

Der Chor und die Frage nach der Grenze

Die Chorlieder bewegen sich um die Frage einer Grenzziehung zwischen Gott und Mensch, die vor allem eine Frage nach Übersetzbarkeit ist. So ist es Aufgabe des Chores, den Protagonisten Antigonä und Kreon das Gesetz der Trennung zwischen olympischem Götterhimmel und irdischem Geschehen, zwischen Unsterblichen und Sterblichen zu vermitteln. Gerade weil der Chor von alters her und von Tragödie zu Tragödie mit der Problematik der Gesetzes- und Grenzübertretung vertraut ist, ist es wunderlich, daß ihm selbst in flüchtigen Momenten ein Verlust der Grenze widerfährt. Die Figur der Neutralität und Parteilosigkeit, die dem Chor zugeschrieben wird, gerät bisweilen ins Wanken, wie Hölderlin zu lesen gibt.

Der Wechselgesang zwischen dem Chor und den Protagonisten gestaltet sich als eine Weise, eine sprachliche Weise, jeweils Antigonä und Kreon zuzutragen, was nicht vermittelbar ist. Die Stimme des Chores im Kommos löst die Klage Antigonäs und die Klage Kreons¹ aus und leitet die Nicht-Passage ein. Mit der zugespitzten Frage nach der Nicht-Passage, in der kein Gehen und kein Sprechen mehr geht, dreht es sich am Ende um die Verschränkung von Wahnsinn, Sprechen und Tod.

Eine Übertretung eines Denkens von Grenze bedeutet zum einen, die Scheidelinie zwischen den Subjekten und zwischen Gott und Mensch in der Vorstellung zu übergehen; es bedeutet, die Grenze im Akt des Übertretens im phantasmatischen Umschlag von Vorstellung und Nicht-Vorstellung im Verlust auszustellen, wie es im Parodos zwischen Polynikes und Zeus thematisch wird. Zum anderen heißt es auch, die Grenze, die immer schon als eine unverrückbare Grenze vorgestellt ist, welche Territorien und Schranken von Berührbarkeit einrichtet, denkbar zu machen als etwas, das sich einer Räumlichkeit und Opponierbarkeit entzieht und Name dessen ist, was alle Bezüge zur Darstellbarkeit unterbricht und nah am Nichtersetzbaren liegt.² Die Frage

1. Vgl. ausführlich dazu hier *Kreon vor dem Grab*, 121ff.

2. Vgl. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, 258. »In der äußersten Gränze des Leidens besteht nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raumes.«

nach dem Nichtersetzbaren, genauer noch, nach der Unberührbarkeit des Nichtersetzbaren bezeichnet eine wesentliche tragische Dimension der Antigonä-Tragödie. Denn in ihr verdichtet sich die Notwendigkeit, den unersetzbaren Bruder zu bestatten und so symbolisch zu berühren, mit dem gleichzeitigen Aufkommen der Thematik, daß es Nichtersetzbares gibt, welches sich einer Berührbarkeit entzieht. Unter diesem Gesichtspunkt sind die inkommensurable Szene der Verabschiedung des Toten durch den anonymen Meister¹ und die Grabszene im Innersten des Gewölbes als Szenen lesbar, welche die Unberührbarkeit des Nichtersetzbaren im Entzug einer Zuschreibung an ein Subjekt und im Entzug einer Ereignishaftigkeit eines Ereignisses ausstellen. Die *ungeschriebnen Sazungen*, die Antigonä angehen, stellen eine Beziehung zwischen Nichtersetzbarkeit und Schrift her.² Worum es also im folgenden geht, ist zu lesen, wie sich in einzelnen Chorpassagen angesichts des Toten und der Erfahrung des Todes Fragen nach der Grenze, der Überschreitung der Grenze und dem Ende der Überschreitung der Grenze aufwerfen.

