunge spricht. Kurz, seine Rede steht auf schwanken-dem Boden in genau dem Grade, wie er die unmögliche Aufgabe hat, als Zeuge von dem ›wahren‹ Geschehen zu sprechen. Er berichtet Eurydice, der Frau Kreons, was sich dort abgespielt hat. Denn sie, die auf dem Weg zum Altar Athenes von einer mysteriösen Stimme getroffen wird und daraufhin in Ohnmacht fällt, wendet sich an den Boten Unheil ahnend, damit er wiedergäbe, ihr übersetze, was er erfahren hat. Der Chor hört zu. Während Eurydice die Sinne schwanden, bleibt der Bote scheinbar Herr seiner Sinne. Er sagt:

»Ich, liebe Frau, sag' es, als Augenzeuge,
Kein Wort der Wahrheit laß ich ungesagt,
(...).«³

Der Bote kommt *als Augenzeuge* von einem anderen Ort. Er kündigt ein zu Sprechendes an als etwas, das nachträglich von etwas Gesehenem berichtet. Scheinbar tun die Worte des Boten so, als seien das Gespro-

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1213f.

2. Ebd., V. 1258-1272.

3. Ebd., V. 1242f.

chene und das Gesehene gleich und differenzlos und als ob sie ein Sprechen, das sich im Sprechen duplizierte, übergehen könnten. Damit erzählt der Bote nicht nur, wie es wahr und unwahr war, er spricht zugleich von der Zeugenschaft des Auges als Bedingung eines wahren Sprechens, indem er das Sprechen in der Verknüpfung mit dem Sehen als »transzendenten Schweise«¹ markiert. Doch weit entfernt von einer nüchternen, objektiven Berichterstattung, die mit dem Begriff des *Augenzeugen* aufgerufen wird, dreht der Bote in der Übersetzung Hölderlins, noch bevor die Hiobsbotschaften zu Wort kommen, eine »Pirouette«² mit dem scheinbaren Bekenntnis:

»Ich, liebe Frau, sag' es, als Augenzeuge,
Kein Wort der Wahrheit laß ich ungesagt,
Was sollt' ich nemlich dich besänftigen,
Wenn ich nachher als Lügner dir erschiene?
Geraid ist immerhin die Wahrheit.«³

Erscheint die Wahrheit immerhin *gerad*, so wird die Sentenz des Boten im Gegenteil auf einem schiefen Boden stehen. Wie der Körper eines Tänzers sich in Windeseile auf einer Fußspitze um seine eigene Achse dreht und im Anblick dieser virtuosen Drehung seine ursprüngliche Gestalt verliert – denn er entwirft, wie die Figuren Grandvilles, eine geisterhafte Erscheinung, die zugleich zwischen einer konturlosen Gestalt, die sich in ihren Konturen nicht fixieren und abbilden lässt, und einer einfachen Spule tendiert –, so dreht sich die Rede des Boten. Wort für Wort ereignet sich ein Sprechen, das, kaum ist ein Wort ausgesprochen, sich in sein Gegenteil verkehrt. Es verdichtet sich; es verliert und erhält zugleich mit der ersten Negation *kein* die Konturen, die das Wort in einer Spanne von Konturierung und Verlust von Konturierung zu einem sinnhaften werden lässt. Denn *kein Wort der Wahrheit* lässt der Bote *ungesagt* und sagt so, daß er die ganze Wahrheit restlos spricht, wie er zugleich alle Worte der Wahrheit *ungesagt* lässt. So gesehen steht die Wahrheit aus. Sofern das Sprechen des Boten nach Maß des Augenzeugen voll von Wahrheit ist, transportiert es zugleich einen Entzug durch die doppelte Negation im Gesagten. Damit wird thematisch, daß die Nachricht, so unverrückbar wahr sie auch immer daher kommt, gleichzeitig ein Fehlen, eine Auslassung artikuliert. Je nach Blickwinkel streicht sich die Rede wechselseitig durch; sie zirkuliert um sich selbst und berührt darüber einen Zug von Leere, der sich in der Konvergenz des Gegensinns in Form einer Unterbrechung einstellt. Durch den Bo-

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 88.

2. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 329.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 1242ff.

ten kommt also das Thema der Unterbrechung und des Ausgelassenen, das sich als eine Wachsamkeit für den Mangel und in zugespitzter Form den Tod zu denken gibt, komisch und im Umschlag zum Tragischen zur Sprache. Wie ein flüchtiges Atemholen unterbricht der Bote das Tragische mit dem Zug des Komischen und schiebt es ein letztes Mal auf.

Der Bote erscheint nicht in der Gestalt des Lügners und nicht in der Gestalt des *Wahrsagers*¹ wie sie Kreon zugeschrieben ist, er erscheint als ein treuer *Diener*², der flüchtig in den ersten vier Versen seiner Rede an Eurydike eine Lücke aufreißt, die sich abrupt im fünften Vers mit dem Satz *gerad ist immerhin die Wahrheit* zu schließen droht und noch ein letztes Mal in der Unmöglichkeit zur wahren Aussage aufblitzt. Bis dahin spricht der Bote mit einer gespaltenen Zunge, die einen Witz darüber erzeugt, daß er die Unmöglichkeit des Gesehenen und die Wahrheit darüber zu sagen als unmöglich und darüber wahrhaft man gelhaft ausspricht. Vor diesem Hintergrund, also auf dieser zerkratzten und zerkratzten Folie, ist die Rede des Boten zu hören, zu übersetzen, die nun anhebt, von der Heraufkunft einer Stimme aus dem Grab zu berichten.

