

Der Chor. Den Parodos hören

Um das Jahr 441 vor Christus entwirft Sophokles die Antigone-Tragödie. Als festen Bestandteil der Tragödie überhaupt gibt es den Chor, der in der Antigone/ä der »Chor der Thebanischen Alten« heißt. Der Chor zieht mit dem Parodos¹ (Einzugslied) auf die Bühne, auf der er sich während der Aufführung ständig befindet. 15 Choreuten stehen in drei Reihen zu je fünf Männern auf der Orchestra, in deren vordersten Reihe in der Mitte der Chorführer positioniert ist. Die Alten singen nicht, sie führen einen Sprechgesang auf.² Dem Parodos folgen fünf weitere Stasima³ (Standlieder). Der Kommos⁴ ist ein dialogischer Wechselgesang, hier zwischen dem Chor und Antigone/ä und dem Chor und Kreon. Die Tragödie, welche mit dem Prologos (Vorspruch) beginnt und mit dem Exodos (Ausgang) endet, ist von einem Wechsel zwischen den Chorliedern und den Epeisodion (Auftritt) strukturiert. Die Übersetzung Hölderlins ist in Akte und Szenen eingeteilt. Diese Veränderung läßt bei näherem Hinsehen zum Vorschein kommen, daß sich die Chorlieder in der Version Hölderlins in einer Zwischenposition befinden. Sie sind wohl eingebunden in die Akteinteilung, stehen jedoch entweder vor oder nach einer Szene. Mit Ausnahme des vierten Stasimon befinden sich die Chorlieder außerhalb der Szenen. Auf diese Weise werfen sie die Frage nach der Grenze eines innerhalb und außerhalb der Tragödie auf; sie stellen, mit anderen Worten, die Frage nach dem Schauplatz der Tragödie.

Der Form der Tragödie liegt eine strenge Konzeption aus festen

1. Gr.: παροδος: Durchgang, Zugang, Vorübergehen, Übergang, Durchmarsch, Durchzug, Einzug des Chores.
2. Vgl. zur Struktur der Tragödie und dem Wandel der Chorpässagen aus dem Dithyrambus in die tragische Form: Wolfgang Schadewaldt: *Sophokles Antigone*, Frankfurt am Main 1974, 81ff.
3. Gr.: στασιμος: feststehend; στασις: Stehen, Feststehen, Stellung, Stand, Zustand, Lage, Standort, Stelle, Standpunkt, Aufstehen, Aufruhr, Parteikampf, Partei; στασιωδης: aufrührerisch, uneinig, in Parteien gespalten.
4. Gr.: κομμος: Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler. Die Textpassagen umfassen in dieser Tragödie die Klage Antigonäs und die Klage Kreons.

dramaturgischen Komponenten zugrunde. Diese sind instituiert und dennoch nicht statisch, eben weil sie im Wechsel zwischen der monologischen Struktur der Chorlieder und den dialogischen Formen den tragischen Verlauf antreiben. Allerdings steht mit dem Chor die gängige Vorstellung eines monologischen und dialogischen Sprechens in Frage. Wie und von wo aus, wohin spricht der Chor? Und was hört, sieht er? In einem ersten Schritt nun geht es um das Einzugslied des Chores; in einem weiteren werden die Verschränkungen zwischen eros, ate und aporia mit besonderem Blick auf die Frage nach der Grenze, wie sie in den Chorliedern in der Fassung Hölderlins exponiert werden, entfaltet.

»O Blik der Sonne«

Der erste Auftritt, das erste Wort, der erste Vers sind insofern von einem besonderen Interesse, als sie mit ihrem Erscheinen die Frage nach dem Ursprung aufwerfen. Von wo kommt das Wort, das als erstes erscheint, wohin treibt es? Auch das Einzugslied in der Oedipus-Tragödie wird mit der Frage nach dem Erscheinen des Wortes eröffnet, das einen Bezug zum Übergang zwischen Sage und Tragödie herstellt.

»O du von Zeus hold redendes Wort, was bist du für eins wohl
 Von der goldreichen Pytho
 Zu der glänzenden gekommen, zu Thebe?
 Weit bin ich gespannt in furchtsamen Sinne,
 Von Ängsten taumelnd.
 Klagender, delischer Pään,
 Ringsum dich fürchtend,
 Wirst du ein neues, oder wiederkehrend
 Nach rollenden Stunden, mir vollenden ein Verhängniß?
 Sags mir, der goldenen Kind,
 Der Hoffnung, du, unsterbliche Sage!«¹

Der Chor ruft das *von Zeus holdredende Wort* an. Er fragt danach, wann und auf welche Weise es, das der *unsterblichen Sage* entspringt, Furcht vor dem Wort und zugleich Sorge um das Wort, das von Zeus spricht, auslösend, in das tragische Geschehen eingeschlagen haben wird. Der Chor sehnt und fürchtet die Ankunft des ungewissen Wortes, das ein *neues oder wiederkehrendes Verhängniß* transportiert. In der Zeitform des Futur II verschränken sich Vergangenes und Zukünftiges, wie es der Gang des Wortes von dem delphischen Orakel Apollons zur Stadt Theben vorstellt. Das Wort wird angerufen als eines, das noch erwartet

1. FHA 16, *Oedipus. Der Tyrann*, V. 150ff.

bereits *gekommen* sein wird. Wie ein Echo, von dem man den ursprünglichen Referenzpunkt nicht kennt und so der Ursprung der Stimme, die das Echo hervorbringt, ungewiß und das Echo eher als Echo des Echos vorzustellen ist¹, kehrt die Zeitökonomie des Erscheinens, in der Anfang und Ende ineinander verwoben sind, in den ersten sechs Versen des Parodos der *Antigonä* wieder.

»O Blick der Sonne, du schönster, der
Dem siebenthorigen Thebe
Seit langem scheint, bist einmal du
Erschienen, o Licht, bist du,
O Augenblick des goldenen Tages,
Gegangen über die Dirzäischen Bäche
(...).«²

Hölderlin läßt den Chor mit einem Blankvers, einem fünffüßigen Jambus einziehen. Ein häufiger Wechsel von ›o‹ und ›i‹, ›e‹ und ›ie‹, ›ei‹ Vokalen durchzieht die ersten fünf Verse. Im Unterschied zu Sophokles setzt Hölderlin am Anfang des ersten Verses und in der Mitte des vierten Verses ein *O* hinzu. Es hat den Effekt, daß *O Blick, o Licht, O Augenblick* die Folge der Verse im Wechsel von Senkung, Hebung und Senkung desselben einsilbigen Lautes *O* rhythmisieren. Mit dem dreimaligen *du* in den ersten sechs Versen wird der Zug eines Anrufs betont. Von wo aus und wohin geht der Ruf des Chores?

Werden die ersten beiden Silben jambisch (v-) intoniert, so beginnt das Chorlied mit einem Auftakt. In dem Maße nun, wie diese Passage zugleich spändäisch (--) gelesen werden kann, scheint, im Moment vor dem Akt des Sprechens, im Zögern zwischen den Versfüßen, und damit zwischen Schrift und Laut, eine *Cäsur* auf. Eine *Cäsur*, nicht sichtbar und nicht hörbar, schreibt nachträglich den Anfang des Chorliedes *O Blick*.

Jeder Versanfang markiert eine Phrasierungsgrenze. An diese knüpft sich die kleinste Einheit der Sprache selbst, ein Ton, der Vokal und die Interjektion *O*. Die zweite Silbe bildet das erste Wort, also die nächst größere metrische Einheit, und lautet: *Blik*. Knapp und nah beieinander stehen zwei Sujets, Stimme und Blick, am Anfang des Einzugsliedes. Das Schriftbild fixiert Ton und Blick. Die Wahl des Metrums zwischen Jambus und Spändäus, stellt den für ein Sprechen konstitutiven Zug aus, daß im Sprechen geschieden und entschieden werden muß, (hier) zwischen Hebung und Senkung. Die (vermeintlich) stumme Schrift erinnert einerseits die einem Sprechen vorgängig ungeschiedene

1. Vgl. Nägele, *Echoes of translation*, bes. 3-29.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 102ff.

Akzentuierung, wie sie hier im Wechsel einer Ungebundenheit und Gebundenheit an ein metrisches Maß berührt wird. Andererseits wird die der Schrift unterstellte Stummheit selbst immer schon von der Frage des Akzentes und der Freiheit einer metrischen Verfaßtheit bestimmt. Indem diese Passage zwischen metrischer Bindung und ihrer Offenheit changiert, differenziert sich das Thema von Stimme und Blick und trägt das der Schrift hinzu. Im Wechsel der Versfüße springt der ungebundene Ton *O* auf. Das Erscheinen des einzelnen, losgelösten *und* fixierten Buchstabens *O* transportiert die Frage nach der Akzentuierung als eine fest an die Schrift gebundene. Schrift erscheint im Affekt der *Cäsar*. Der lyrisch in Szene gesetzte Wechsel von Ton und Blick läßt Schrift aufscheinen als an Stimme und Blick gebunden. Mit einer Art Aufbruch des Tones und Ausgelassenheit einer Sinn- und Akzentzuschreibung formuliert sich ein Ruf. Der erste Vers *O Blick der Sonne* ist ein Anruf. Nur, was heißt das?

Der Chor setzt mit einem Pāan an Apollon ein und streift mit den *Dirzäischen Bächen* den Ort, an dem Dionysos der Sage nach ausgesetzt war. Die sophokleische Vorschrift¹ läßt den Chor mit einer Huldigung der Sonne beginnen. Es ist ακτις αελιοιο, der »Strahl der Sonne«, der zwei Götter, Apollon und Helios, anspielt. Im Gestus des Lobliedes an Apollon, dessen Beiname Phōbos mit dem Stammwort φῶς auf ›Licht‹ referiert, wird die Sonne angerufen, deren griechischer Wortstamm αελιοιο wiederum mit dem Sonnengott Helios verbunden ist. Die griechische Fassung markiert im 3. Vers mit der Formulierung προτερων φαος, der »Vorfahren Licht«, eine Beziehung zwischen αελιοιο zu φαος. Mit der Wendung der »Vorfahren Licht« ist eine Vorstellung von Ursprung markiert, der zwischen Helios und Apollon einen (unbestimmten) genealogischen Ursprung setzt. Derart werden in den ersten sechs Versen vier ungenannte Götter angespielt: Helios und die beiden Söhne von Zeus, Apollon und Dionysos, und auch Zeus, der höchste aller Götter, da er es der Sage nach war, der Dionysos aus den Dirzäischen Bächen zu sich nahm. Die Götter sind also durch Bezüge zum Mythos aufgerufen, nicht aber namentlich genannt. Die Autorität des Namens und der Namen fehlen, die dem *du* eine eindeutige Referenz zuschriebe. So gesehen sind die Götter zugleich namentlich abwesend und vielgestaltig anspielungsreich anwesend, währenddessen ein einzelnes *du* angerufen wird.

Der *Blick der Sonne* wird durch das *du* personifiziert und geteilt. Die Sonne erscheint als eine, die blickt und geblickt werden kann und so zwischen Subjekt und Objekt schwankt. Der *Blick der Sonne* kann

1. Hier nach der Interlinearversion der Frankfurter Hölderlin Ausgabe zitiert, in: FHA 16, *Antigonä* V. 100-164 (linke Seite).

Blick sein, der schaut – vielleicht auch auf das tragische Geschehen¹ – und er kann Bild sein, das geschaut wird. Dem Wechsel von Blick und Bild steht der Ton *O* voran. Er transportiert einen Ruf, daß der Blick der Sonne erscheine, währenddessen er zugleich als Affekt des Blicks der Sonne, die bereits erschienen ist, hörbar ist. Die Übersetzung Höderlins setzt somit den Auftritt des Chores in eine Dynamik des Wechsels zwischen dem einen und dem anderen, zwischen Subjekt- und Objekt-position, und in einen Wechsel von Laut, Blick und Bild.

Das Moment einer Unentschiedenheit in der Zeitlichkeit von Zukunft und Vergangenheit setzt sich in den folgenden Versen fort. Denn wird dem Blick der Sonne zunächst Dauer zugeschrieben mit den Worten *du schönster, der / Dem siebenthorigen Thebe / Seit langem scheint*, so kippt diese Zeitdimension in eine Konditionalkonstruktion *bist einmal du / Erschienen, o Licht*. Hier verschiebt sich der Akzent von der Präsensform und der Dauer in eine sich kreuzende Zeitform des unvollendeten Perfekts und des Zukünftigen. Noch nicht erschienen ist der Blick der Sonne in die Erwartung des Erscheinens mit dem schon längst und einmalig Erschienenen verwoben. Der Umstand einer zeitlich paradoxalen Verstreubung erhält, immer noch in der Konditionalkonstruktion, eine zusätzliche Windung mit dem dritten *O* – *bist du / O Augenblick des goldenen Tages, / Gegangen*. Auch hier, im sechsten Vers, setzt sich die Kreuzung von Zukünftigem und unvollendeter Vergangenheit fort. Die *Cäsar* verweist einerseits rückwärts auf das einem Sprechen voranliegende, und sie stößt den Sprechgesang an.