Übertretung

Der Chor besingt im dritten Ständlied den Eros als »Geist der Liebe«.³ Er besingt die »hochzeitliche Jungfrau«⁴, die in nächster Nähe zu Aphrodite, der Göttin der Schönheit, steht, und endet mit dem Bild Antigonäs, wie sie ins *schwaigende Bett*⁵ vom Todesgott geführt wandelt. Der Übergang einer hochzeitlichen Verbindung, vielleicht sogar einer hochzeitlichen Verbindung von göttlicher Aphrodite und sterblicher Antigonä, kreuzt sich mit dem Untergang Antigonäs. Der höchste Gott Zeus schreitet nicht ein, um den Tod aufzuschieben. Er ist im Zuge seiner Abwesenheit ebenso wie Kreon für Antigonäs Tod verantwortlich. Die Unausweichlichkeit des Todes jedoch steht jedem Menschen bevor. So heißt es in dem ersten Ständlied mit dem viel zitierten Anfang »Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch«⁶:

Vgl. Samuel Weber: »Zur Singularität des Namens in der Psychoanalyse«, in: Edith Seifert: *Perversion der Philosophie. Lacan und das unmögliche Erbe des Vaters*, Berlin 1992, 31-61, hier 46ff.

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 263.
2. Ebd., V. 471. Vgl. ausführlicher hier 50ff.
3. Ebd., V. 811ff.
4. Ebd., V. 826f.
5. Ebd., V. 833.
6. Ebd., V. 349f.

»(...) Allbewandert,
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Der Todten künftigen Ort nur
Zu fliehen weiß er nicht.«¹

Der *Mensch*, der »kundige Mann«, unter Auslassung der Frau, machen sich die Natur zunutze, zähmen die Tiere, pflügen die Erde, üben sich in der »Red'« und den »luftigen Gedanken«, Städte errichten sie und gehen alle Wege. Der kulturelle Mensch, der alle Methoden wissen und beherrschen glaubt zu können, versagt an dem Punkt, an dem es um den Tod geht. *Zu nichts kommt er*. Der Tod verwehrt den Fortschritt. Auch »das Geschickte der Kunst«, göttliche Schickung und Kunstfertigkeit, vermag den Tod nicht aufzuhalten. Linkisches, Trügerisches, von Kunst im ungeahnten und gefährlichen Überschuß, denn »mehr, als er hoffen kann«, »besitzend«, trifft er auf »Schlimmes«, mal auf »Gutes«.² Die »Geseze kränkt« der Mensch. Er übertritt Götter- und Naturvorschriften und doch – *zu nichts kommt er*. »Zu nichts (...), wo das Schöne / Mit ihm ist und mit Frechheit.« Ist dieses *zu nichts* als ein Nicht-Ort des Todes und ein Anzugspunkt denkbar, da dort das *Schöne*, *Frechheit* und der *Mensch (mit ihm)* zusammengedacht werden können, vielleicht zusammengedacht werden können in ihrem Zerfall und Schweigen? Entwirft sich darin eine Vorstellung vom *Schönen* und von *Frechheit*, die das Dunkle, Udenkliche des Todes verdeckt?

Und was wäre, wenn das *Schöne* und *Frechheit* mit dem zum Tode verurteilten *Kind* Antigonä in Beziehung stünde? Nachdem der Chor eine Distanz zwischen sich und dem, der die Gesetze übertritt, errichtet, sagt er:

»Wie Gottesversuchung aber stehet es vor mir.
Daß ich sie seh' und sagen doch soll,
Das Kind seis nicht, Antigonä.«³

Im Wechsel der Rede zwischen einem Rasonieren über den Menschen und dem plötzlichen Erscheinen Antigonäs vor den Augen des Chores wird Antigonä als *Gottesversuchung* vorgestellt. So wäre sie also nicht allein ein Produkt von Kunst, deren Name den Titel einer Tragödie krönt. Antigonä wäre auch eine Geschickte göttlicher Versuchung. Ein *Kind*, das von Gott versucht und Gott in Versuchung bringt, und, hier, den Chor irritiert.