Eines »Kindes Stimme« hören

Auch Kreon hört eine Stimme. Sie trifft ihn, wie der Bote berichtet, in dem Moment, in dem er sich der steinernen Gruft nähert, in der er Antigonä lebendig begraben eingeschlossen glaubt. Auf der Schwelle zum Grab umgibt Kreon eine »dunkle, mühseel'ge Stimme«, deren Ursprung ungewiß ist. Der Bote berichtet:

»Es höret aber einer eine Stimme,
Und laute Klage rufen in der Kammer,
Und nahet sich und deutet Kreon sie
Dem Herren an. Und wie der gieng, umgab
Ihn merkbarer die dunkle, mühseel'ge Stimme,
Dann schrie er auf, nah dran, und übel klagend
Sprach er das Wort, das ärmlich klagende;
(...).³

Die Stimme, die in der Rede des Boten auftaucht – *es höret aber einer eine Stimme* – ist nicht unmittelbar. Die Rede des Boten schiebt sich nachträglich wie ein Schleier oder ein Riegel vor das, was die Stimme

1. Ebd., V. 1265.

2. Ebd., V. 1267.

3. Ebd., V. 1258ff.

an dunkler und unaufhaltsamer Stimmung transportiert, wenn sie allein, wortlos und im ziehenden Ton eines Nahens einen Körper trifft und ihn umgibt. Die Unmittelbarkeit der Stimme wird über das Sprechen des Boten und im Akt der Wiedergabe in Distanz gehalten und zugleich noch einmal erinnert. In dem Maße, wie der Bote spricht, die Tragödie geschrieben steht und Hölderlin übersetzt, wird die an kein Subjekt gebunden vorgestellte und von einem ungewissen Ort kommende Stimme, die zur Gewißheit drängt, in der Erinnerung des Sprechens, Dichtens und Übersetzens berührbar, und zwar berührbar in dem Sinne, als berühren einen Kontakt einer »höchst nahen Distanz«¹ herstellt.

Wenn eine Stimme plötzlich einbricht, wie sie Eurydice unmittelbar ins Ohr trifft, sie ohnmächtig werden läßt, und wie sie Kreon umgibt, ist sie unmittelbar dahingehend, als sie das Moment der Distanz zwischen Stimme hier und Körper dort flüchtig aufzuheben scheint. Anders als die in vertrauter Weise sprechende Stimme, die von Leben zeugend gedacht ist, indem sie an ein sprechendes Subjekt geknüpft ist, bringt die dunkle Stimme ein Tödliches. Sie gibt die Spaltung von Subjekt und Stimme zu denken auf.

Die Rede des Boten bekommt so eine strukturelle Funktion, indem sie den Abstand zwischen der Unmittelbarkeit der Stimme, die unterschieden halluziniert *und* wahr und verschieden im Sinne einer zeitlichen Passage gewesen sein wird, und der Rede *über* die Stimme bewahrt. Die Gewalt einer Stimme, die plötzlich hereinbricht, transportiert, daß es das Dunkle der Stimme und das Dunkle von Sprache gibt. Stimme ist hier nicht das, was das Subjekt beherrscht, indem es spricht und nicht spricht, hört und nicht hört. Sie umgibt das Subjekt. Hölderlin akzentuiert die unendliche Ferne einer unberührbaren, unfaßlichen Stimme, die zugleich unaufhaltsam nah kommt und Kreon auf den Leib rückt in der Übersetzung des Boten: *es höret aber einer eine Stimme*. Eine Stimme gibt sich ungebunden an ein Subjekt und ungebunden an ein Objekt herkunftslos zu hören. Metrisch gelesen wird die Stimme in diesem Vers eingeführt mit einem Rhythmus, der aus einem dreifüßigen Jambus und einem dreifüßigen Trochäus besteht und von einer unmerklichen Cäsur in der Mitte des Verses (nach *aber*), welche die Umkehr der Hebungen und Senkungen hervorruft, strukturiert ist. Und doch, rezitiert man den Vers nur einmal mit der eigenen Stimme, so wird man bemerken, daß er eher leicht, mit schwelender Betonung zwischen den Versfüßen und Satzteilen, besonders zwischen dem Subjekt und dem Objekt *einer eine Stimme* in der Mitte, aber auch in der Spannung zwischen dem Anfang des Verses *es* und seinem Ende *Stimme* auszusprechen ist. Eine zarte lyrische Weise steht damit im Wider-

1. Nancy, *Die Musen*, 32.

spruch zu dem, was die Stimme an Unheil ankündigt. Noch aber ist es nicht da, vielleicht sogar schiebt der Rhythmus einmal noch im Einklang mit der Unentschiedenheit der Stimme, die unbestimmt zwischen *es einer* und *eine* zu hören ist, das Unheil auf.

Die unbestimmte Stimme wird allmählich konturierbarer. Sie verschiebt sich im Zuge ihres Herannahens in die Weise der Klage. Dann wechselt der Bote die Zeit der Erzählung vom Präsens abrupt in das Imperfekt. Die *dunkle, mühsee'lge Stimme umgab* Kreon im Gehen auf das Grab zu *merkbarer. Dann schrie er auf, nah dran*. Der Schrei unterbricht die Passage des Hörens der Stimme, Kreon beginnt zu klagen und zu sprechen. Der Bote gibt wieder, was Kreon rief:

»Bin ich Wahrsager mir? geh' ich den unglücklichsten
Wirklich der Wege, welche kommen können?
Mich röhrt des Kindes Stimme. Doch ihr Diener
Geht schnell hinzu, zum Grab' und seht genau
Den Riegel an, der aus der Mauer ist gerissen,
Geht in die Thüre selbst hinein, und sehet
Ob ich des Hämons Stimme höre, oder
Göttlich getäuscht bin.«¹

Mit der Frage *bin ich Wahrsager mir?* scheint etwas auf ihn zuzurollen, das sich zwischen der Prophezeiung des Tiresias² und einer dunklen Ahnung bewegt. Die Worte *mich röhrt des Kindes Stimme* stehen im Nachklang zu dem Vers *es höret aber einer eine Stimme*. Dann schlägt die Rührung in eine Hast und Ungeduld um. Kreon befiehlt den Diennerboten, damit sich die Ungewissheit der Stimme aufkläre, zu *sehen*, ob es Hämons Stimme oder eine Stimme göttlicher Täuschung ist.

In der Grabszene kommt eine Stimme zum Zuge, die zu hören gibt, indem sie einen Körper umschließt und auf ein Ereignis referiert, das eine Grenze von Unmittelbarkeit und einen Entzug der Sinne, in dem Sinn und Sinne kollabieren, hervorgerufen haben wird: das Ereignis des Todes. Die Stimme entspringt zwischen Ereignis und Wort aus diesem unsäglichen Nicht-Ort einer Totenkammer. Wenn sie, die Stimme, von dort heraufkommend sich allmählich sprechend in Klage und Wort zu erkennen gibt, wird sie immer schon das Mysteriöse und Unwiderrufliche ihres Ursprungs verdeckt haben, auf das sie zugleich die Aufmerksamkeit richtet. Das dichterische Wort wäre das, welches den *tragischen Transport*, der *nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste*³ ist, zwischen Ereignis und Wort wach hält. Der Vers *es höret*

1. Ebd., V. 1265ff.

2. Ebd., V. 1108ff.

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

aber einer eine Stimme gibt dem statt. Es beruht auf einem leichten metrischen Wiegen und der metonymischen Beziehung von *einer eine Stimme*, in der der unbestimmte weibliche Artikel *eine* ein verlustreiches Echo im Nachhall von *einer* ist. Beide, Subjekt und Objekt, und unbestimmter männlicher und unbestimmter weiblicher Artikel, also beide Geschlechter, münden nebeneinander in die *Stimme* – wie Hämon und Antigonä, die im Leben geschieden und im Tod vereint nebeneinander zunächst tot und lebendig, dann tot und tot da liegen und Ursache der Heraufkunft der Stimme bilden.