Dreimal hebt der Ruf an. Die Wiederholung des Rufes verschränkt verschiedene Zeitstrukturen, die gleichzeitig aufgerufen eine undenkbbare Zeitform ausstellen. Die Wiederholung des Rufes, getragen von dem Laut *O*, wirkt wie ein Ruhepol in der zeitlichen Unbestimmbarkeit. Ein Rhythmus stellt sich darin ein, der in den Variationen von *O Blick der Sonne* am Versanfang, *o Licht* in der Versmitte und *O Augenblick* am Versanfang Pausen herstellt. Die Pausen, die im Schriftbild durch Kommata sichtbar und metrisch durch Kola hörbar sind, unterbrechen einmal die Bewegung des (Er)Scheinens und einmal die Bewegung des Gehens. Was sich aber fortsetzt gerade durch die Unterbrechungen ist eine Verschiebung des Rufes entlang des beständigen Gleichklangs *O*. Der mysteriöse Blick der Sonne berührt Kürze und Dauer und evoziert einen Wechsel des Anblicks.

Gerade der Wechsel zwischen An- und Abwesenheit der Götter

1. Homer schreibt im dritten Gesang »Vater Zeus, vom Ida waltender, höchster und größter / Helios auch, der alles du siehst und alles mit anhörst, / Flüsse und Erde und ihr, die drunten die hingeschwundenen / Menschen es büßen laßt, wenn einer schwor einen Meineid, / Seid ihr Zeugen und wacht jetzt über verlässliche Eide.« Homer, *Ilias*, Dritter Gesang, V. 276ff.

motiviert den Ruf und den wiederholten Ruf nach der Epiphanie Apollons. In welcher Gestalt wird er kommen? Denn es bleibt unklar, welcher Zug Apollons, dessen anderer Beiname Loxias, der Dunkle, lautet, zum Tragen kommt. Apollon bringt der Sage nach Tod, Krankheit und Heilung, er ist Gott der Künste und besonders der Musik und gilt als Garant sittlicher Ordnung. Und Helios bewegt sich mit einem Becher im Okeanos von Osten nach Westen auf den Sonnenaufgang zu und sendet vom Himmel aus gefürchtete Sonnenstrahlen. Das *du* erscheint in Hölderlins Übersetzung als ein *du*, das, indem es (noch) (nicht) erschienen, zwielichtig erscheint.

In einem Gesang, der das *schönste*, den Blick der Sonne, anruft, kündigt sich der Horizont eines Himmelsgeschehens an. Ein mythischer Komplex zieht aus einer himmlischen Ferne mit dem Chorlied in die Tragödie ein, ohne in diesen ersten 6 Versen Wissen darüber zu geben, ob er Unheil und/oder Harmonie bringt. Im Echo des anfänglichen Blicks setzt der Chor ein drittes Mal an, das Erscheinen des *du* zu besingen – *bist du, / O Augenblick des goldenen Tages, / Gegangen über die Dirzäischen Bäche*. Mit den *Dirzäischen Bächen* wird die Ortsangabe Theben noch einmal aufgenommen. Schwingt in dem zweiten Vers durch das Wort *siebenthorig* die Sagenwelt und die Tragödie des Aeschylus ›Sieben gegen Theben‹ mit, in der es um den Angriff des Polynikes' gegen Theben geht, so wird mit den *Dirzäischen Bächen* eine »von dem kleinen Fluß ›Dirke‹ abgeleitete Bezeichnung für Thebanisch«¹ eingeführt. Gerade in Theben herrschte ein ausgeprägter Apollonkult. Mit dem Streifzug des *Augenblicks*, der über *die Dirzäischen Bäche* gegangen, die wiederum in den Fluß Ismenos münden, der durch Theben fließt, wird ein in Theben dem Apollon »gleichgesetzter Kult« aufgerufen, »in welchem aus der Asche aus den Brandopfern geweissagt wurde.«² Die Zeichenlese aus der Asche der Brandopfer ist, wie bereits gelesen, ein entscheidender Wendepunkt der Tragödie.

Durch den Modus des Anrufs, der Kategorien von Zeit und Ort undenkbar auf einmal verschränkt, referieren die sechs Verse aufeinander und brechen ein sagenhaftes Geflecht auf, indem sie die Verstrickung der Sagenstruktur selbst ausstellen. Geographische Gegebenheiten und mythische Zeitvorstellungen, welche die plötzliche Wiederkehr, im *Augenblick* des *gegangenen* Mythos evozieren, treffen aufeinander. Sie entwerfen eine Vielzahl von Blicken und Bildern, die bis zum Ende des sechsten Verses offen lassen, an welchem Punkt der Chor der Alten die rollende Sage und ihre archäologischen Schichtungen der mythischen Welt anhält. Während die sophokleische Fassung die Imperfektform wählt, in der Helios »erschien« und sich den »weißbeschilde-

1. Vgl. FHA 16, *Anmerkungsapparat*, 460.

2. Ebd., 460.

ten« aus Argos und Polynikes »zeigte«, transferiert Hölderlins Version den Anruf in eine Zeitfiguration, die zwischen der Wiederkehr des Vergangenen als einer gegensätzlich vollendeten und unvollendeten Vergangenheitsform und zwischen Dauer und plötzlicher Aktualität schwankt. Der *Augenblick des goldenen Tages* verweist auf den stetigen Lauf des Tages von Sonnenaufgang zu Sonnenuntergang und umkehrt, wie er auch eine mythische Anspielung auf Helios enthält, der mit einem goldenen Becher dem Sonnenaufgang zustrebt. Der *Augenblick* bezeichnet auch ein Nu eines Erscheinens und deutet in der Verschiebung von *Blik* zu *Augenblick* auf das Auge, jenes, das im Augenaufschlag sieht und nicht sieht und jenes, in welches das folgende gewalt-same Geschehen einfällt.

»Und«

Nach diesen sechs Versen folgt ein Schnitt. Die Exposition der Tonarten des Anrufens und ihrer Herstellung findet abrupt ein Ende. Ein »Und« kommt, steht unvermittelt da und transportiert ein Szenario, das im Verstummen des Anrufens Bewegung, Farbe, Stimme und Körperteile miteinander in Beziehung setzt. Der Chor erinnert die vergangene Tragödie des Polynikes, die sich am Götterhimmel und auf Erden abspielt. Im Zuge der Erinnerung zeigt sich die Einschreibung des Dramas von Polynikes in die Tragödie von Antigonä als ein grausiges Kriegsgeschehen, welches das Einzugslied des Chores bewegt.

»Und den Weißschild, ihn von Argos,
Den Mann, gekommen in Waffenrüstung,
Den hinstürzenden Flüchtling
Bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn
(...).«¹

Schlagartig wechselt das Versmaß im siebten Vers in einen Trochäus. Der Versfuß wendet sich spiegelbildlich von (v-) zu (-v). Der siebte Vers kann metrisch als ein durch ein Kolon in der Mitte unterbrochener vierfüßiger Trochäus und als ein dreifüßiger Trochäus mit einem beginnenden Spondäus, also zwei Hebungen am Versanfang gelesen werden. Der Wechsel des Metrums bewirkt eine deutliche Akzentuierung des Akkusativobjektes, das von Vers 108 bis Vers 111 fünfmal immer in Form einer Hebung insistiert: *den Weißschild, ihn, den Mann, den hinstürzenden Flüchtling, ihn*.

Die Funktion der Konjunktion »und« ist zu verbinden, während-

1. Ebd., *Antigonä*, V. 108ff.

dessen dieses an den Versanfang gesetzte *und* Zeichen einer betonten Unterbrechung ist. Die ersten sechs Verse sind durch das wiederkehrende *O* figuriert und bauen durch die Verschränkungen der Zeiten eine Klimax auf, welche die Erwartung des Erschienenen steigert. Syntaktisch verbinden die Anrufe einen Relativsatz und zwei Konditionalsätze. Ein Ende, ein Hauptsatz wird hinausgezögert. Denn anders als es die sophokleische Vorschrift zu lesen gibt, läßt Hölderlin den Chor mit einem sich über 26 Verse dahinziehenden Satzgefüge auftreten. In diese hinausgezögerte Konstruktion eines Finales des ersten Satzes schreibt sich, begleitet durch den Wechsel vom Himmel (durch die Sonne) über das feuchte Element Wasser wieder zum Himmel, dem Element Luft, ein Widerstreit zwischen Helios und Polynikes ein.

Denn das *du* bewegt in Gestalt des Helios mit seinen den Wagen ziehenden feuerschnaubenden Rossen Polynikes. Der *Flüchtling* stürzt am Himmel dahin und ruft die Frage nach der Grenzziehung zwischen Gott und Mensch auf. Ein Szenenwechsel geschieht von einem sich zuerst idyllisch gebenden Bild in den ersten sechs Versen, das bereits leise die Schranke zwischen Götterhimmel und Theben im Wechsel der mythischen und geographischen Anspielungen thematisch werden läßt, hin zu einem Kriegsszenario. Der Szenenwechsel korrespondiert mit einem metrischen Wechsel. Er leitet einen Wechsel der Töne vom Schönen zum Grauen des Krieges ein. Zugleich bahnt sich ein Hauptsatz an. Er beginnt mit der Konjunktion *und*, dem das erste Akkusativobjekt, *den Weißschild*, und drei weitere Akkusativobjekte in Parenthese folgen, bis das Prädikat *bewegst* und das Subjekt *du* erscheinen. Durch die Verstellung der Satzteile schwebt die von Apollon/Helios zu Polynikes/Helios übergehende Konstruktion zwischen einem Aussagecharakter eines Hauptsatzes und weiterhin einer Konditionalform: *Und den Weißschild, ihn (...) / Den Mann (...) / Den hinstürzenden Flüchtling / Bewegst du (...), ihn.*

Das Subjekt *du*, das in den vorangestellten Versen im Mittelpunkt stand, ist nun vor- und nachgängig von Objekten umgeben, die um Name, Erscheinung und Herkunft des Polynikes variieren. Zwischen dem Subjekt Helios und dem Objekt Polynikes, die beide gehoben/betont sind, spielt sich ein Widerstreit ab. Er heftet sich an den Vers *bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn*, der entweder im Versmaß eines dreifüßigen katalektischen Jambus oder eines Anapäst akzentuierbar ist. Liest man den Vers als dreifüßigen Anapäst (vv-) mit einem Kolon hinter *Zaums* und einer Hebung auf *ihn*, die sich nicht in das Versmaß des Anapäst und nicht in das des Jambus' fügen läßt, dann springt das *ihn*, der noch ungenannte Polynikes, singulär aus einer regulären Metrik heraus. Die Grenze einer Verfügung Hölderlins Übersetzung in ein lyrisches und auch wechselndes lyrisches Versmaß ist an einer semantisch entscheidenden Stelle berührt. Denn welcher Art ist das in ein plötzliches Präsens gesetzte *bewegst*? Treibt Helios *mit der*

Schärfe des Zaums Polynikes an oder zügelt er ihn? Stürzt Polynikes so *furchtbar* über Theben hin, gerade weil Helios ihn (nicht) zügelt? Denn *mit der Schärfe des Zaums* hat sich Polynikes *über unser Land geschwungen*. Ist es ein von Helios gesendeter Strahl, der das Schild des Polynikes blendet und weiß erscheinen läßt? Verführung und Zähmung fallen unauflöslich gegensätzlich ineinander. Die Wendung *aus zweideutigem Zank*, die den Antrieb des Polynikes kommentiert, ist zum einen auf den vorangegangenen ›realen‹ Streit zwischen Eteokles und Polynikes und zum anderen auf den zwischen Helios und Polynikes herrschenden, widersprüchlichen Bann beziehbar. Die Frage nach der Grenze zwischen Gott und Mensch, die Sterbliche und Unsterbliche verbindet und entzweit, wird über den Rhythmus, der nichts sagt und zwischen Hebung und Senkung schlägt, lyrisch in Szene gesetzt.

In dem entscheidenden Vers – *bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn* – umschließt eine plötzliche Überdeterminiertheit des Objektes Prädikat und Subjekt. Mit erstmaliger Nennung des Namens Polynikes¹ im Parodos taucht das *du* unter und kehrt im Parodos nicht wieder. Es wird dunkel. Und es wird grell, da Helios Polynikes bewegt. Helios, die Sonne, ist verschwunden, heilig geschieden. Polynikes rückt nun in die Position des Subjekts, nachdem Polynikes und Helios ein Paar und »ganz Eines«² waren, erscheint Polynikes zornentbrannt, während Helios im Zuge der Namensgebung von Polynikes verlöscht. Polynikes »schrie und flog«³ über Theben mit der Fackel des Hephästos. Nahe also des nächsten Gottes will er Theben verbrennen, wäre da nicht noch ein Gott, Zeus, der mit »Feuer«⁴ Polynikes zu Fall bringt. Der *Flüchtling* Polynikes jagt und ist gejagt von Gott zu Gott zu Gott. Helios und Hephästos und Zeus.

Das scheinbar sinnarme *und* ist als *Cäsar* lesbar. Denn in ihm liegt das widersprüchliche Versprechen einer Verbindung in Form einer Unterbrechung. Zugleich klappt im Modus eines Übergangs von hell und dunkel, die in sich jeweils ihr Gegenteil tragen, eine Nähe von Entzweiung und Ineinanderfallen der Gegensätze, deren Ausgangspunkt ein *O Blick der Sonne, du schönster* ist. Die anfängliche Geste des Anrufs intoniert den Blickwechsel zwischen Subjekt und Objekt und schiebt eine Entscheidung der Positionen dahingehend auf, daß sich das Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt einem dramatischen Geschehen nähert, dem Bann zwischen Polynikes und Helios. Das hin und her zwischen Gott und Mensch setzt einen unentscheidbaren Widerstreit in Szene, der allererst mit dem Ausstoß eines Schreis (*schrie*) und einer

1. Der Name taucht erst im 12. Vers des Chorliedes, ebd., V. 113 auf.

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

3. Ebd., *Antigonä*, V. 115.

4. Ebd., V. 135.

entfesselten Bewegung (*flog*) in die regelhafte Ordnung eines Hauptsatzes mündet.

Theben, das »siebenthorige Maul«

Bildet in den ersten sechs Versen der Anruf die Form des Chorliedes, in dem der Wechsel von Ruf und Blick zur Sprache kommen, so wird die Geste des Anrufs in den folgenden 23 Versen aufgehoben. Umgekehrt erscheinen im Schwinden des Anrufs Schrei und Stimme. Schlachtszenen, *hinstürzende*¹ und *langschreitende*² Bewegungen, vereinzelt Körperteile, mal verzerrte und mal geordnete Bilder knüpfen sich an das Sujet der Stimme, gelesen als das, was im Entzug eines Sprechens auftaucht. Zwar spricht der Chor, Polynikes hingegen spricht nicht. Er agiert und rast am Himmel dahin, stürzt hinab und bringt das Grauen des Krieges, der sich um den Platz des Vaters dreht. An dieser Stelle sei kurz an die Vorgeschichte des Krieges um Theben erinnert, die in der sophokleischen Tragödie Oedipus auf Kolonos zum Thema wird. Polynikes ist von väterlicher Seite durch Oedipus und Kreon, wie auch von brüderlicher Seite durch Eteokles, der den Platz des Vaters bezieht, verworfen. Vor dem Racheakt des Polynikes, der den Bruder Eteokles vom Thron verdrängen soll, um selbst als Erstgeborener den Platz des Vaters einnehmen zu können, geht Polynikes zu Oedipus und versucht im Gespräch mit Oedipus, den Vater auf seine Seite gegen Eteokles und Kreon zu ziehen. Oedipus, der enttäuscht von Polynikes ist, da der Sohn seinem Vater nicht zur Seite stand, als dieser gegen seinen späteren Willen von Kreon aus der Stadt verwiesen wurde, läßt nun seinen Sohn im Stich. Der Racheakt zwischen den Söhnen und dem Vater hat also zu tun mit einer wechselseitigen Verlassenheit, dem Abbruch von Sprechen und einer gegenseitigen Nicht-Plazierung, die im Gegenzug – das ist die Ökonomie der Rache – die »eigene« Plazierung über die Verwerfung³ des »anderen«, also in der Wiederholung derselben Ausschlußfigur, erkämpft.

Die Vorgeschichte nun ist im Chorlied ausgelassen, vielleicht weil sie den Griechen bekannt ist, vielleicht aber auch, weil das Thema des Chorliedes die Frage nach dem Affekt aufwirft, der vom leeren Platz des Vaters ausgelöst wird. Denn wohin wendet sich Polynikes in dem Moment, in dem ein gegenseitiges Anrufen und Sprechen zwischen Vater und Sohn nicht geht? Im Entzug eines Sprechens, das den Abschied in der Verlassenheit nicht kennt, wohl aber den Haß, entrückt

1. Ebd., V. 110.

2. Ebd., V. 133.

3. Vgl. Lacan, *Die Psychosen*, bes. 232-243.

Polynikes und bewegt sich zwischen Götterhimmel und Erde. Der Chor erinnert den kriegerrischen Haß, den Polynikes bringt.

Die Frage nach der Stimme, die im Abbruch von Sprechen zu herrschen beginnt, knüpft sich einerseits an Polynikes, der »schrie«¹ und zu »jauchzen«² anhub; zum anderen stellt sie sich mit dem Chor selbst, der sprechend das Nichtsagbare, das die Totalität des Krieges transportiert, aufscheinen läßt. Wie also spricht der Chor? Zunächst fällt der Blick der Sonne auf das *siebenthorige Theben*, das geographisch gelesen von den kleinen thebanischen Bächen umgeben ist und die sieben Tore der Festungsmauern anspielt, an denen die jeweils sechs Kämpfer und schließlich die beiden Brüder gegeneinander gekämpft haben. Zugleich bewegt sich Polynikes von Helios gezäumt am Himmel *über unser Land*³. Standort und Blickpunkt des Chores ist also die Stadt Theben. Eine Verbundenheit zwischen den Alten und der Stadt deutet sich in der mehrfachen Verwendung des Possessivpronomens *unser* an. Der Chor der Thebanischen Alten beschreibt also nicht ein außerhalb liegendes Geschehen, selbst war er darin involviert.

»Bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn,
Mit welchem über unser Land
Sich geschwungen Polynikes
Aus zweideutigem Zank und scharf, wie ein Adler,
Schrie er und flog,
Schneeweiß sein Flügel,
Furchtbar mit Waffen viel,
Und Helmen, geschmückt mit dem Roßschweif,
Und über Pallästen stand er und wies,
Voll blutiger Spieße, rings,
Das siebenthorige Maul;
Doch gieng er davon,
Noch ehe von unsrem
Blut er die Baken
Gefüllt, und ehe
Die Krone der Thürme
Die Fakel des Hephästos genommen.«⁴

Mit der Wendung vom *siebenthorigen Maul* referiert der Chor der Thebanischen Alten auch auf den Ursprungsmythos der Stadt Theben. Verschiedene Mythen ranken sich um die Gründung der Stadt. Nach den

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 115.

2. Ebd., V. 137.

3. Ebd., V. 112.

4. Ebd., V. 111ff.

Metamorphosen des Ovid¹ wird der Phönizier Kadmos von seinem Vater Agenor auf die Suche nach seiner von Zeus entführten Schwester Europa geschickt und gelangt an einer Quelle auf ein Hindernis, den Drachen, ein Ungeheuer einer dreizüngigen Schlange, welche die Gefährten des Kadmos mit einem »Biß«, »langer Umstrickung« und der »Pest eines giftigen Hauchs« tötet. Mit »Spieß«, »Speer« und »Mut« tötet Kadmos »die Schlange des Mars«, indem er den Speer »in die Schärfe der Zähne« stößt, »das Blut (hatte) zu entströmen dem giftigen Gaumen / angefangen und rot den Rasen gefärbt mit Bespritzung«. Kadmos stößt den »Speer in die Gurgel«², das Ungeheuer ist getötet.

Ein anderer Mythos berichtet, daß Kadmos mit der Überwindung des Ungeheuers Harmonia, die Tochter des Ares und der Aphrodite, heiratet und als erstes thebanisches Herrschergeschlecht schließlich den Enkel Labdakos, den Vater des Lajos, der wiederum Vater des Ödipus ist, hervorbringt. Man findet also bereits im Gründungsmythos den Bruderstreit, indem sich die Brüder gegenseitig tödliche Wunden zufügen und der sich mit Polynikes und Eteokles wiederholt. Was den Ursprungsmythos auszeichnet, ist die Entstehung einer genealogischen Spur aus einem blutigen Kampf und schließlich aus dem Tod eines Ungeheuers, dessen herausgebrochene Zähne als Saat in die Erde gepflanzt werden, und aus denen die »Gesäten«, Ahnen der Labdakiden und das Haus des Oedipus hervorgehen. So gelesen ist die Wendung vom *siebenthorigen Maul* sagenhaften, mythischen Ursprungs. Und die Verse – *So über über dem Rücken ist Getümmel / Des Mars dem Feind, ein Hinderniß / Dem Drachen geworden*³ – notieren den Bezug des Drachens zur Stadt. Zugleich legen sie eine mögliche Zuschreibung des Drachens der Gestalt des Polynikes nahe. Denn Polynikes greift die aus dem Maul des Drachen entsprungene Vaterstadt an. So ist Polynikes ihr Feind und gleichzeitig erscheint die Stadt Theben Polynikes derart als Feind, daß der siebentorige Festungsring die Grenze markiert, deren Überschreitung und Eroberung Polynikes versagt ist. Polynikes *wies mit blutigen Spießen, rings / das siebenthorige Maul* und wollte hoch am Himmel *über Theben* Türme und Paläste der Stadt mit der Fackel des Hephästos verbrennen.

1. Ovid, *Metamorphosen*, 3. Buch V. 3-138. Die Metamorphosen Ovids sind zeitlich nach Sophokles aufgezeichnet. In dem Grade, wie jedes mündliche Sprechen und jede schriftliche Fassung, also hier Sage und Dichtung, im Zeitmodus einer Nachträglichkeit zur Lesbarkeit gelangen, können die Verse Ovids für diesen Zusammenhang als ein Niederschlag mythischer Vorstellungen, deren Gründungsmythos von Theben besonders ausführlich in dieser Dichtung wiedergegeben sind, unabhängig einer zeitlichen Chronologie konstelliert werden.
2. Ebd., V. 3-138.
3. Ebd., V. 128ff.

Inmitten des Schlachtgetümmels und auf dem Gebirgsrücken tritt Polynikes, der wie ein unbezähmbares Ungeheuer wütet und wie der Gründungsheros Kadmos mit Spießen auf das Maul des Drachen weist, selbst als zweideutiges Ungeheuer auf. Hölderlin akzentuiert die Doppelung derart, daß er den Vers *voll blutiger Spieße, rings* in die Mitte zwischen das Subjekt *er* und das Objekt *das siebenthorige Maul* setzt. Wie so oft in der Antigonä-Übersetzung ist dabei die Zuschreibung grammatikalisch in beide Richtungen möglich, so daß in der einen Vorstellungs- und Übersetzungsvariante Polynikes auf das *siebenthorige Maul* wies, das bereits *voll blutiger Spieße* war, ähnlich wie das Drachenungeheuer durch die Spieße des Kadmos ins Maul getroffen wurde. Einer anderen Konnotation zufolge wäre Polynikes selbst *voll mit blutigen Spießen* versehen, dem Bild eines heiligen Sebastian ähnlich. Eine weitere Variante, welche auf das Moment der Fülle (*voll*) und des Kreises (*rings*) Bezug nimmt, legt eine Szene nahe, in der Polynikes, von seinen mit Spießen bewaffneten Kriegern umgeben ist. Er zeigt auf den Ort der Zerstörung, so daß das Thema der wechselseitigen Befleckung von und durch Polynikes, seinen Kriegern wie auch der Waffen, die, noch bevor sie zu töten im Begriff sind, bereits getötet haben werden, angespielt wird.

Der Vers *voll blutiger Spieße, rings* ist unbestimmt in Hinblick auf eine Zuschreibung zum Subjekt oder zum Objekt, und er ist, beachtet man die Herausgelöstheit des einzelnen Verses, zeitlos. Die Knappheit der Verse und die ausgestreuten semantischen Bezugspunkte führen zu voneinander abweichenden Deutungswegen. Dieser Umstand einer Uneindeutigkeit und Widersprüchlichkeit in bezug auf eine Übersetzbarkeit einer Szene der Verweisung (*wies*), die in nur zwei Versen die Verstrebung des mythischen Ursprungs einer Genealogie und seiner Zerstörung artikuliert, skandiert eine Vorstellung eines fixierbaren originären Punktes. Das Ereignis einer ursprünglich tödlichen Verwundung, die Leben und Geschlechter erzeugt hat, kehrt mit dem Drama des Polynikes' in verzerrter Form wieder. Denn Polynikes *schrie* und transportiert auf diese Weise die Vorstellung eines im Schrei geöffneten und aufgerissenen Mundes, die nah an der Vorstellung des Mauls liegt. Die Verschiebung des Wortfeldes ›Blut‹ von *voll blutiger Spieße* und *noch ehe von unsrem / Blut er die Baken / gefüllt*¹, deren Adjektiv *voll* und Partizip *gefüllt* etymologisch miteinander verknüpft sind, verstärken den Zug der Überschneidung zweier unzeitiger Szenen, deren eine bereits vorgängig den Kampf vollzogen hat – denn der Drache ist von Kadmos besiegt worden –, und deren andere Szene den Angriff erwartet, denn der Chor zitiert das vergangene Moment einer tödlichen Zerstörung, die nicht eingetroffen ist. Der Stabreim *Blut* und *Baken* und das

1. Ebd., V. 123.

Staccato der Verse konstellieren Rhythmik und Aussprache als bedeutungserzeugende Weisen von Sprache mit einem semantischen Hof, der sich in der Bahnung des Krieges um die Verletzung, Tötung und Auslöschung des Namens dreht, welcher die Tradierung des väterlichen Ursprungs bezeichnet: Theben, das *siebenthorige Maul*. Michel Serres schreibt anlässlich eines Freskos von Vittore Carpaccio zum Kadmos-mythos:

»Die *spartoi* erzeugen den *sparagmos*, drakonische Logik der sagittalen Invarianz, der Fortpflanzung der Zähne. Verstreute Glieder, Haufen, unter den Augen des Helden, bevor er stirbt, als Schlange. Weiter gezeugt von Geschlecht zu Geschlecht bis zur *n-ten* Generation. Familie mit dionysischer Vetternschaft, darunter Labdakos, der Hinkfüßige, auf gespreiztem Initial, seinerseits wiederum von rasenden Bacchantinnen zerrissen, Laios und so weiter, eine Kette von verletzten Körpern unterm Zeichen des Bruches, gezeichnet von der Vierteilung.«¹

Einen ewig todbringenden Kampf von *Geschlecht zu Geschlecht* als paradoxe Bedingung einer Fortsetzung einer Genese bis zur *n-ten Generation* schreibt das Sujet des Ursprungsmythos von Theben. Die Tötungsökonomie zwischen den Vätern und Söhnen von Kadmos, Labdakos, Lajos, Oedipus, Polynikes wiederholt sich. Mit Polynikes kommt die Genealogie der Labdakiden an ihr Ende; Kreon jedoch sucht das Geschlecht über das Ende hinauszutreiben, um das Phantasma der Unendlichkeit in der *n-ten Generation* zu realisieren.