Passage über den Aufschub. Zwischen Stimme und Blick

Die Szene vor dem Grab, von der der Bote berichtet, wechselt zwischen Stimme und Blick und verschiebt abwechselnd den Akzent zwischen Hören und Sehen. Die Dauer der Stimme, die aus einem Zug des Na-hens in eine dunkle Stimme und in eine Klagestimme übergeht, die sich wiederum in eine unentscheidbar imaginäre Stimme oder wirkliche Kindesstimme spaltet, wird skandiert durch den Befehl Kreons an die Boten, der Stimme bis ins Grab hinein nachzugehen, um die Stimme seinem Kind oder einem göttlichen Trug zuschreiben und deuten zu können. Wenn Kreon die Boten ins Grab schickt mit dem Auftrag zu *sehen*, wessen Stimme er höre, scheint es, als gäbe es eine Beziehung zwischen der Weise und Not, die Stimme zu sehen, das heißt, sie an ein Subjekt zu binden, und dem Lesen. Nicht nur, daß man mit dem Auge liest, auch das Wort, indem es gesprochen, geschrieben ist, rückt in eine Subjektposition, wenn es sagt, etwas sagt und etwas aussagt. Gerade aber mit dem Thema der Stimme, die nicht spricht und naht, einfach nur herannaht, von dem einem losgelöst und noch nicht bei dem anderen angekommen, öffnet sich die Vorstellung eines Lesens, das hört. Auch das heißt übersetzen.

Hölderlin übersetzt es höret aber einer eine Stimme. Indem Hölderlin sich in einen dichterischen Prozeß begibt, verleiht er Sophokles, dem Autor, und Antigone/ä, dem Werk, eine Stimme.¹ Der Begriff Stimme rekurriert an dieser Stelle auf einer »Vergegenwärtigung der Stimme« als »Metapher«.² Wenn Metapher hier bedeutet, das eine für das andere zu setzen, einem eine Stimme zu verleihen und dem einen die Stimme des anderen zu geben, dann kann man mit Hölderlin lesen, daß Dichten immer auch die Unmöglichkeit der Ersetzung und damit immer auch die Anmaßung, einem eine Stimme zu verleihen, aufschei-

1. Vgl. Bettine Menke: *Prosopopoia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, hier 163.

2. De Man, *Semiologie und Rhetorik*, 49.

nen lässt. Dies geschieht, indem Hölderlin den Akzent auf den Rhythmus von Sprechen setzt, ein Rhythmus, der unkalkulierbar in Sinn und Sinnhaftigkeit einbrechen kann und solcherart einen Kontakt zwischen Verdichtung und Verschiebung herstellt. Mit dieser Haltung zum Unscheinbaren, zum Rhythmus, der nichts sagt und pulsiert wie der *lebendige Sinn*¹, mal rapide, mal wiegend wie die Sentenz *es höret aber einer eine Stimme*, schlägt etwas ein, das die Präsenz der Stimme aufbricht. Eine Stimme, leer an Sinn, ungebunden an einen Sprachkörper und ziehend zwischen Hebung und Senkung, öffnet die Frage nach dem, was vor dem Akzent, der Sinn macht, liegt. Ein Abgründiges der Stimme, wenn sie ungebunden zwischen dem einen und dem anderen Sprachkörper gewesen sein wird, erhält eine Stätte. An diesem Punkt springt eine Vorstellung auf, in der sich Hölderlin und Sophokles begegnen. Ort der Begegnung wäre das Werk, die Tragödie, an Hand derer die Höhlung des Namens des Vaters Kreon/Nekro sich in ein Trauerspiel wendet. Ort der Begegnung wäre also auch, wie bei Kreon und Hämon, eine Grabeshöhle.

Doch genauer: Hölderlin übersetzt die *Antigone* Tragödie nach Sophokles in das Trauerspiel *Antigonä*. Im Zuge der Übersetzung setzt der Dichter Hölderlin den Ruf des Werkes – Antigone nach Sophokles und auch Antigone nach Polynikes, denn sie vernimmt den stummen Ruf des Toten – von einem undenklichen Ort der Totenstille in Szene. Nicht allein der Dichter Hölderlin wendet sich an den anderen Dichter Sophokles. Auch umgekehrt: Das in Vergessenheit versunkene Werk schickt einen Ruf aus der Verborgenheit. Es ist ein Ruf nach Übersetzung. Was transportiert der unhörbare Ruf, den einst Antigonä – nicht von Zeus und nicht von Dike² – empfangen hat? Daß die Frage nach der Übersetzung des Toten, als eine Frage nach der Anerkennung, daß es Totes gibt und den Toten zu verabschieden notwendig ist, nicht zu vergessen ist: daß es, wie es der tote Bruder transportiert, daß es ein Ende einer Genealogie gibt.

Zugleich, und das soll hier in der unheimlichen Vorstellung der Stimmen der Toten nicht vergessen werden, gibt es auch den Ruf von Außen an das Werk: Kreon, der Vater, ist angezogen von des Kindes Stimme und überschreitet, nachdem er die Boten vorgeschickt hat, die Schwelle des Grabes. Er ruft den Sohn flehend an, aus dem Grab zu kommen.