Das *siebenthorige Maul* ist pars pro toto für ein Ungeheuer, das den Ursprung der väterlichen Stätte Theben, also den Ursprung des Ortes des Namens des Vaters in Tod und Leben gespalten wach hält. Es spricht von der Körperöffnung *Maul*, welche die tierische Variante des Mundes, benennt. Der Mund verweist als Übergangsort von Innen und Außen am dichtesten auf einen Ursprungsmythos von Sprache, an den sich Atem, Schrei, Laute, Worte knüpfen. Mit der Wendung *Maul* fallen die Worte. Denn ein Ungeheuer, auch ein Tier spricht nicht im herkömmlichen Sinne. Atem, Laute, Schrei jedoch teilen Mund und Maul, wie auch das Trinken, Verschlucken und Ausspucken, Öffnen und Schließen, Verstummen und Nichtverstummen, Ein und Aus eine Rhythmik der Gegensätze hervorruft, nichts aber über die Momente des Einsatzes und Dauer eines Schweigens oder eines Schreis aussagen. Die Rhythmik der Gegensätze referiert auf eine Logik eines dualen Prinzips, das von der Unbestimmbarkeit des Einbruchs des Wechsels gestört wird. Der Wechsel berührt immer auch ein flüchtiges, verschwiegene Moment einer Passage, indem die Gegensätze für ein Moment ruhen

1. In dieser Passage geht es um das Fresko in der Scuola degli Schiavoni in Venedig »Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen«, in: Serres, *Carpaccio*, 53.

und nachträglich die Geschiedenheit zwischen dem einen und dem anderen, Leben und Tod, Einatmen und Ausatmen vollzogen wird. So ist Polynikes *aus zweideutigem Zank* und im Widerstreit der Gegensätze zugleich Angreifer und Angegriffener, dessen Gestalt durch den Gesang des Chores mit heterogenen, teils menschlichen, teils tierischen und teils göttlichen Zügen versehen wird. Er wird als *Mann in Waffenrüstung* vorgestellt, er ist beschildert wie die Gesäten, *wie ein Adler*, der Attribut von Zeus ist, *schrie und flog* er, und wie ein Drache erscheint er unbezwingbar. Die Passage

»Denn sehr haßt Zeus das Prangen
Der großen Zung' und wo er,
Wenn sie langschreitend kommen,
Ins goldene ihnen sieht, ins eitle Hinaussehen,
Mit geschwungenem Feuer stürzt er sie, wo einer
Von steilen Treppen schon
Den Sieg anhebet zu jauchzen.«¹

thematisiert den Einbruch durch die Gewalt des höchsten Gottes, der Polynikes den Tod bringt. Polynikes hat die Grenzen zwischen Gott und Mensch überschritten; er hat das gottgegebene Gesetz des Unterschieds, das zwischen Sterblichen und Unsterblichen die eine Schranke setzt, vergessen.

»Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd,
Liebestrunken, der mit rasender Schaar
Hinschnob, bacchantisch
Im Wurf' ungünstiger Winde;
Fand aber anders;
Anderes andrem
(...).«²

Nicht nur stürzt Polynikes von Gott verursacht aus dem himmlischen Götterhimmel, wo er sich im Bund mit den Göttern glaubte, auf Erden, das Chorlied selbst präsentiert ein taumelndes Bild. Insofern Subjekt und Objekt häufig variabel sind, ist das Szenario, das der Chor entwirft auch als bacchanalische Szene lesbar. Die Tauschbarkeit, das Wechselvermögen von Subjekt und Objekt und die Labilität der Positionen ist allerdings kein Modus von Egalität, vielmehr selbst ein Machtkampf zwischen dem einen und dem anderen, der allmählich das Satzgefüge, den Sprechgesang zerfranst. Das dionysische Moment liegt im Begehren

1. FHA 16, *Antigonä* V. 131ff.

2. Ebd., V. 138ff.

nach dem jeweils anderen zwischen Subjekt und Objekt, das nach Vereinigung und nach Zerstörung strebt. Der Rhythmus der kurzen, dahinstürzenden Verse, die Losgelöstheit von syntaktischen Einheiten, in dem Maße, wie sie nicht eindeutig zuzuordnen sind, korrespondieren mit dem Umstand von einigen abgelösten Körperteilen wie Maul, Rücken und Hände, Zunge, Backen, Blut.¹ Wohin führt die Verstrebung von Verbinden und Töten, Lösen und Fügen, welche Versstruktur und Körpergrenzen gleichermaßen betrifft?

Polynikes scheitert mit seinem Siegeszug über Theben, denn Zeus schreitet ein. Und doch war Polynikes der Zerstörung Thebens und der Thebaner sehr nah.

»Doch gieng er davon,
 Noch ehe von unsrem
 Blut er die Baken
 Gefüllt, und ehe
 Die Krone der Thürme
 Die Fabel des Hephästos genommen.«²

Dem Chor der Thebanischen Alten zufolge war Polynikes dem kriegerischen Morden so nah, daß das heraufkommende tödliche Ereignis als fast erfüllte Bedrohung, die gerade noch abgewendet wurde, wiedergegeben wird. Die Unübersetzbarkeit dessen, was Tod besagt, beschreibt in dieser Chorphase Nähe und Kluft zwischen Ereignishaftigkeit und Sprache. Denn auf der Ebene des Ereignisses tritt der Tod, in dem der eine den anderen verwundet und Blut fließt, nicht ein, auf der Ebene des Sprechens hingegen tritt der Tod in dem Maße ein, als sein Aufschub und seine Verfehlung in Form einer Negation zur Sprache kommen. Im Zuge der Repetition des Chores rücken visionäre und tatsächliche Ereignisse auf eine sprachliche Ebene. Damit eröffnet sich die Problematik, wie im Akt des Sprechens Fiktion und Reales umgangen und umschrieben werden und umgekehrt, wie Sprache mit dem fiktiven Moment von Sprechen und mit dem realen Moment von Sprechen überhaupt umgeht. Der imaginäre und reale Zug von Sprechen³ ver-

1. Eine Fülle an einzelnen Körperteilen, die, fügte man sie zusammen, nahezu einen Leib ergäben, tauchen in der Tragödie auf: Augenlid, Hände, Zunge, Mund, Maul, Leber, Haut, Hüften, Fuß, Augen, Schultern, Eingeweide, Ohr, Haar, Leib, Herz, Rücken, Fleisch, Nacken, Haupt, Arm, Wange, Wimper, Hals, Augenbrauen, Schläfen, Sohle, Blut, Backen. So gesehen entwirft die Tragödie einen zagreichen Leib, wie sie ihm zugleich, indem die zerstreuten Körperteile auftauchen und benannt sind, einen Ort in seiner Zerstreuung gibt.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 122ff.
3. Vgl. Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift*, bes. 333f.

schränken sich in einer Zeitfigur, die das Vergangene und Zukünftige in einer undenkbaren Gleichzeitigkeit verdichtet, was in den Partizip Perfekt Formen von *gefüllt* und *genommen* und der elliptischen Unvollständigkeit der Syntax (haben fehlt) mitschwingt. In der Aktualität des Sprechens, welche immer schon auf eine Übersetzung eines anderen referiert, kommt das zu Gehör, was (anders) gewesen sein wird. Der angreifende Polynikes war längst schon *davon*, wie der Chor sagt. Im Modus einer Abwesenheit taucht eine Differenz auf, welche die Präsenz des todbringenden Polynikes nachträglich aufstört und die Zerstörung, wie sie durch Feuer und Blutvergießen gewesen wäre, erinnerbar macht. Die zeitliche Struktur einer vorzeitigen Vergangenheit, die sich mit einer Nachträglichkeit des Zukünftigen kreuzt, macht sprechen. Von da aus spricht der Chor. Eine unerhörte Nähe zwischen Erwartung des Todes und Ereignishaftigkeit der Nicht-Passage kommen mit ihm nachträglich zur Sprache.

An diesem Punkt zeigt sich die der Sprache inhärente paradoxe Struktur und ein Denken des Paradoxes in seinen grausamen Dimensionen. Im Sprechen, das in der Abwendung des Todes geschieht, kehrt der Tod wieder. Das Schweigen des Todes, der Sprechen macht und das Schweigen, weil der Tod gesprochen hat,¹ rufen nach einem Scheidepunkt, an dem die Verwechselbarkeit von Vorstellung und Nicht-Vorstellung unterbrochen wird. Die Grausamkeit liegt in der Überschreitung, in welcher der vorgestellte Tod und das einzigartige, inkommensurable Ereignis des Todes gleich, ununterscheidbar und differenzlos erscheinen. In der Nähe von Fiktion und Realem drängt sich die Frage nach Unterbrechung auf. Unterbrechen heißt so unterscheiden. Nicht aber bedeutet es, wieder die scharfe Grenze zwischen Tod und Leben, Gott und Mensch, Fiktion und Realem einzuführen, so daß sie wieder übertreten werden ›muß‹, damit sie sich zeige. Vielmehr heißt unterbrechen, die Logik der Finalität zu unterlaufen. Es heißt, die Aufmerksamkeit für die Frage nach der Differentialität, die Hölderlin in seiner Übersetzung aufruft, wachzuhalten als eine, die den Körper, die Sprache wie das Verhältnis von Leben und Tod, von Vorstellung und Nicht-Vorstellung betrifft. Mit den poetologischen Begriffen vom »tödtlichfactischen Wort« und vom »tödtendfactischen Wort«² wirft Hölderlin die Thematik zwischen Körper, Wort und das Faktum des Todes auf.³

Im dramatischen Verlauf von Vers zu Vers nähert sich die Form, der Sprechgesang und also Sprache, dem Inhalt, einem kriegerischen Szenario. Ein Wechsel von körperlicher Ekstase und Zerstörung

1. Vgl. Foucault, *Das unendliche Sprechen*, 90-103.

2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigona*, 417ff.

3. Vgl. ausführlich dazu hier *Enden?*, 181ff.

schreibt sich in den Sprechgesang über eine Metaphorik der Stimme ein, indem sich aus der Form des Sprechgesangs und aus der Geste des Anrufs, der Schrei des Polynikes, das Maul der Stadt Theben, *unsre Baken*, die den Mund umgeben, die prangende *Zung'*, die Zeus haßt, und schließlich ein erwarteter und nicht eintreffender jubilatorischer Ton herauslösen. Vereinzelte, syntaktische Einheiten und metrisch gelesen einzelne Verse und Verssegmente übersetzen in poetischer Form die Vereinzelung der Körperteile. Effekt dessen ist, daß sich durch die Versstruktur im Modus des einschneidenden und unterbrechenden Rhythmus' Form und Außenseite der poetischen Sprache mit der gebannten und zersprungenen Verfaßtheit des Körpers überschneiden.

Die Rhythmik des Chorausschnitts bringt ein szenisches Moment von Sprache selbst zum Ausdruck, indem die Versfüße von *und über Pallästen stand er und wies bis Drachen geworden* un stetig und vielfach zwischen Jambus, Trochäus, Anapäst, Spondäus, Ionikus maiore wechseln. Der Wechsel des Rhythmus' stellt auf der metrischen Ebene Sprache in ihrem Zug von Unberechenbarkeit aus. Der Ausfall des Kalküls – das, was Hölderlin als den *lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann*¹ nennt – und der Auftritt des Unvorhersehbaren bedingen und treiben einander hervor. Betont durch die Rapidität der Zeilensprünge, der Kola und der aufeinanderfolgenden variablen Versfüße, die eine Fülle von Verssegmentierungen hervorbringen, springt unter der Hand ein Zug von Sprechen und von Schreiben heraus, den man das Unvorhersehbare und Unvorstellbare nennen kann und das bezeichnet, was eine Vorstellbarkeit umgibt. Hölderlin hat diesen Zug als eine für den poetischen Akt von Sprache konstitutive Weise in den Begriff der *Cäsur* gefaßt. Das paradoxe Moment einer Hervorbringung in der Unterbrechung formuliert er in den *Anmerkungen* so, daß nicht allein die Sukzessivität der Vorstellungen, also die Aufeinanderfolge der Fiktionen das Dichterische ausmachen; vielmehr läßt die *Cäsur* den poetischen Effekt in der Weise aufkommen, als sie im Hiatus das berührt, was dem Wechsel der Vorstellungen vorausgeht: »die Vorstellung selber«², anders: *daß* es Vorstellung gibt, die das Nichtersetzbare gleichermaßen entdeckt und verdeckt.³

Auf diese Weise entwirft die Chorpassage das Thema des minimalen Unterschieds zwischen wirklichem, faktisch vollzogenem und vorgestelltem Tod. Auf eine poetologische Ebene übersetzt stellt die Überschneidung von Vorstellung und Nicht-Vorstellung am Wort die Arbeit der Differenz aus. Dichterische Sprache als ein Sprechen vom

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

2. Ebd.

3. Vgl. Jean Luc Nancy: *Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Mass*, übersetzt von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1997, 37ff.