»(...) Darauf
Zu hinterst in den Gräbern sehen wir
Am Naken hängend, sie, am Gürtelbande

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

2. Ebd., *Antigonä*, V. 467ff.

Des Leinenkleids herab; und ihn, rundum
Um sie bestrikt, dahingestrekt, und jammernd
Ums Brautbett, und den Abgrund drunten, und
Des Vaters Werk und unglückliche Lager.
Er, wie er dieses sieht, schreit greulich auf,
Und geht hinein, zu ihm, und weheklagt und rufet:
O Armer, was hast du gethan? was hattest
Im Sinne du? Durch welch Verhängniß starbst du?
O komm heraus, mein Kind, fußfällig bitt' ich.«¹

Hölderlin lässt unentschieden, wer *er* ist, und wer *schreit*. Der Vater? Der Sohn? Genau darüber kommt die Frage, wer und was spricht, auf. Zudem kommt ein irriges Sprechen aus dem Munde Kreons, der richtungslos fragt: *durch welch Verhängniß starbst du?* Wendet Kreon sich damit an die tote Antigonä – die nicht mehr antworten kann und die, das kann man wohl so sagen, auch durch das von Kreon verhängte Urteil zu Tode kam – oder an Hämon, der noch nicht tot bereits in den Augen Kreons tot ist? Oder wendet sich Kreon gar an sich selbst, indem er spricht, was er zu sehen und lesen nicht vermag: daß auch er, wie sein Name in der anagrammatischen Umkehr es unermüdlich herauszuschreien scheint, ein Totes an sich trägt?

Die Begegnung zwischen Sohn und Vater innerhalb der Gruft durch die sich wechselseitig anziehenden Stimmen führt zu einem tödlichen Duell. Der Haß auf den Vater, da er fehlte, mündet in einen Tötungsakt, der in einem flüchtigen Moment dem weichenden Vater gilt. Der Sohn, der auch des Vaters Werk ist, tötet sich anstatt des fehlenden Vaters. Denn der reißt eine Lücke im Schritt zur Seite auf, die der Sohn mit seinem Tod füllt, indem er den Verlust, der die Leere entdeckt, selbst real werden lässt. Tot. Nicht so ist es, daß der Ruf Kreons, der Sohn möge aus dem Grab herauskommen, noch einmal den Tod aufhielte; im Gegenteil, die verspätete Sorge, des Kindes Tod aufzuhalten, führt zu einer weiteren Zerstörung. Auch dies Werk ist tot. *Des Kindes Stimme* spricht nicht mehr. Was aber bedeutet das für den Vater, den Hinterbliebenen?

Wenn Kreon das tote Kind fassungslos in den Händen hält, der Bote sagt, *ein großes Angedenken in Händen trägt er*², widerfährt ihm ein Ähnliches wie das, was Antigonä einsam, verborgen und unverborgen, mit dem Bruder vollzogen hat: den Toten mit der Hand tragen.³ Ihre Geste, das tote Kind, das Werk, zur Übergabe zu verabschieden, es losgelöst von dem Vater, der für das Gesetz steht, der Totengruft zu

1. Ebd., V. 1273.

2. Ebd., V. 1314.

3. Vgl. ebd., V. 45.

überlassen, heißt, dem Toten und dem Ungeschriebenen als das, was sich der Schrift entzieht, einen Ort zu geben. Indem Hölderlin übersetzt, hält er das Werk *Antigone*, dem er treu und untreu zum Gesetz des Vaters die Frage nach dem Toten entnimmt, das Verschiedene in den Händen und bereitet es, *Antigonä*, zur Übergabe in die Totenkammer. Vor dem Grab. *Antigone* und *Antigonä* begegnen sich nicht in einer geschlossenen Gruft und nicht in einem Draußen vor den Stadttoren, vielmehr in der Nähe »bei denen, die durchgängiger Weise sind, / Und die Gespräche halten miteinander, drunten.«¹

Was aber bedeutet das? Zunächst: Eine undenkbare Übersetzungsökonomie, mit der ein Ausfall aus der Ökonomie einer kontinuierlichen Fortsetzung, einer Genealogie notiert ist. Denn nicht geht es um die Frage nach dem Ewigkeitswert einer Dichtung, es geht um ein Hören von Stimmen, welche die im dichterischen Prozeß sich gegenseitig anziehenden Stimmen des Werkes gewesen sein werden. *Antigone/ä* scheint im Lesen auf. Antigone und Antigonä sprechen synchron. Das Werk *Antigone* und das Werk *Antigonä* sind einander »subordinirte Kunstformen«². Eine Spannung der Unentschiedenheit in der Frage nach dem, wer spricht, subvertiert eine Vater/Sohn und Herr/Knecht Unterworfenheit; sie stärkt die Vorstellung einer archäologischen Schichtung beider Werke, in der sich Schichten nicht einfach einmalig übereinander, sondern ineinander verschoben haben, so daß Wörter, Vorstellungen, Mythen, Rhythmen, Haltungen zu einer Art Sammelstätte, einem Klangraum werden.

Daß jedoch das Sprechen und Stimmenhören *drunten* mit denen, die *durchgängiger Weise*, die also ewig treu und präsent vorgestellt sind, einen Anzugspunkt für eine widerständige und dichterische Haltung bildet, dessen Kehrseite der »schonungslose« »Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildniß und der Todtenwelt«³ ist, soll dabei nicht übersehen und nicht überhört werden. Denn das, was im Kontakt zum Toten als schön vorgestellt wird – *Lieb werd' ich bei ihm liegen, bei dem Lieben*⁴ – bedeutet einerseits die Schweigsamkeit der Stimmen im Leben aufzuheben und ein Gespräch unter Toten zu führen. Andererseits zeigt sich in der Zuneigung zu dem Toten, welche die Abwesenheit der Stimme (im Leben) in Szene setzt, das Grauen einer Einsamkeit, wie es der Tenor der Klage Antigonäs zum Ende hin anschlägt.

An diesem Punkt wird deutlich, daß sich an die Frage nach dem Ursprung der Stimme die Frage des Werkes knüpft. Nicht, wie bei Lazarus, erfolgt durch Christus ein Ruf Gottes von außen an das Werk, das

1. Ebd., V. 563f.

2. Vgl. ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 418.

3. Ebd., 413.

4. Ebd., *Antigonä*, V. 75.

im Grab tot liegt und auferstanden ein leeres Grab hinterläßt.¹ Das Tote kann nicht aufstehen, der Ruf Gottes fehlt. Statt dessen geht vom Ort eines unwiderruflich verlorenen Werkes, Antigone nach Sophokles, das innerhalb einer Gruft als geschlossenes Werk liegt, ein Ruf aus. Das tote Werk, das so (nie) gesprochen haben wird, drängt an den Rand einer paradoxalen Struktur der Stimme. Im Aufbruch der Geschlossenheit des Werkes gelangt zur Vorstellbarkeit, daß eine Abwesenheit der Stimme Ursache des Werkes ist; daß berühren, übersetzen, dichten heißt, die prinzipielle Nichtersetzbarkeit eines Werkes und von Dichtung ins Sprechen zu bringen. Übersetzen als ein Hören im Lesen heißt so vielleicht, sich dem geschriebenen Wort dichtend zu neigen und das andere von Schrift, das losgelöste Ungeschriebene auszulassen; es frei zu lassen und, da das Ungeschriebene sich einer Positivität und Versifizierbarkeit entzieht, es im Zuge seines Verschwindens zu berühren. Nachsehen. Dichten heißt so vielleicht auch, auf der Schwelle zwischen Sehen und Hören der Öffnung der Gruft nachgeben, dort wo das Tote und das Lebendige sich ein letztes Mal berühren. Dieser flüchtige Kontakt bezeichnete einen undenkbareren Ort von Überlieferung vor der Nicht-Passage².