Anderen, dem Nichtersetzbaren her, gelesen als Name für ein dem Denken und Sprechen Unverfügbares und Undenkbares, ist als eine Geste von Überschreitung lesbar, insofern sie auf einen exzentrischen Ort trifft: die Nicht-Passage, in der die Faktizität des Wortes und die Faktizität des Todes den Körper bannen.

Über den Sohn

Die Frage nach dem Ursprung ist eine wiederkehrende. Denn die Frage nach dem Ursprung des Anfangs ist zugleich eine Frage nach dem Ursprung des Abbruchs, wie es die Doppeldeutigkeit des Schreis als Schrei vor dem ersten Wort und als Schrei, der sich auf den Abbruch von Sprechen legt und den Tod bringt, thematisiert. Auch auf mythischer Ebene beginnt die Genealogie der Labdakiden mit einer Tötung. Der Drache wird durch das Maul getötet, seine Zähne werden in die Erde gesät, die Gesäten wiederum erwachen, indem sie die anderen töten, sonst werden sie von ihnen getötet.

Hölderlin hat den Zug des Abbruchs und der Nicht-Passage als Entzug von Sprechen in dem Chorlied in Szene gesetzt. Wenn das Wort und der Ruf nach dem Wort zur Erscheinung drängen, wird es andersorts ein Ausgeschlossenes von Sprechen gegeben haben. Der Ruf nach dem Erscheinen des ungewissen Wortes und der Ruf nach dem Erscheinen des Gottes weisen in dieselbe Richtung. Sie sind wie ein Aufwachen, das im Sprechen den anderen ruft und, wie es der Versanfang *O Blick der Sonne* artikuliert, den Wunsch birgt, den anderen zu sehen. Zugleich treffen sich das Wort und die Gestalt Gottes derart, daß beide mit dem Tod die Grenze der Grenze aufrufen. Sie berühren sich an dem Ort, an dem die *Cäsar* sich *leer und am ungebundensten*¹ zeigt und *Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig*² ist. Mit der Frage nach dem Ursprung des Wortes und dem Erscheinen des Gottes wird eine weitere Nuance der Wendung vom *Gott, der in der Gestalt des Todes, gegenwärtig* ist, lesbar. *Gott* bringt nicht einfach den Tod und zeigt sich in der Gestalt des Todes etwa als Kronos, Acheron oder Fährmann ... Im tödlichen Kampf zwischen Vater und Sohn, zwischen einem Geschlecht und dem anderen, was sich auf die genealogische Fortsetzung wie auf die Grenze zwischen Sterblichen und Unsterblichen wie auf die Grenze zwischen Mann und Frau bezieht, wird *Gott* in der *Un-Gestalt des Todes gegenwärtig*. Der Begriff der Gestalt splittet sich in diesem Kontext in den Vater, der dem Sohn den Tod bringt, und in den Sohn, der dem Vater den Tod bringt, wie es Oedipus, der gleichfalls von seinem Vater

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

2. Ebd., *Anmerkungen zur Antigoniä*, 417.

ausgesetzt wird, mit der Ermordung seines Vaters in Szene setzt. Zum Tod des Vaters schreibt Marianne Schuller:

»Dieser Tod ist aber von einer tiefen Zweideutigkeit geschlagen. Denn der Tod Gottes führt nicht einfach zu einer Lösung, sondern zum Gesetz einer Wiederkehr. Einerseits ist damit der Einbruch der Endlichkeit angezeigt, der das Sprechen von seinem transzendentalen Ursprung losbindet, in dem die Bedeutung der Worte sicher schien; zugleich aber stellt der Tod Gottes die Voraussetzung für eine »Wiederkehr« des Urvaters als Vorbild aller Götter dar. Nach Freud bringt die Loslösung von Gott keine Erlösung.«¹

Hölderlin bringt eine gegenseitige Unerlöstheit von Gott und Mensch, Vater und Sohn zur Sprache, indem er den Chor sagen lässt, *noch löset ab ein Geschlecht / Das andre, sondern es schlägt / Ein Gott es nieder. Und nicht Erlösung hat er.*² Die Problematik des Ursprungs stellt sich in dem Maße, wie der Vater von dem Sohn getötet als Toter wiederkehrt und so gesehen in der geisterhaften Gestalt des Todes auftritt. Zugleich ist es auch der Vater, der wie eine verschwiegene Seite des Vaternormdes den Sohn versetzt und als Toten begehrt wie Lajos Oedipus, Oedipus Polynikes, Kreon Hämon. Das Grauen am Ursprung des einen wäre so als ein gegenseitiger Tötungsakt zwischen Vater und Sohn zu denken; die monotheistische Mythologie, in welcher der Sohn *für* den Vater, für Gott stirbt – wie Isaak vom Vater geopfert werden soll und anstelle seiner der Widder getötet wird, und wie Christus es mit seinem Opfertod thematisiert –, leugnet nicht den Wunsch, den anderen zu töten. Es *vereindeutigt* jedoch die Frage der Schuld, in welcher der lebende Sohn immer schon in der Schuld des toten Vaters steht. Der Sohn steht in der Gunst des Vaters zum Preis seines Todes, andererseits unterliegt der sich widersetzende Sohn der Rache des Vaters, wie es der Chor mit Polynikes zur Sprache bringt. Damit ist der Anfang und das Denken des Anfangs an eine Struktur von Totalität geknüpft, die das Leben und den Tod des einen und des anderen fordert. Unerlöst bleibt die gegenseitige Zerstörung bis zur totalen Auslöschung.

»Denn jezt ist über die letzte
Wurzel gerichtet das Licht
In Oedipus' Häußern.
Und der tödtliche, der Staub
Der Todesgötter zehret sie aus
(...).«³

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 111.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 617-619.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 620ff.

Daß sich ein derartiges Denken von Ursprung und Genealogie ohne den Ort der Mutter abspielt, gibt zu denken. Außer Frage steht in der christlichen Religion eine Subversion des Opfers, welche die Opferlogik als Substitutionslogik unterbräche, während genau die Frage nach dem Ausbruch aus einer männlich orientierten dialektischen Logik, die der Finalisierung des »Selbst« dient, mit der Antigone/ä-Tragödie laut wird. Gerade Antigonä, welche die Gewalt der Grenze im Haß zwischen den Geschlechtern unterbricht, indem sie die Teilung zwischen den Brüdern in einen guten und bösen Toten verwirft, berührt den Ort der Mutter. Dieser referiert nicht, wie es der Kampf zwischen Vater und Sohn als einen zu besetzenden Platz meint, auf eine logisch positive, definierbare Position. Der Ort des anderen Geschlechts taucht in einer Haltung auf, die das Nichtersetzbare, den Abbruch und die Unterbrechung wahrzunehmen aufgibt. Mit Hölderlin beschreibt der Bezug zu einem anderen, der in die Ökonomie der Zerstörung einfällt, auch eine dichterische Haltung, die sich wie die Geste Antigonäs in dem Trauerspiel Antigonä von Wort zu Wort vollzieht. Sie überschreitet das väterliche Gesetz. *Aber gewiß. Zum Hasse nicht, sagt Antigonä, zur Liebe bin ich.*¹

Lyrik und Tragödie

Das Chorlied nähert sich dem Ende mit einem Aufruf zu bacchantischen Gesängen und Tänzen:

»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!«²

Während der Chor zu einem Fest auffordert³, unterbricht Kreon mit seinem Erscheinen den Ruf nach Tanz, Gesang und Ausgelassenheit. Die unmittelbar daran anschließenden Verse wechseln vom Aufruf zum Fest zu einem scheinbar nüchternen Ton. Denn Kreon, der mit dem Tod der beiden Brüder einen Regierungswechsel vollzieht und Herrscher über Theben ist, wird angekündigt. Kreon hat der »Alten Versammlung« angeordnet.

1. Ebd., V. 544.

2. Ebd., V. 155ff.

3. Vgl. Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*, München 1998, bes. 44ff.

»Doch er, der König der Gegend,
Kreon, Menökeus' Sohn, neu nach
Der Götter neuen Verhängnissen,
Kommt wohl, um einen Rath
Zu sagen, da er zusammenberufen
Und verordnet hier der Alten Versammlung,
Und öffentliche Botschaft gesendet.«¹

Die letzten sechs Verse stehen im Wechsel von jambischem und trochäischem Versmaß mit eingestreuten Daktylen geschrieben. Die Wahl der Betonung von *kommt wohl*, die zwischen einem Jambus (v-) und einem Trochäus (-v) changiert, ermöglicht, daß der Chor Kreon sowohl in einem ironischen Ton², der durch den Trochäus hergestellt würde mit der Hebung auf *kommt*, als auch umgekehrt in einem ehrfürchtigen und unterwürfigen Ton im jambischen Rhythmus mit der Hebung auf *wohl* ankündigt. Die ironische Lesart wird verstärkt durch den Zeilensprung zwischen *Rath* und *sagen*. Denn im Übergang von Versende und Versanfang schwingt der Möglichkeitssinn, um einen Rat zu ›holen‹ mit. Mit einer zweideutigen Geste endet das Einzugslied des Chores. Hölderlin verstärkt die schwankende Haltung des Chores zu Kreon, indem er die Zeiten *einen Rath zu sagen* und *öffentliche Botschaft gesendet*, also Zukünftiges und Vergangenes miteinander verschränkt.

Der Chor kommentiert das Kommen und Gehen der Personen, deren wechselnde Auftritte jeweils einen Wechsel des Blicks vom Chor zu den Göttern und zurück zu den Menschen begleiten. Auf diese Weise nimmt der Chor eine in den dramatischen Text eingeflochtene Funktion der Regieanweisung, die den Wechsel der szenischen Konfigurationen benennt. Die nur scheinbar geringfügigen Aussagen, wie »Kreon (...) kommt«³, »Hämon kommt«⁴ stehen in Kontrast zu den Schauplätzen, die der Chor in dem Einzugslied, in den anderen Standliedern und in den Wechselgesängen zwischen Antigonä und Chor, Kreon und Chor entwirft. Der Bezugspunkt zwischen beiläufiger Rede und den tragischen Dimensionen in den Chorliedern, die sich um Tod, Wahnsinn und Liebe drehen, liegt darin, daß der Wechsel im Sprechen von einer Tonart zur anderen die Tragödie bahnt, sie herbeiruft und aufschiebt. Denn wie es der Parodos des Chores mit den Worten *und nach dem Kriege hier, / macht die Vergessenheit aus* zur Darstellung bringt, ereignet sich das tragische Geschehen in der Überschreitung der Grenze als

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 161ff.

2. Zum Tropus ›Ironie‹ und zum Hören der Ironie, vgl. Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 269ff.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 162ff.

4. Ebd., V. 650.

ein Vergessen, daß es Grenze gibt, in der Gott und Mensch haltlos sich verbinden und zerstören, in der Raserei. Zugleich ereignet sich das tragische Geschehen mit den Worten auf der Bühne zwischen Antigonä, Ismene, Kreon, Bote, Tiresias, Hämon usw. also zwischen den Subjekten, die miteinander sprechen, einander ausgrenzen und töten. Von da kommt der Ruf nach Unterbrechung, der einen Szenenwechsel zwischen Rede, Gegenrede und Chorliedern verursacht. Und so wird die Rede Kreons mit den Schlußversen des Einzugsliedes – *nach* der Erinnerung an ein tragisches Szenario und *vor* dem nächsten – eingeleitet.

Hölderlin exponiert die formale und tragische Struktur des Gegensatzes im Parodos vor allem im Widerstreit zwischen Syntax und Metrik. Auf diese Weise kehrt er das, was er Tönen, Worten und einer Dramaturgie des Rhythmus' nach Sophokles vernommen hat, hervor. Das tragisch Undenkbare, das paradoxe Erscheinen Gottes als gesetzloses Gesetz, geht in eine moderne lyrische Form über. Der vielstimmige Chor ruft in einem Pään an Apollon, einer Huldigung und einer Klage um den Verlust des einzigartigen *du*, ein tragisches Ereignis in Erinnerung. Das Drama von Polynikes, der mit vielen Göttern in Berührung kommt und so vielgestaltig *und* einzig haßerfüllt erscheint, beschreibt ein unvordenkliches Geschehen, in dem das Begehren des Vaters, das einen zweiseitigen Ruf nach dem *du* sendet, gesetzlos erscheint. Denn auch Zeus ist in dem Maße vielgestaltig, wie er abwesend Götterboten schickt und plötzlich anwesend einzig haßerfüllt sich zeigt. Allererst der Haß eröffnet nachträglich die Frage nach dem Zusammenhang von absoluter Gewalt und absoluter Leidenschaft. Der Chor aktualisiert die Grenzüberschreitung zwischen Polynikes und Zeus als Ursache des Krieges. Noch bevor der Chor ruft *und nach dem Kriege hier, / macht die Vergessenheit aus!* wird er die Bedingungen, daß es Krieg gibt, in dem sich Subjekt und Gott vergessen¹ und beide in der Vergessenheit aufgehoben sind, dargestellt haben.