Am Spielrand von Buchstäblichkeit – Kreon/Nekro

Am Ende der Tragödie, als Kreon seinen toten Sohn Hämon in den Armen hält, scheint es, als hätte sich nun bewahrheitet, was Tiresias Kreon voraussagte: aus deinem Eingeweide, Kreon, aus deinem Innersten, zahlst du bald selber einen Toten für die Toten. Unmöglich ist es, Totes zu verwerfen.

»Wiss' aber du, nicht lange Zeit mehr brütest
In eifersücht'ger Sonne du, von nun an;
Denn bald aus deinem Eingewaide zahlst
Du selber einen Todten für die Todten,
Für die, die du von oben warfst hinunter,
Und deren Seele schmählich du im Grabe
Zu wohnen hast gesandt. Von unten hast
Auch oben einen du, den schiksaallosen,
Den unbegrabenen, unheiligen Todten
Des Todesgotts, der weder dich noch obre Götter
Angehet, aber du brauchst so Gewalt.«³

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13ff.
2. Derrida, *Aporien*, 29.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 1106ff.; vgl. Nägele, *Mechané*, 50ff.

Kehrt hier mit der Verwerfung von Polynikes und Antigonä aus der symbolischen Ordnung ein Totes in anderer Gestalt wieder? Du *selber* zahlst einen Toten für die Toten. Du *zahlst* deinen Eigensinn, der Polynikes vogelfrei ins Außen versetzt und Antigonä lebend in das Grab geschlossen, der die Widerworte des Sohnes nicht vernommen hat, mit deines Kindes Tod. Welch Worte des weisen Sehers, denn kann man den Tod des einen mit dem Tod des anderen zählen? Der tote Hämon für Polynikes und Antigonä?

Legitimiert hat Kreon als souveräner Herrscher die Urteile über Polynikes und Antigonä vom Gesetz des Guten her: »Diß ist mein Sinn und niemals werden mir / Die Schlimmen mehr geehrt seyn, als die Guten.« Im Disput noch zwischen Vater und Sohn, in dem der Generationskonflikt als ein Machtdiskurs um Autorität, die bestimmt, wer auf wen hört, zur Sprache kommt, geht es mehrfach um den ›vollen‹ und ›leeren‹ Sinn. Hämon argumentiert vor Kreon, daß der Mensch, der von sich behaupten würde, er allein hätte Recht und kein anderer, daß dieser Mensch, öffnete man ihn, leer erschien.

»Und sage nicht, du habest Recht, kein ander.
Denn wer allein hält von sich selbst, er habe
Gedanken nicht und Sprach' und Seele, wie ein ander,
Wenn aufgeschlossen würd' ein solcher Mensch,
Erschien er leer.«¹

Das Phantasma einer Selbsterfülltheit ohne Bezug zur Stimme eines anderen und anderer – weder Antigonäs, noch Hämons Stimme, noch die Stimmen aus dem Volk hört Kreon² – kehrte sich, in der Lesart Hämons, in eine Leere. Etwas später sagt Hämon: *Ist alten Geists ein Mann, voll in vollkommenen Wissen; / Ist dieser nicht dabei, denn selten will es so gehen.*³ Und Kreon erwidert Hämon an anderer Stelle, *leersinnig kannst auch du seyn*⁴, woraufhin Hämon antwortet, »Wärst du es selbst nicht, hielt ich dich für treulos.« Was weiß der Sohn, das der Vater nicht vernimmt?

Die Sicherheit einer Unterscheidbarkeit von *Schlimmen* und *Guten* macht Kreon blind für die Übertretung des Gesetzes in einen Raum der Gesetzlosigkeit. Die unverrückbare Entschiedenheit, Polynikes und Antigonä aus dem Gesetz zu verwerfen, ist begründet auf einem Denken des Guten, eines Wissens vom Guten, das sich *voll in vollkommenen Wissen* weiß, ein Irren negiert, eine Leere und auch ein Totes isoliert eben-

1. Ebd., V. 732ff.

2. Vgl. ebd., V. 718ff.

3. Ebd., V. 749f.

4. Ebd., 783ff.

so wie Widerstand und Leidenschaft zu töten sucht und tötet. Die Fiktion eines *vollen* Sinns, die Kreon regiert, lässt keine Öffnung zu einer Andersheit und damit auch keine Verrückung zu – Aussparung von Differenz. Aber warum funktioniert das bei Kreon so? Was fehlt ihm? Hämon bringt es auf den Punkt:

»Hämon.
Du möchtest etwas sagen, hören nichts.

Kreon.
So ist es. Doch beim Himmel meiner Väter!
So nach Gelust sollst du nicht kränken mich mit Tadel.
Schafft weg die Brut, vor Augen soll sie, gleich,
In Gegenwart, hart an dem Bräutigam, sterben.«¹

Die Bezugnahme auf die väterliche Instanz *beim Himmel meiner Väter* verdeckt den Umstand, daß Kreon, vom Phantasma des Gleichen bestimmt, gerade nicht die väterliche Metapher anerkennt, welche das Gesetz der Differenz und damit der Grenzziehung in die symbolische Ordnung trägt und andersherum: die Heraufkunft des Namens des Vaters ist von einem Akt der Differenzierung zwischen Dreien verursacht; da scheint Kreon taub. Er verlangt absoluten Gehorsam. Dem folgt Hämon nicht. Er befindet sich in striktem Dissens zu Kreons Urteil und in einer leidenschaftlichen Beziehung zu Antigonä. Denn auch das scheint Kreon unerträglich, eben weil es das Phantasma des Gleichen aufstörte: der Zug der Leidenschaft zu einem anderen, zu einem anderen Geschlecht ebenso wie die Frage, ob und in wieweit Politik auch von Leidenschaft bestimmt wird, ist für Kreon ausgeschlossen. Nicht aber für Hämon. Er konfrontiert den Vater mit der Beobachtung: *Du möchtest etwas sagen, hören nichts.* Daraufhin spricht Kreon von Haß erfüllt den Wunsch aus, Antigonä vor Augen seines Sohnes töten zu lassen.