Die Gewalt des Krieges, die im Einzugslied zur Sprache kommt, zeigt ein Doppelgesicht der Vergessenheit. Es entwirft sich aus einer Verschränkung eines Vergessens der Grenze, die das Gesetz der Scheidung zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit, zwischen ich und du vergißt, mit einer gegenläufigen Tendenz in der Absolutheit der Setzung des Gesetzes, die vergißt, daß die Setzung des Grenzen ziehenden Gesetzes selbst immer schon den Zug einer Überschreitung und Überschreibung eines anderen Grenzziehungsaktes gewesen sein wird. So ist der doppelte Imperativ des Chores zum einen als eine vorgängige Inszenierung

1. »In solchem Momente 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 Bedingungen der Zeit oder des Raums.« Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 258.

eines Wechsels von totaler, unaufhaltsamer Gewalt und dem Schrei, die sich in der Überschreitung der Grenze von Mensch und Gott, Subjekt und Objekt herstellen, deutbar. Zum anderen wendet sich der Ruf in eine Aufforderung, aus der ausgeschlossenen gewaltsamen Hingabe an das *du*, den anderen, herauszutreten, den Zustand der Vergessenheit zu beenden. In diesem Kontext ist Hölderlins Zugang zur tragischen Darstellung in den *Anmerkungen zur Antigonä* lesbar als eine Umschreibung des im Zustand der Vergessenheit inhärenten Paradoxes, als ein Zustand des »Bewußtseyns, welches das Bewußtseyn aufhebt«:

»Die tragische Darstellung beruhet, wie in den Anmerkungen zum Oedipus angedeutet ist, darauf, daß der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), daß die unendliche Begeisterung unendlich, das heißt in Gegensätzen, im Bewußtseyn, welches das Bewußtseyn aufhebt, heilig sich scheidend, sich faßt, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.«¹

Mit Hölderlins Übersetzung und seinen poetologischen Ausführungen in den *Anmerkungen* thematisiert sich die aus einem Versagen entspringende Faszination des in Gesetz und Gesetzlosigkeit gespaltenen Gottes, der von Geschlecht zu Geschlecht und Tragödie für Tragödie in einer vielgestaltigen und je einzigartigen Gestalt des Todes erscheint. Nicht geht der Ruf von hier nach da, von Gott zu Mensch, auch nicht umgekehrt kommt der Ruf aus der anderen Welt in diese. Aus einer doppelten Negation schreibt sich die gegenseitige Anziehungskraft, die *unendliche Begeisterung* in der Versuchung, das doppelte Versagen zu überschreiten, her. Der Ruf nach dem »Vater der Zeit«², dem anderen Zeus, dessen Name die Differenz mitträgt, konvertiert in ein Begehren nach dem Begehren des anderen. Wechselseitig ist das Begehren nach dem verlorenen, abwesenden Vater, der das tragische Gesetz des Todes und damit die Grenze der Gesetzmäßigkeit bringen möge, insofern lesbar, als zugleich das Loch – O – im Aufriß des Begehrens, den phantasmatischen Schauplatz³ öffnet, indem der eine in Zorn und der andere in Zorn umringen und gegenseitig den Tod des anderen begehren. Am Himmel zwischen Zeus und Polynikes und auf Erden zwischen Polynikes und Eteokles. Mit Polynikes, wie es das Chorlied tragisch wiederholt, spaltet sich das Begehren nach dem anderen in einen grenzenlosen Haß und mit Antigonä, deren Tragödie sich bahnt, in eine grenzenlose Liebe nach dem Anderen und von einem Anderen her.

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

2. Ebd., *Antigonä*, V. 987; vgl. *Anmerkungen zur Antigonä*, 415.

3. Vgl. Jacques Lacan: »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freud'schen Unbewußten«, in: *Jacques Lacan. Schriften II*, übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin 1991, 165ff.

Die Faszination der Stimme, welche mit dem Einzugslied des Chores in ihrer Ökonomie zur Darstellung kommt, ist geknüpft an einen skandalösen Blick. Er bildet den Ausgangspunkt der Tragödie in der Tragödie und zieht eine Fülle an semantischen Bezugspunkten an. Zugleich setzt er eine paradoxe richtungslose Ungebundenheit und Gebanntheit im hin und her zwischen Subjekt und Objekt, Stimme des Chores und *du* in Szene. Der einfache Ruf *O Blick der Sonne* setzt diese Art unendlicher Doppelung des Anrufs im Wechsel von Blick und Stimme mit dem vielstimmigen Chor in Szene. Der Chor bringt die Gewaltförmigkeit einer grauenhaften Begeisterung zu Gehör, die sich aus der Gesetzlosigkeit in der Abkehr des Vaters *und* dem gesetzlosen Gesetz des Todes in der Gegenwart des tot geglaubten Vaters herstellt, der sich feurig, endlich und entsetzlich lebendig im Anblick des Todes – *denn sehr haßt Zeus* – zeigt.

Die Fatalität der Ökonomie einer grenzenlosen Hingabe an den Einen, Double des anderen, liegt darin, daß der Ruf nach der *Cäsur*, der Erlösung und Entbindung, nach dem Innehalten genau den Ruf nach dem endgültigen Ende, dem Tod, und damit nach der Heraufkunft der Stimme des Vaters erneut provoziert. Von daher ist der Satz Hölderlins, *Wir müssen die Mythe nemlich überall beweisbarer darstellen*¹, der im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Namen des Vaters fällt, kontextualisierbar mit dem tragischen Zwang zur Wiederholung des Begehrens nach dem anderen.

Die Expositionen in den *Anmerkungen* und die lyrische Einfaltung des Rufes nach der Stimme des anderen ist eine Weise, die Mythe darzustellen. *Wir*, die Alten und besonders Sophokles, der »des Menschen Verstand als unter Undenkbarem wandelnd« zu objektivieren verstand², und Hölderlin unter den modernen Dichter, die das Grauen im Vergessen des Tragischen sehen, *müssen* die *Cäsur* Gottes, dessen Name sich im Sprung der Zeiten geändert hat, nicht aber seine Gestalt, immer wieder, Mythe für Mythe und unstetig im Versmaß, in poetischer und politischer Haltung zum Ausdruck bringen. Überflüssiges tun, abweichen, dichten, sich vom Anderen, den *ungeschriebnen Sazungen* ansprechen lassen.

Name des Vaters

In den *Anmerkungen zur Antigonä* schreibt Hölderlin dem höchsten Gott Zeus, »lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde« die »Stralen des Lichts« zu. Im zweiten Teil der *Anmerkungen zur Antigonä* heißt es:

1. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 415.

2. Ebd., 413.

»Sie zählte dem Vater der Zeit

Die Stundenschläge, die goldnen.

statt: verwaltete dem Zeus das goldenströmende Werden. Um es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern. Im Bestimmteren oder Unbestimmteren muß wohl Zeus gesagt werden. Im Ernste lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese. Wir müssen die Mythe nemlich überall beweisbarer darstellen. Das goldenströmende Werden bedeutet wohl die Stralen des Lichts, die auch dem Zeus gehören, in sofern die Zeit, die bezeichnet wird, durch solche Stralen berechenbarer ist. Das ist sie aber immer, wenn die Zeit im Leiden gezählt wird, weil dann das Gemüth viel mehr dem Wandel der Zeit mitfühlend folget, und so den einfachen Stundengang begreift, nicht aber der Verstand von Gegenwart auf die Zukunft schließt.«¹

Diese Erläuterungen beziehen sich auf den letzten Wechselgesang zwischen Chor und Antigonä in der ersten Szene des vierten Akts. Bevor Antigonä in die Gruft geführt wird, erinnert sie den Ursprungsort Theben, die »väterliche Stadt« und richtet sich an den Chor:

»O des Landes Thebes väterliche Stadt
Ihr guten Geister alle, den Vätern geworden,
Also werd' ich geführt und weile nicht mehr?
Seht übrig von den anderen allen
Die Königin, Thebes Herrn! welch eine
Gebühr' ich leide von gebührenden Männern,
Die ich gefangen in Gottesfurcht bin.«²

Einzig und allein, übrig, deutet Antigonä in ihrer sich dem Ende neigenden Klage auf das, was bleibt: der Chor der Alten und die Absenz der Väter. Auf diesem doppelten Boden von An- und Abwesenheit steht die Passage im Zeichen der verlorenen Väter. Oedipus ist tot, Zeus erscheint nicht. Polynikes, Eteokles und Iokaste sind tot, so daß Antigonä in der genealogischen Spur der Thronfolge die rechtmäßige *Königin* über *Thebes Herrn* wäre. Die Problematik der sukzessiv ausrollenden Genealogie wird zu einer Frage des Geschlechts zwischen *Königin* (basilein) und *König* (basileos). Diesen Umstand hält Antigonä dem Chor der Alten, die Tragödie für Tragödie den Niedergang des Geschlechts der Labdakiden erfahren haben, vor Augen. *Seht*, sagt sie, dieser Art zeigt sich Theben und ihr *gebührenden Männer* zollt mir Gebühr derart, daß ihr die Unwiderruflichkeit des Todesurteils gestattet. Antigonä begegnet dem Chor mit einem doppelten Ton zwischen Achtung vor der Dauer der Alten, die gleichermaßen *übrig* sind, und Verachtung, da der

1. Ebd., 415f.

2. Ebd., *Antigonä*, V. 974ff.

Chor in seiner »Unpartheilichkeit«¹ der Tragödie seinen Lauf läßt. Diese Doppelung spitzt Hölderlin mit der Übersetzung zu *die ich gefangen in Gottesfurcht bin*. Die Furcht Antigonäs vor Gott und die Furcht des Gottes vor Antigonä überschneiden sich, Gott und Mensch ziehen sich gegenseitig fürchtend an.

Von Kreon, von den Alten und von Zeus, der kein Zeichen gibt, droht Antigonä die Verbannung, noch aber befindet sie sich vor der Verbannung in die Todesgruft. Noch verweilt Antigonä auch als ein Opfer der Väter und der Abwesenheit des Vaters. Zugleich deutet Hölderlin mit den Worten *gefangen in Gottesfurcht* das Moment einer Nicht-Entscheidbarkeit zwischen dem Geschlecht der Unsterblichen und dem Geschlecht der Sterblichen an, das vor dem Vollzug des Urteils liegt und den Grund des Tragischen in der *ungeheuren* Verbindung von Gott und Mensch noch einmal lyrisch in Szene setzt.

Die die Tragödie eröffnende Frage Antigonäs nach dem »etwas«², einem »Nennbaren«, das Zeus an Übel nach dem Drama des Ödipus noch vollbringen wird, erweist sich in Hinblick auf die Dramaturgie der sophokleischen Tragödie als eine Frage, die an diesem Punkt der ausklingenden Klage Antigonäs auf eine Antwort trifft. Denn nun erfaßt der *schonungslos*³ Gott des Todes Antigonä. Das Paradox der Anwesenheit Gottes in der *Gestalt des Todes* verweist auf eine tragische Ökonomie nach Sophokles. Die Erfahrung des Fehlens des Gottes kommt als ein Verlangen nach ihm auf, das Ausdruck in bisweilen zornigem, klagendem und kühlem Ton Ausdruck findet. *Mein Zeus berichtete mirs nicht*, sagt Antigonä.⁴ Gleichzeitig erscheint das Begehren des Gottes selbst und zwar *schonungslos* und unmittelbar im tödlichen Ereignis. Die Struktur eines wechselseitigen Begehrens läßt sich als ein tragisches »Todesbegehren«⁵ bezeichnen, das sich wiederholen *muß* und sich im Drama von Oedipus, Polynikes und von Antigonä jeweils unterschiedlich gestaltet. Hölderlin setzt die Gebundenheit an den höchsten Gott des Todes und die Ungebundenheit in der Entfesselung des Todesgottes, wenn Überschreitung geschieht, in dem Vers *die ich gefangen in Gottesfurcht bin* um. Die Geste der Überschreitung liegt in der Berührung der Grenze zwischen Gott und Mensch, in der das Tabu einer undenkbaren gegenseitigen Anrufung von Gott und Mensch aufbricht. Und dies geschieht an genau dem Punkt, an dem Antigonä vor der Nicht-Passage steht.

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 416.

2. Antigonä: »Weißt du etwas, das nicht der Erde Vater / Erfuhr, mit uns, die wir bis hieher leben, / Ein Nennbares, seit Oedipus gehascht ward?« Ebd., *Antigonä*, V. 2ff.

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

4. Ebd., *Antigonä*, V. 467.

5. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, bes. 324ff.

Im Aufspringen der Übersetzung *gefangen in Gottesfurcht* – es sind die letzten Worte Antigonäs überhaupt – wird die Frage des Opfers als Frage artikulierbar. Antigonä wird zum Opfer der Götter, indem sie die Götter sterben lassen, zugleich werden die Götter zum Opfer, indem Antigonä ihnen, die in der Gestalt der Negativität und demnach ausgestrichen nicht da sind, den Tod wünscht.¹ Der Glaube an die Götter gerät ins Schwanken zwischen der Abkehr der Götter von den Menschen und der Abkehr der Menschen von den Göttern. Der Glaube an die Positivität der Götter ist im Spalt der herannahenden wechselseitigen Absenz der Götter und der Menschen gekappt.