Was hat Hämon da getroffen? Kreon spricht Urteile, er beruft sich auf die Augen, die wie Zeus alles schauen², das Hören aber ist eine Leerstelle. Wohl hört er Worte und deutet diese ausschließlich auf ›ihre‹ Sinnhaftigkeit hin, die wiederum ›seinem‹ Sinn untersteht. Fremd bleibt ihm im Unterschied zu Antigonä und Hämon, ein Hören auf den Signifikanten, der den Zug einer Abwesenheit von Sinn und einer Abwesenheit überhaupt zuträgt. Verschlossen bleibt es ihm bis zu der *Cäsur*, die Tiresias durch das Ende seiner Rede ankündigt, seinen ›eigenen‹ Namen Kreon zu hören. Doch was heißt es, den ›eigenen Namen‹ hören?

1. Ebd., V. 786ff.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 191f. Kreon: »Ich nemlich, weiß es Zeus, der alles schauet, allzeit / Ich werd' es nicht verschweigen, seh' ich Irrung.«

Liest man den Eigennamen¹ Kreon und löst ihn aus der Starrheit der gesetzten Buchstaben, so gibt sich mit der Verschiebung der Buchstaben ein anderes zu hören: ein Totes haftet am Namen, Nekro. Das Gesetz des Sinns (*mein Sinn*) und die sinnhafte Übersetzung von *Kreon* zu *Nekro* und umgekehrt haben miteinander zu tun. Von Sinn zu Sinn geben die Buchstaben zu lesen, hier Fülle, da Leere. Der *volle* und *leere* Sinn scheinen miteinander derart verstrickt, daß der eine ohne den anderen gar nicht geht, was eine Gesetzmäßigkeit formulierte. Das Gesetz einer zwanghaften Gebundenheit des einen an den anderen, des Lebens an den Tod, stellt sich *vor* den Raum der Gesetzeslosigkeit. Das zweibändige Gesetz vom Sinn und verfehlten Sinn *und* ein Gesetzloses als Fehl des Fehlens des Endes, Sujet der Antigonä-Tragödie, sind dem Namen eingeschrieben. Die Umstellung der Buchstaben von *Kreon* zu *Nekro* befriedet in eigentümlicher Weise, eben weil man, wie Tiresias, glaubt zu wissen, dies sei der andere Sinn: notwendig, im Finale, wird es sich zu lesen geben, ein Totes. Erkenntnis beruhigt. Nicht aber der Anblick des Toten, ohne Rückkehr gibt es kein Kommen, keinen Schritt, kein Gesetz, kein Sprechen von einem anderen her.

Kreon schließlich wird von dem prophetischen Ton beunruhigt. Des Blinden Gewißheit vom Ende des tragischen Verlaufs – als müsse es immer schon so kommen – weckt die Notwendigkeit, den mörderischen Lauf der Dinge, die Ökonomie der Rache, einen Toten für die Toten zu zahlen, zu unterbrechen. Zu spät. Kreon widerfährt im Realen, was er aus dem Gesetz zu treiben versucht hat, das Antlitz des toten Kindes. Konnte Hämon sagen, daß Kreon, indem er sich dem anderen verschlossen hat, *nichts hören* wollte, vernimmt Kreon nach dem Einbruch der *Cäsur* das Fehlen der Stimme des anderen, die unwiderrufliche Stummheit des toten Sohnes. *Nichts hören* heißt hier auch eine Leere hören. Ein Hören auf etwas, das nichts sagt und den Mangel als Fehl des Fehlens des Endes zuträgt.

Was sich in der anagrammatischen Knappheit des Namens Kreon ausspricht, indem sie die Verstellung als einen Zug von Identität ausstellt, ist dem Phantasma von Identität, das die Differenz leugnet, geschuldet. Der *Glaube* an den Sinn, der sich in der Umkehr von dem einen (Name) zum anderen (Sinn) wahrhaftig zu erfüllen scheint, was auch noch Tiresias, dem Zeichendeuter, unterläuft, wird in eine Gewißheit gemünzt. So ist es eben. Eine tödliche Aussage. Sie spricht von Paralyse und bringt sie im selben Atemzug hervor: Hier gibt es das Para-

1. Vgl. zum Eigennamen, Jacques Derrida: »Babylonische Türme, Wege, Umwege, Abwege«, übersetzt von García Düttmann, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, Alfred Hirsch (Hg.), Frankfurt am Main 1997; vgl. ders.: *Über den Namen. Drei Essays*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Markus Sedlacek, Wien 2000.

dox eines vollen Sinns des Wortes *Nekro*, das eine Leere herbeispieilt. Und da klebt *Kreon* an ›seinem‹ Sinn.

Wie also das Anagramm lesen, ohne die Figur der Gewißheit zu wiederholen? Das Phantasma des Gleichen, das die Nichtersetzbarkeit des anderen verwirft, kommt dann zum Zuge, hier im ›wahren Sinn‹ zum Ausdruck, wenn Name, Gestalt und Ereignis in eins fallen.¹ Wenn das Phantasma ins Reale umschlägt, dann verfällt ein Spielraum, blickt das Auswegslose. Es läuft auf die Un-Gestalt des Toten zu. Jene Leerstelle des Toten sperrt eine sinnhafte Übersetzung von *Kreon* und *Nekro*, sperrt die Ersetzung des einen Toten für den anderen. Was das Buchstabenspiel aufwirft, ist eben diese Unmöglichkeit von Übersetzbareit, indem sie die Frage nach dem Wirken des Phantasmas des Gleichen stellt. Das Anagramm im Namen spielt mit dem Entzug des Wahren und dem Phantasma von Gleichheit, indem es