Mit den Worten *gefangen in Gottesfurcht* trifft Hölderlin in der unentscheidbaren Haltung von Gott und Mensch zwischen Opfer und Opferer den sensiblen Punkt, an dem die Frage nach dem Opfer die Logik der Identifizierbarkeit unterläuft. Mit Antigonä, die das Ende einer Genealogie an ein Ende führt, wird in der Entfernung von Gott und Mensch nicht etwa eine Austauschbarkeit zwischen Opfer und Opferer thematisch. Der Entzug hingegen, den der Tod und das Tote ins Denken und zur Sprache bringt, erscheint als etwas, das nicht positiv ersetzbar ist. Die Lücke, das Fehlen ist nicht schließbar. Anstelle der Logik des Opfers, das ehemals »an« die Götter und »für« die Götter geopfert wurde², bricht in der Fassung Hölderlins im Aufschub einer Antwort, wie *Gottesfurcht* übersetzbar sei, ein Fehlen auf. Genau an diesem Kreuzungspunkt des Heiligen schreibt Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigonä* zu seinem Übersetzungsverfahren die Frage nach dem Opfer fort, insofern er den Fehl in der Übersetzung des Namens des Vaters Zeus kommentiert.

Die *Anmerkungen* geben den Grund der Entstellung des heiligen Namens an: Der Name Zeus sagt nichts mehr, er sagt »unserer [vaterländischen] Vorstellungsart«³ nichts mehr. In dem Grade, wie der Name Zeus fern und fremd ist, kommt dem Chor der doppelte Auftrag zu, einerseits die (alte, bleibende) Unmöglichkeit einer absoluten Unmittelbarkeit »des« Gottes und damit die Abwesenheit einer Epiphanie des Höchsten »verständlich zu fassen« und »lebendig zuzueignen«⁴. Andererseits, und das bezeichnet den modernen Zug des Chores, potenziert sich die Abwesenheit des Gottes in dem Verlust der Einzigartigkeit des Namens des Gottes. Mit dem Chor in der Version Hölderlins stellt sich die Frage, wie Gott, dessen Name unfehlbar und unersetzbar war und – wie der Tod heute noch und dauerhaft unfehlbar und unausweichlich ist –, wie also Zeus, der Todesgott, der im Zuge der histori-

1. Vgl. FHA 16, *Antigonä*, V. 963ff.

2. Baas, *Das Opfer und das Gesetz*, bes. 30f.

3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 415.

4. Ebd., 419.

schen Differenz fehlbar und schweigend erscheint, beim Namen gerufen werden kann. »Im Bestimmteren«¹, bei Sophokles, ist der Name verständlich und muß nicht übersetzt werden, »im Unbestimmteren«², also in der modernen Fassung, hat der Name des Vaters den Charakter einer Bestimmung, den Tod zu geben, und den Charakter einer Faßbarkeit, die das unfassbar Tragische einschließt, verloren. Der verlorene Name des Vaters gewinnt³ in der Übersetzung Hölderlins, mit dem Zug einer Richtungslosigkeit einige Namen. Die Einzigartigkeit des Namens fehlt und springt mit der Gestalt des gestaltlosen Gottes auf, um die sich Namensvariationen ringen: Zeus, Vater der Zeit, Vater der Erde, schonungslose Geist, Geist der Zeit und Natur, der Höchste, Vater... Der Name Zeus, ein Name neben anderen.

Der Chor schreitet nicht in das tragische Geschehen ein. Er bleibt unparteiisch und erfüllt seine dramaturgische Funktion, indem er die Erfahrung der Abwesenheit des Gottes Antigonä zuträgt. Allein in der *Gestalt des Todes* wird der *Gott gegenwärtig*, im Fehl, den Antigonä doppelzünftig artikuliert. Vielleicht aber schreitet der Chor doch ein. Denn er nimmt die Klage Antigonäs, des *Kindes* auf und transferiert die Frage des Geschlechts in eine Frage nach der Grenze zwischen Sterblichen und Unsterblichen, indem er auf eine mythische Ebene wechselt und das Schicksal der Danae zitiert.

»Den Leib auch Danaes mußte,
Statt himmlischen Lichts, in Gedult
Das eiserne Gitter haben,
Im Dunkel lag sie
In der Totenkammer, in Fesseln;
Obgleich an Geschlecht edel, o Kind!
Sie zählete dem Vater der Zeit
Die Stundenschäge, die goldnen.«⁴

Danae, auch sie, die Geliebte des Zeus', war *edel an Geschlecht*. *Schonungslos* den Leib Danaes und Antigonäs gleichermaßen treffend teilen die Himmlische und die Sterbliche das Los der Verbannung in die *Totenkammer* bei lebendigem Leib. In diese Ähnlichkeit und tragische Wiederholung des Schicksals zwischen Göttin und Mensch trägt Hölderlin eine Differenz ein. Nicht mehr, wie es bei Sophokles heißt, gibt es ein *goldenströmendes Werden* von Zeus, in dessen Dienst Danae stand, es gibt den Schlag der Zeit, Stunde um Stunde, Taglauf um Taglauf

1. Ebd., 415.

2. Ebd.

3. Zur Ökonomie von Gewinn und Verlust vgl. ebd., 417.

4. Ebd., V. 981ff.

zählete sie dem *Vater der Zeit / Die Stundenschläge, die goldnen*. Statt eines glanzvollen, ewigen Werdens, das Zeus verordnet, wird der Schlag das Zeichen des Höchsten, *um es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern*.¹ Denn der Studentakt erinnert im *einfachen* Schlag den Doppelcharakter von Gehen und Kommen, den Gang der Zeit. Was bleibt, ist der *Wandel der Zeit*. Im Nu des Schlags steht die Zeit still und zeigt darin, daß es Vergehen gibt. Rhythmisch zählbar sind die Stundenschläge. Die Weise aber des Verstandes, *von der Gegenwart auf die Zukunft zu schließen*, also zu kalkulieren, wird skandiert. Gegenrhythmisch wird ein teleologisches Denken durch den *einfachen Stundengang* unterbrochen. Hölderlin verschiebt das *goldenströmende Werden* in die Weise des *einfachen Stundengangs* und findet damit eine Metapher für die rhythmische Wiederholung des tragischen Einschlags, in dem die plötzliche Heraufkunft des vergehenden Todesgottes blitzartig geschieht.

Noch einmal kann man fragen, in welcher Weise und unter welcher Bedingung das Zeichen von Zeus nicht mehr, *im Ernste lieber: Vater der Zeit*, erscheinen wird? An dieser Stelle widmet sich Hölderlin in den *Anmerkungen* genau der Frage nach dem Namen des Vaters.

»Im Ernste lieber: Vater der Zeit oder: Vater der Erde, weil sein Charakter ist, der ewigen Tendenz entgegen, das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese. Wir müssen die Mythe nemlich überall beweisbarer darstellen.«²

Hölderlin konstatiert die vertraute Übersetzungsbewegung vom Griechischen ins Deutsche, den Übergang von Hellas nach Hesperien, mit einer gegensätzlichen Tendenz, *das Streben aus dieser Welt zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese*. Mit dieser Verstrebung trifft er auf eine Auseinandersetzung mit dem Namen des Vaters: daß der Name des Vaters übersetzt werden muß, daß er so nicht bleiben kann, weil er im Zuge des *tragischen Transports* verlustreich aufgetaucht sein wird. Die Frage nach dem Umschlagpunkt, von dem aus Übersetzen geschieht, thematisiert sich. Wer ruft wen? Hölderlin schreibt:

»Wohl die Art, wie in der Mitte sich die Zeit wendet, ist nicht wohl veränderlich, so auch nicht wohl, wie ein Charakter der kategorischen Zeit kategorisch folget, und wie es vom griechischen zum hesperischen gehet, hingegen der heilige Nahmen, unter welchem das Höchste gefühlt wird oder geschiehet.«³

1. Ebd., 415.

2. Ebd., 415.

3. Ebd., 414.

Widersprüchlich scheint diese Aussage, die dem Gang vom Griechischen zum Hesperischen folgt, zu der vorherigen Erläuterung der Übersetzungstendenz. Gibt es dort eine Notwendigkeit der Veränderbarkeit des Namens, so heißt es hier, daß die Richtung des Übersetzungsweges unveränderlich sei. Liest man diesen Widerspruch nicht als Mangel, hingegen als Effekt der Frage, von wo nach wo Übersetzen überhaupt geht, dann wird der Name des Vaters zum Schnittpunkt des Ortes, von dem aus die Frage entspringt. Denn die Disponibilität des heiligen Namens eröffnet im Modus von Differenz, der den Mangel und das andere, Verschiedene transportiert, zugleich die Frage nach dem, was bleibt. Sofern das Erscheinen des Vaters, der überall, in jedem tragischen Ereignis *in der Gestalt des Todes gegenwärtig* ist, bleibt, kommt und allein im Zeitpunkt seines Eintreffens unbestimmbar ist, schreibt sich eine Differenz zwischen Name und Gestalt des Vaters ein. Daß es Tod gibt, ist nicht veränderbar, auch nicht, daß der *Vater der Zeit* den Tod bringt; hingegen die *Weise*, wie der Tod, mit dessen Erscheinen das Höchste gefühlt wird¹, wie es *lebendig zugeeignet*² wird und in welcher Form er zuschlägt, ist veränderbar. Der Name des Vaters³ und die Gestalt des Vaters sind unterschieden, nicht identisch. Aus dem Verlust einer ursprünglichen Unersetzbarkeit des heiligen Namens, in der Name und Gestalt *ganz Eines*⁴ vorgestellt werden, kommt mit dem *tragischen Transport* die Aufgabe zum Vorschein, den Namen des Vaters jeweils zu übersetzen.

*Der alles schweigende Todesgott*⁵, wie Antigonä ihn einmal nennt, bringt das Schweigen, aus dem er kommt. Und er provoziert, das Schweigen des Namens zu brechen, zu überschreiten. Der Übersetzer vernimmt diese Provokation und stellt die Notwendigkeit, daß es Differenz gibt, im Akt der Namensgebung aus. In dem Maße, wie dieser Zug einer Nicht-Identität zutage tritt, setzt das Begehren nach dem Verlorenen ein, es setzt sich in dem Ruf nach dem Einzigartigen fort.

Wie aber ist die Heraufkunft des Rufes vorstellbar? Nach Hölderlin schlägt die Übersetzungsbewegung von der *ewigen Tendenz* von hier *nach* da um in die *Tendenz aus einer andern Welt in diese*. Nicht

1. Ebd., S. 416.

2. Ebd., S. 419.

3. Vgl. Foucault, *Der Name/Das Nein des Vaters*, 73-92; vgl. Rainer Nägele: »Vatertext und Muttersprache. Pindar und das lyrische Subjekt in Hölderlins späterer Dichtung«, in: *Le pauvre Holterling, Blätter zur Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, Basel, Frankfurt am Main 1988, 39-52. Vgl. grundsätzlich Pierre Legendre: *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*, übersetzt von Clemens Pornschlegel, Freiburg 1998.

4. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

5. Ebd., *Antigonä*, V. 939.

geht es dem Übersetzer also um eine Positivität des Ewigen und der Konservierung des Alten. Er konvertiert das »kalkulable Gesetz«, die »μυχανή«¹ des Umschlags und der Umkehr als eine dem poetischen Verfahren der Alten entnommene Weise in eine Poetik der *Cäsar*. Sie stellt in einer doppelten Wendung das paradoxe Gesetz der gesetzlosen Unberechenbarkeit und den Ruf des Einzigartigen als einen Ruf aus, der, indem er nicht mehr kommt, in der Abwesenheit Ursache des Rufes *nach* dem Einzigartigen gewesen sein wird. Auf diese Weise transformiert Hölderlin das Wesen des Tragischen und formalisiert es in einer modernen Poetologie, die das Drama der Einzigartigkeit tragisch wiederholt.

Ohne Antwort, ohne Rückkehr

Die Bewegung des Erscheinens von Polynikes aus einer Faszination des *einen* Gottes heraus, einige Götter streifend und am Ende durch Zeus in der Gestalt des Dionysos auf die Erde stürzend, ist dem Lauf des Wortes, das »schiksaalsweise, vom Anfang bis zu Ende gehet«², unsinnlich ähnlich. In den *Anmerkungen zum Oedipus* thematisiert Hölderlin die katastrophale Wende, in der Gott und Mensch sich paaren, und »das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt«.

»Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, daß das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gränzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, daß das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt. (...)«

In der äußersten Gränze des Leidens besteht nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums. In dieser vergißt sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im Folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann.«³

Der kathartische Akt ereignet sich, indem der Mensch sich vergißt und Gott sich vergißt, in einem Zustand also einer doppelten Vergessenheit, in der eine Untreue zum Gesetz der Scheidung zwischen Gott und Mensch geschieht. Dieser Akt einer Vergessenheit, in der die Gewalt einer grenzenlosen Gesetzlosigkeit zwischen Mensch und Gott, hier

1. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 249. Vgl. Nägele, *Mechané*, 43-57.