»den Gegensatz zwischen Selbstheit und Alterität in Bewegung [bringt], indem es das Selbstgleiche mit dem Schatten des Anderen versieht. (...) Ein Faszinosum des Anagramms liegt vielleicht darin, daß es in seiner rätselhaften Unberechenbarkeit und Kontingenz zugleich das Gesetz der Sprache anzeigt. Auch wenn das anagrammatische Gesetz als Spielregel gewußt und vorgegeben ist, kann man nie wissen, welche Worte und Syntagmen generiert werden. Das heißt: Das Anagramm motiviert sich nicht aus einem vor-gängigen Signifikat (...).«²

Unwissentlich spricht der Name Kreon das Fehlen des Signifikats mit, sofern der Name ein Totes als ein anderes, das geschrieben und unerhört mit dem Namen gegeben ist, nicht verschweigt. Das Denken und die Figur der Finalität, in der sich Name, Gestalt und Ereignis ineinander zur Wahrheit verschließen, hieße demnach, den operationalen Charakter der Verstellungen und den Zug einer plötzlichen Unterbrechung im Einschlag des Sinns im anagrammatischen Verfahren – und im Sprechen überhaupt – zu leugnen und genau das im textanalytischen Verfahren deutend zu wiederholen, was Kreon in der souveränen Position als Gesetzgeber und Vater unternommen hat. Vor dem Toten, sei es im Namen, in der Tragödie, im Leben, erfährt die Sinnfrage, die sich in der Erfüllung der Wahrheit verrennt, einen Aufschub. Lesen, Sprechen und Übersetzen heißt im Ritardando des Aufschubs, daß die Deutung selbst eines Namens, eines Ereignisses, eines Wortes an die Grenze einer Deutbarkeit gelangt. Mit anderen Worten: Buchstäbliches Lesen heißt

1. Pierre Legendre: »Die verordnete Psychoanalyse. Anmerkungen zur Auflösung der École freudienne de Paris«, in: *Das Andere Denken. Zur Ethik der Psychoanalyse. Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse*, Wissenschaftliches Zentrum II der Gesamthochschule Kassel (Hg.), Bd. 39/40, Kassel 1992.
2. Schuller, *Moderne. Verluste*, 37.

hier, die Zwangsstrukturen von Ereignishaftigkeit zu befragen und nicht die einzelnen Zeichen, die immer auch Zeichen von Abwesenheit sind, in Hinblick auf ein eindeutiges Ende zu präjudizieren.

Der Eigenname Kreon spannt sich zwischen dem Phantasma einer unendlichen Differentialität – was in bezug auf das anagrammatische Verfahren und in bezug auf das ewige Opfer, dem Polynikes und Antigonä verschrieben sind, heißt, Tote für Tote für Tote zu zahlen – und dem Phantasma einer unerschütterbaren Identität auf. Der Name des Vaters, in seiner Fülle und Leere zugleich, wendet sich in einen Hohlraum, der in unsinnlicher Ähnlichkeit zu einem Grab wird. Was Name und Grab im Aufbruch ihrer Geschlossenheit transportieren, ist ein irreduzibler Punkt von Unterbrechung – wenn Tod geschieht und wenn das Töten nicht aufhört und Tote um Tote hervorbringt.

Im Einschlag der *Cäsur* überschneiden sich die poetischen, poetologischen und theoretischen Diskurse eines Sprechens über Stimme und Blick, eben weil sie an etwas kommen, das man mit Antigonä das Recht auf Verschiedenheit nennen kann. Das von Kreon gesetzte Tabu der Berührung des Toten zu überschreiten, den Toten aus dem Außen in einem Akt der Verabschiedung der symbolischen Ordnung zuzutragen – nicht überflüssig und nicht nicht sinnhaft – ist eine Geste derart, daß sie die Anerkennung der Tatsache, daß es Verschiedenes gibt in den Gesetzesraum transportiert.

Am Ende der Tragödie sagt Kreon, seinen toten Sohn in den Händen tragend, »führt Schritt vor Schritt / Mich, der nun nichts mehr Anders ist, als Niemand.«¹ Der Chor leitet die Klage Kreons mit den Versen ein:

»Chor.
Allein der König kommt selbst.
Ein großes Angedenken in Händen trägt er.
Wenn's Recht ist, es zu sagen, aus fremdem
Irrsaal nicht, sondern selber hat er gefehlt.«²

Kreons setzt daraufhin mit den Worten ein:

»Io! unsinnige Sinne!
Harte Fehle!
Tödtliche! O tödtend und
Getötet sehn wir
Blutsfreunde.«³

1. Ebd., V. 1376f.
2. Ebd., V. 1313ff.
3. Ebd., V. 1317ff.

Kreon nimmt das Wort *Fehle*¹ auf, das kurz vorher beim Chor (*gefehlt*) gefallen ist. Der Chor stößt die Klage Kreons an und schert kurze Zeit danach in diese ein mit dem Vers: »O mir, wie mußtest du so spät erst seh'n das Rechte.«² In einem unrhythmischen Dialog mit dem Chor und etwas später zwischen dem Chor, Kreon und dem Boten, der von dem Tod Eurydices berichtet, bricht es schließlich aus Kreon hervor:

»Führt eilig mich hinweg! führt Schritt vor Schritt,
Mich, der nun nichts mehr Anders ist, als Niemand.«³

Der Toten gewahr und nah an einem Endpunkt, an dem es mit dem Einschlag des Todes und der Nicht-Passage kein Schreiten mehr gibt, taucht die Vorstellung des *Schritt vor Schritt* auf. Wunsch und Befehl, *hinweg* und *vor* geführt zu werden, kippen in eine selbstreferentielle Rede mit den Worten *mich, der nun nichts mehr Anders ist, als Niemand*.

Ausgelöst durch die Anwesenheit des Chores spricht Kreon ein erstes Mal das aus, was ihm so sehr am Namen haftet und den Disput zwischen Antigonä und ihm so unauflösbar gestaltet hat. Er spricht mit dem Satz *nichts mehr Anders ist, als Niemand* von der Kollision der Extreme des ausschließlich *anders* Seins und des ausschließlich nicht *anders* Seins. Die Version Hölderlins verdichtet in den Worten Kreons den Konflikt, der sich zwischen Antigonä und Kreon eingeschrieben hat. Es geht zwischen den beiden um die Frage nach verschiedenen, sich überkreuzenden Haltungen zur Gleichheit und Andersheit.