2. Ebd., *Anmerkungen zur Antigoniä*, 419.

3. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 257f.

zwischen Polynikes und Zeus statt hat, und also auch der Gott »gesezlos«¹ erscheint, beschreibt ein undarstellbares Ringen einer Gleichzeitigkeit zwischen entzweieindem Kampf und hochzeitlicher Vereinigung, deren Effekt ein grenzenloses Scheiden, einem unaufhaltsamen Tod Bahn bricht. Es ist ein doppelter Tod, in dem Gott und Mensch (sich) scheiden, und es ist die Figur dieses doppelten Todes, die das katastrophale Moment einer Wende zwischen Glanz und Grauen, in dem *Anfang und Ende* sich *nicht reimen* lassen, hervorruft. Die Reichweite dessen, was eine Scheidung zwischen Gott und Mensch in der Moderne bedeutet, umreißt Maurice Blanchot, indem er das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen mit der Frage nach Status und Ursprung des Werkes thematisiert.

»Wo die Kunst die Sprache der Götter ist, wo der Tempel der Aufenthaltsort Gottes ist, ist das Werk unsichtbar und die Kunst unbekannt. Das Gedicht benennt das Heilige, die Menschen hören das Heilige, nicht das Gedicht. Aber das Gedicht benennt das Heilige als un-nennbar, es sagt in ihm das Unsagbare und eingehüllt, verborgen im Schleier des Gesangs, vermittelt der Dichter der Gemeinschaft das »ungesehene, unzerlegbare Feuer«, »den Ausläufer des ersten Sonnenstrahls« (René Char), damit es gemeinsamer Ursprung wird.«²

Nach Blanchot ist die Kunst im 19. Jahrhundert nicht mehr die Sprache der Götter, die abwesend aus der Dunkelheit die Götter zum Reden bringt. Nicht mehr vergeht das Gedicht vor dem Heiligen, das es benennt, da die Menschen das *Heilige hören, nicht das Gedicht*. Dieses »nicht mehr« bringt Hölderlin dichterisch zur Lesbarkeit, indem er der Veränderung des heiligen Namens statt gibt. In diesem Sinne erinnert die Übersetzung Hölderlins an das Werk der Alten als eine vergangene Erscheinungsform dessen, was Werk gewesen ist. Hölderlin gibt noch einmal das Werk zu denken als eines, das, mit Blanchot gesprochen,

»gleichzeitig in der tiefen Gegenwärtigkeit des Gottes verborgen sowie gegenwärtig und sichtbar durch die Abwesenheit und die Dunkelheit des Göttlichen [ist]. (...) Das Werk strebt danach (...) Tragödie voller Inspiration [zu sein] und wenn die Götter gestürzt sind, verschwindet der Tempel nicht mit ihnen, er beginnt vielmehr zu erscheinen, er enthüllt sich, indem er fortfährt das zu sein, was er anfänglich nur ohne sein Wissen war: der Aufenthaltsort der Abwesenheit der Götter.«³

Das Trauerspiel *Antigonä* steht in einem historischen Spannungsfeld, in dem zum einen die Erinnerung an das Tragische der Abwesenheit der

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 416.

2. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 56.

3. Ebd., 58.

Götter Ursache der Tragödie *Antigone* ist, die Hölderlin übersetzt. Zum anderen kollidiert die moderne Übersetzung *Antigonä* an dem Punkt ihres historischen Erscheinens mit dem Verstummen des Rufes nach den Göttern und mit dem Verfall des heiligen Tempels, der schon bei Sophokles *Aufenthalt der Abwesenheit der Götter* ist, und nun selbst nicht mehr in seiner Leere Ursprungsort des Tragischen ist. Der Zerfall des heiligen Artefakts im 19. Jahrhundert, das sich ehemals bei den Griechen im Spiel von An- und Abwesenheit des Heiligen konstituierte, scheint kein Zeichen einer Verlorenheit zu hinterlassen, weil die Frage nach dem Werk, so die Begegnung von Philosophie und Dichtung, sich von der Kunst auf die Geschichte und damit auf die Philosophie einer fortschreitenden und sich erfüllenden Geschichte hin verschiebt.¹ Der Verlust dieses Ortes im Denken markiert eine Unterbrechung der Bewegung eines Rufes nach dem anderen. Nicht mehr bedeutet die Abwesenheit der Götter den Verlust des anderen, der den Ruf und das Erscheinen der Stimme als Ursache des Verlorenen ausstellt. In der Abkehr von der Abwesenheit der Götter geht der Verlust verloren; die Frage nach der Abwesenheit der Götter ist keine Frage mehr; die Frage nach dem Ruf und der Stimme, die *Antigonä* noch mit dem Vers *wen singen der Waffengenossen?*² stellt, verschwindet.

»Was wollte er [Hegel] sagen, er der nicht ›leichtfertig‹ sprach? Genau das, daß von dem Tag an, an dem das Absolute bewußt Arbeit der Geschichte geworden ist, die Kunst nicht mehr in der Lage ist, das Bedürfnis des Absoluten zu befriedigen: in uns verbannt, hat sie ihre Wirklichkeit und ihre Notwendigkeit verloren; alles, was sie an authentisch Wahrem und Lebendigem hatte, gehört jetzt zur Welt und zur realen Arbeit in der Welt.«³

Blanchots Aufmerksamkeit für den Ursprung des modernen Werkes gilt einer Überblendung von Philosophie und Kunst, die sich in dem epochalen Schnitt des 19. Jahrhunderts ereignet. Mit dem Auftauchen der Werke Hegels und ihrer Akzeptabilität, die ein Denken der Vollendung des Absoluten in der *Arbeit der Geschichte*⁴ transportiert, entwickelt sich eine Ökonomie der Dialektik, in der in der Abkehr von der Abwesenheit der Götter, der Mensch »sich selbst« im Werk »darstellt«⁵. In der Philosophie Hegels etabliert sich ein Denken der Präsenz des Menschen und der Präsenz des Werkes aus der Überwindung der Abwesen-

1. Ebd., 35f.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 959.

3. Vgl. zur Frage nach Zugang und Denken des Absoluten bei Hegel und Hölderlin, Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 33–44, hier 36.

4. Ebd.

5. Ebd., 57; vgl. auch die Lektüre zu Hegels Dialektik als epochalen Einschnitt von Baas, *Das Gesetz und das Opfer*, 28f., 36f.

heit der Götter, indem über die negative Dialektik die Selbstreflexivität als eine Reflexionsfigur eingeführt wird, die das *selbst* im Verlust des *anderen* begründet. Die Dichtung Hölderlins, wie sie es insbesondere mit den Sophokles-Übersetzungen und den *Anmerkungen* zur Sprache bringt, bezeichnet eine Kehrseite einer Finalität der Philosophie nach Hegel als Reflex der phantasmatischen Vorstellung der Vollendung des Absoluten in der Geschichte. Sie konfiguriert das Phantasma der Vollendung mit einem unüberbrückbaren Zerfall des Gottes und des Menschen. Denn die Katharsis, die der Überschreitung der Grenze von Gott und Mensch, in der beide *ganz Eines* sind, folgen muß, geschieht mit einem doppelten Tod von Gott und Mensch. Nichts rettet, keine Selbstreflexion, kein Verzicht, keine Opfergabe kann den Tod aufhalten.

Wie aber ist von diesem Punkt aus noch Dichtung zu denken? Nach Blanchot liegt die souveräne Position des Dichters nicht darin, daß der Dichter die Position Gottes ersetzt, sie liegt in der Enthaltung und der Verweigerung des Werkes, indem es sich einer sinngebenden Arbeit der Geschichte entzieht.

»Das Werk ist für den Menschen nicht weniger gefährlich, der, indem er ihm den Nimbus und die Maßlosigkeit des Heiligen entzogen hat, es auf seiner Ebene halten möchte, sich in ihm als Meisterschaft, Gelingen, glückliche und vernünftige Vollendung der Arbeit bestätigen will. Es stellt sich bald heraus, daß das Kunstwerk durch die Meisterschaft keineswegs beherrscht wird, sondern zutiefst denaturiert, daß es nicht weniger mit dem Mißlingen in Zusammenhang steht als mit dem Gelingen, daß es keine Sache ist, die man durch Arbeit herstellen kann, daß die Arbeit in ihm nicht geehrt wird, selbst wenn sie es fordert. Im Werk spricht der Mensch, aber das Werk verleiht im Menschen dem die Stimme, was nicht spricht, dem Unnennbaren, dem Unmenschlichen, dem, was ohne Wahrheit ist, ohne Gerechtigkeit, ohne Recht, da, wo der Mensch sich nicht erkennt, sich nicht gerechtfertigt fühlt, wo er nicht mehr gegenwärtig ist, wo er weder Mensch für sich ist, noch Mensch vor Gott, noch Gott vor sich selbst.«¹

Die doppelte Verneinung, die derart an den Rand einer negativen Dialektik führt, als nicht der Mensch *vor* Gott, nicht Gott *vor* dem Menschen und nicht Gott *für* sich, nicht der Mensch *für* sich an- und abwesend ist, wiederholt die Figur des doppelten Todes, die Hölderlin im Prozeß des Scheidens zwischen Gott und Mensch zur Sprache bringt.²

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 58.

2. Vgl. zur Verneinung: Sigmund Freud: *Die Verneinung*, Studienausgabe Bd. III, Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1982; vgl. Jacques Lacan: *Zur Verneinung bei Freud*, in: *Jacques Lacan. Schriften III*, übersetzt von Norbert Haas, Franz Kaltenbeck, Friedrich A. Kittler et al., Norbert Haas, Hans Joachim Metzger (Hgg.) Berlin, Weinheim 1994; vgl. Jean Hyppolite: »Gesprochener Kommentar über die ›Verneinung‹ von Freud«, in: ebd., *Jacques Lacan. Schriften III*.

Damit wird die Vorstellung einer Finalität, die in der Erfüllung des Absoluten zum Abschluß kommt, von einer doppelten Negation unterbrochen. Der Zug einer gleichzeitigen Negation von Göttern und Menschen bringt eine Logik der Opposition und ein kausales und finales Denken zum Schwinden in dem Grade, wie es die Vorstellung von Leere und Fülle als Ursprung von Dichtung aufwirft. Hölderlin berührt in der Geste der Erinnerung an die Alten den leeren *Tempel* als *Ort der Abwesenheit der Götter*. Das Trauerspiel *Antigonä* vergegenwärtigt die Frage nach dem Grab als Ursprung des Tragischen, das im Entzug einer Sichtbarkeit das Werk paradoxal präsent und schwindend bejaht. *Es war kein Grabmal nicht*.¹ Was also bleibt?

»(...) was bleibt ihm [dem Werk] zu sagen, was hat sich seiner Sprache immer entzogen? Es selbst. Wenn alles gesagt worden ist, wenn die Welt sich als die Wahrheit von allem durchsetzt, wenn die Geschichte sich in der Vollendung des Diskurses erfüllen will, wenn das Werk nichts mehr zu sagen hat und verschwindet, dann also ist es bestrebt, Sprecher des Werkes zu werden. Im verschwundenen Werk möchte das Werk sprechen, und die Erfahrung wird zur Suche nach dem Wesen des Werkes, nach der Bejahung der Kunst, der Sorge des Ursprungs.«²

Während die Philosophie nach Hegel die »absolute Macht des Negativen«³ zum Ziel hat und »Arbeit, Sprache, Freiheit und Tod nur die unterschiedlichen Aspekte derselben Bewegung sind«⁴, und während der Mensch in der »Nähe des Todes« beginnt, »die natürliche Realität zu verneinen und zu verändern, zu kämpfen, zu arbeiten, zu wissen und geschichtlich zu sein«⁵, distanzieren sich Literatur und Kunst von einer derartigen Determiniertheit und Finalität. Denn eine Logik der Finalität begründet die Macht des Menschen, den anderen und das andere »zu begrenzen, zu trennen, also zu erfassen«.⁶ Dichtung beginnt im Entzug einer Logik des Ziels, im Entzug einer Unterwerfung unter die Ordnung des Sinns. Dichtung, wie es die Trauerspiele in Szene setzen, schreibt sich von einer Berührung mit einem Unverfügbaren her, wie die Frage nach dem Tod, den es nicht zu wissen gibt, und die Frage nach dem Aufenthaltsort der Toten an eine Grenze von Sinnhaftigkeit führen. An dieser Grenze, die weniger eine Scheidelinie zeichnet, eher einen Ausfall, eine Lücke in der Souveränität von Wissen aufreißt, tau-

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 265.

2. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 59.

3. Ebd., 69.

4. Ebd., 68.

5. Ebd.

6. Ebd., 70.

chen der »Irrtum«¹, das »Umherziehen«² und der »Schrecken der Verwirrung«³ als »Wagnis«⁴ von Dichtung auf. Dichtung erscheint in der Zurückhaltung einer geschichtlichen Aufgabe als *Wagnis*, das sich von einem unbestimmten Ort herstellt. Dichtung erscheint dort, wo sie schwindet, als Suche ohne Antwort und ohne Ankunft; sie trifft auf eine »Tiefe, wo alles schwankt, wo die Ernsthaftigkeit erschüttert ist, wo die Erschütterung selbst das Werk zerbricht und sich im Vergessen verbirgt.«⁵

1. Ebd., 66.

2. Ebd.

3. Ebd.

4. Ebd.

5. Ebd.