So fordert Antigonä das gleiche Ritual für Polynikes wie für Eteokles; und sie steht ein für eine Aufmerksamkeit für das Differentiale, was heißt, das vom Leben Verschiedene, das andere, Tote zu verabschieden; während Kreon das andere in die unterschiedliche Verurteilung der toten Brüder einführt und mit dem Gesetz der Nichtbestattung das Tote, als das andere vom Leben, und als das andere, das aus einer Dialektik von Tod und Leben herausfällt, nicht anerkennt. Ein letztes Mal kommt mit der Selbstanklage Kreons der anagrammatische Zug von Kreon/Nekro, in dessen Brennpunkt das *nichts mehr Anders* zwischen der Andersheit im Modus der Verstellung (*anders*) und der nicht Andersheit im Modus von endlichem Stillstand (*nichts mehr Anders*, alles gleich), zum Ausdruck. Mit der Erfahrung des Toten ist *nichts mehr anders* in dem Sinne, als dann eine Denkbarkeit und Vorstellbarkeit von gleich und anders zwischen dem Toten und dem Lebenden verfällt.⁴ Dieser kleine Satz jedoch fällt nur, weil der Chor Kreon in einen Dialog invol-

1. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, bes. 310ff.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1328.

3. Ebd., V. 1376f.

4. Vgl. Blanchot, *Die Freundschaft*.

viert. Der Chor macht derart vermittelbar, daß es einen Entzug von Vermittelbarkeit, ein Verstummen von Stimmen und ein Versagen an Denkbarkeit gibt. Und Hölderlin wiederum verursacht im Zuge des Entzugs einer eindeutigen Übersetzbareit des Satzes *mich, der nun nichts mehr Anders ist, als Niemand* einen Polylog.

Die paradoxe Struktur des Verses verweist in die eine Richtung auf den Mangel, das Nichtersetzbare und Unaussprechliche, wie es gleichzeitig in eine andere Richtung gelesen eine Überdeterminiertheit an Deutbarkeit gibt. Eine Polyphonie des Sinns korrespondiert mit der Andersheit des Sinns, welche aus der Sinngebung herausgefallen ist und dem Toten statt gibt. Die Präfixe »un«, »ver« und »ent« ebenso wie die Partikel »nicht« und »nichts« sind in diesem Kontext weniger als eine Verweigerung zu lesen; sie erinnern an den plötzlichen Einbruch des Toten in den logischen Raum von Sinnhaftigkeit. Die Nichtersetzbareit des Toten, Ausgangspunkt der Antigonä-Tragödie, und die Nicht-Passage als ein stimmloses, ungeschriebenes ebenso wie unschreibbares und unüberschreitbares Moment liegen vor und nach dem Pathos der Passage, in der Sprechen im Modus der Klage noch geht. Der Chor begleitet Antigonä bis zu dieser letzten Grenzüberschreitung von der Passage zur Nicht-Passage. Die Nicht-Passage bezeichnet den atopischen und ahistorischen Punkt, an dem der »Mensch« »zu nichts kommt¹. »Der Todten künftigen Ort nur / Zu fliehen weiß er nicht«. Eine Erfahrung, die Kreon am Ende zuteil wird.

Die Formulierung Antigonäs, den Todten mit der Hand zu tragen², referiert auf eine Geste, die das Töten unterbricht, den Tod abschließt und das Tote der Verborgenheit anheim gibt. Am Ende trägt Kreon seinen toten Sohn in den Händen, seine Klage ist laut und fassungslos. Angesichts des Verschiedenen trägt er auch die Hoffnung, daß sich sein Name und sein Gesetz in seinem Sohn fortsetze, zu Grabe. – Vielleicht kann man sagen, daß in der Geste des Tragens und poetologisch gewendet im *tragischen Transport, der nemlich eigentlich leer, und der ungebundenste ist*³, der umgestülpte Name des Vaters und der Körper des toten Kindes sich berühren.

»Ein Verbalkörper läßt sich aber nicht in eine andere Sprache übersetzen oder übertragen. Es ist genau das, was eine Übersetzung fallen läßt. Den Körper fallen zu lassen, darin besteht eben die wesentliche Energie der Übersetzung. Setzt sie erneut einen Körper ein, wird sie zur Dichtung.«⁴

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 376.

2. Ebd., V. 45.

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

4. Jacques Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1976, 321f.

Hölderlins Sophokles-Übersetzung ist in diesem Sinne Dichtung. Aus ihr geht eine Poetik der *Cäsur* hervor, welche nachträglich vom *tragischen Transport* spricht, in dem Wort und Körper ein letztes Mal in ihrer verlorenen Bindung *am ungebundensten* aufblitzen. Das unkalkulierbare Moment eines Zusammenbruchs von Sinn und Sinnen macht, wie auch Kreon es am Ende erfährt, fassungslos. Es trifft. Hölderlin liest einen entscheidenden Unterschied zwischen einer Poetik der Alten¹ und ihrer Weise, mit dem Schicksal umzugehen, und den modernen Dichtern mit einer vaterländischen Haltung: da, bei den Alten, gibt es als Effekt der *Cäsur* Fassungslosigkeit, und hier, bei den modernen Dichtern, gibt es ein Fehlen der *Cäsur*, die treffen könnte. In den *Anmerkungen zur Antigonä* heißt es, daß es die »Haupttendenz« der Griechen sei,

»sich fassen zu können, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, Geschick zu haben, da das Schiksaallose, das δυσμοπον, unsere Schwäche ist.«²

Die Erfahrung eines Einbruchs vom Toten her – in der Abwesenheit der Götter und des Gottes, der nicht einschreitet, um den Tod aufzuhalten, hingegen den Tod bringt – bewegt den Dichter, im Zuge eines Verlustes dieser Erfahrung in den vaterländischen, modernen Vorstellungsarten, den Griechen poetologische und politische Anstöße abzulauschen. Ein Hören auf die Alten bedeutet, eine Haltung vom Toten her als Ruf nach der *Cäsur*, die im poetischen wie im politischen Sinn für den Zug der Unterbrechung sorgt und den Wunsch nach, mehr noch die Notwendigkeit, einer Aufhebung einer Unberührbarkeit der vaterländischen Vorstellungsarten transportiert. Denn gerade die Antigone/ä-Tragödie entfaltet mit Kreon das Drama der Unberührbarkeit, welches eine Umschreibung für das *Schiksaallose* wäre. In dem Moment jedoch, in dem das Drama der Empfindungslosigkeit und Unverrückbarkeit zu Gehör kommt und die Souveränität des Sinns porös wird, präsentiert sich eine geöffnete Totenkammer am Rand von Sprechen.

1. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 249.

2. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 418.