Besorgt ist der Chor um die Wahrung der Grenze zwischen Gott

1. Ebd., V. 375–388. Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Verse 349–399.
2. Vgl. Nägele, *Mechané*, 45–50.
3. Ebd., V. 392ff.

und Mensch, welche die Subjekte trennt und Hierarchien einrichtet. Beunruhigt jedoch wird er von der gesetzten Trennlinie, wenn es plötzlich wie eine *Gottesversuchung* vor ihm steht und er allererst in der Wendung einer Negation *das Kind sei nicht, Antigonä* sprechend Fuß faßt. Mit der Benennung *Kind* und seiner Negation *sei nicht* flackert leise das Unzugehörige der Erscheinung Antigonäs auf.¹ Mit *Frechheit* sind auch Mut und Notwendigkeit zur Übertretung angesprochen, die Antigonä vollzieht. Für einen Moment ist der Chor versucht, Antigonä als von Gott gesandtes *Kind* zu sehen, das auf diese Weise eine Verbindung zwischen Gott und Mensch inszenierte. Doch der Chor schenkt der Versuchung, welche die Kluft zwischen Vision und Realem flüchtig aufzuheben scheint, keinen Glauben. Er spricht Antigonä mit einer Referenz auf ihre Abstammung von dem »Vater Oedipus« an. »O Unglückliche, vom unglücklichen / Vater Oedipus, was führt über dir und wohin (...)«² So wird sie wieder dem menschlichen Geschlecht zugeschrieben.

Am Ende des dritten Chorliedes *Geist der Liebe* rezitiert der Chor:

»Und nie zu Schanden wird es,
Das Mächtigbittende,
Am Augenliede der hochzeitlichen
Jungfrau, im Anbeginne dem Werden großer
Verständigungen gesellet. Unkriegerisch spielt nemlich
Die göttliche Schönheit mit.
Jetzt aber komm' ich, eben, selber, aus
Dem Geseze. Denn ansehen muß ich diß, und halten kann ich
Nicht mehr die Quelle der Thränen,
Da in das alles schwaigende Bett'
Ich seh' Antigonä wandeln.«³

Hier wiederholt sich die Bewegung, die von der Aufmerksamkeit zu den Göttern und besonders zu Aphrodite in das Erscheinen Antigonäs umschlägt. Es ist eine Bewegung des Umschlags vom Blick auf das Göttliche zum Blick auf die Menschen, die das Chorlied in diesen Versen beschreibt. Damit kommt der Chor sprechend seiner Aufgabe als Vermittler zwischen Gott und Mensch nach. Einerseits ist er immer schon auf eine Grenzziehung angewiesen, die den Menschen und Gott zu schei-

1. Im Unterschied dazu, also fern jeglicher Verunsicherung, bemerkt der Chor mehrfach die Rauheit des Tones von Antigonä. »Man sieht das rauh Geschlecht vom rauhen Vater / Am Kind!« Vgl. ebd., V. 489f.
2. Ebd., V. 394ff.
3. Ebd., V. 824ff.

den weiß und damit ein Wissen von Grenze voraussetzt, das eine Metaphorik des Raumes transportiert. Andererseits stellt der Chor auch eine Verbindung des Ineinanderübergehens zwischen Gott und Mensch her und hält damit den Zug der Übertretung, in dem eine flüchtige Hochzeit geschieht, wach. Der Chor *kommt selber, eben, aus dem Geseze*. Bemerkenswert ist, daß der Chor sich selbst, dessen Gesetz es ist, zwischen den Parteien, Kreon und Antigonä, und zwischen den Sterblichen und Unsterblichen ausgewogen und parteilos zu sein¹, als *aus dem Gesetz* kommend bezeichnet. Doppeldeutig läßt Hölderlin den Chor inmitten des Gesetzes – ungedeutet bleibt, welches Gesetz gemeint ist – und außerhalb des Gesetzes erscheinen. Mit der *Quelle der Thränen*, die eine Rührung zeigen und den Blick in dem Augenblick verschleiern, indem der Chor Antigonä in das *alles schwaigende Bett* gehen sieht, spricht der Chor in einer labilen Verfassung. Er weint. Und er spricht mit ihr, die die Worte des Chores aufnimmt. Sie sagt: »Und nie das wieder? Der alles schwaigende Todesgott, / Lebendig führt er mich (...).« Das Sprechen zwischen Chor und Antigonä schiebt ein letztes Mal die Passage ins Ausgeschlossene auf. Wenn sie sich zu Beginn ihrer Klage mit dem Imperativ *Seht*² an den Chor wendet und sich allmählich der Verlust des Anblicks und der Verlust von Sprechen in der herannahenden Begegnung mit dem *alles schwaigenden Todesgott* ausspricht, kreuzen sich zwischen Antigonä und dem Chor die Frage nach dem, was man sehend zu ertragen und was man zu sprechen vermag angesichts der Radikalität eines Ausfalls im Tod. Zum Verhältnis zwischen Chor und Antigonä schreibt Rainer Nägele:

But when the chorus actually sees (*tad horôn*) the apparition of desire in Antigone, its song and dance gets carried away, gets out of tune, and step, and law: nyn dēdēgō kautos thesmôn exô pheromai tad horôn [But now, even I Myself am carried outside of the law, seeing this]. Hölderlins translation breaks up the syntax, setting off almost each word by itself through commas and line break: jetzt aber komm ich, eben, selber, aus / Dem Geseze. But what ist This that the chorus sees? It is not just a beautiful woman battling her eyes. It is the blinking of the eye itself in Antigones passing through a moment of apocalyptic, revealing light into the darkness of Eros and death: hoth horô thalamon tēn Antigonēn anytousan [since I see this Antigone going her path to the end into the bridal chamber]. She is literally that makes the chorus cringe.³

Antigonä geht auf das Grab zu hörend von mythischen Vorbildern. Mythische Bilder und das Bild Antigonäs kommen über das gemeinsame Los, lebendig begraben zu werden, einander nah; Antigonä wendet den

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

2. Ebd., V. 835.

3. Nägele, *Echoes of translation*, 107.

Blick in das Grab der toten Eltern und Brüder und stellt diese Szenen eines sich erinnernden Zukünftigen *vor* das, was ihr naht.¹ Nicht mehr richtet sich ihr Blick zu den Göttern, angezogen ist er von unten²; nicht mehr singt sie.³ In der aufkommenden Einsamkeit zwischen tot und lebendig versagen Blick und Stimme.

Niemand kommt. Kein Gott, kein Bruder, kein Geliebter, kein Chor kommt, den Tod aufzuhalten. Der letzte Schritt beginnt. *Also werd' ich geführt und weile nicht mehr?*⁴ lautet die letzte Frage von Antigonä. Sie geht ins Leere. Eine Antwort des Chores auf das unumgängliche Faktum fehlt. *Aus*. Stattdessen kommen die mythischen Bilder zu Wort und klingen aus mit dem Vers »Doch auch auf jener / Das große Schicksaal ruhte, Kind.«⁵

»Gott gleich gleichen«⁶ empfängt Antigonä ein Los. Gott und Mensch gleichen einander darin, lebendig begraben (nicht) zu sterben – und damit ist eine Grenze von Unterschiedenheit übertreten. Und noch mehr: Hölderlin schreibt dem Chor, selbst die Möglichkeit einer Übertretung zu. *Jetzt aber komm' ich, eben, selber, aus / dem Geseze*. Der Chor kann aus dem Gesetze kommend, dem Gesetz zugehörig *und* aus ihm heraustretend vorgestellt werden; er kann als *gesezlos*⁷ und *gesezt* zugleich gelesen werden. Das dichterische Wort *aus* verdichtet in ein und demselben Schritt Gesetz und Gesetzlosigkeit. Das Wort *aus* begrenzt etwas in einem finalen Horizont, und es öffnet eine Grenze im Sinne einer Splittung von innen und außen. Denn *aus* dem Gesetz zu kommen, bedeutet gleichzeitig, das Gesetz, welches das Gesetz der Gesetzlosigkeit herbeispielt, zu firmieren und es zu verlassen. Der Kontakt zwischen Wort und Gesetz zerstäubt ein Denken von Grenze, das die einfache Teilung affirmiert. Zu diesem Typ von Grenze schreibt Jacques Derrida:

»Die Grenze bezeichnet [désigne] auf gewissermaßen strenge, wenn nicht eigentliche Weise diese verräumlichende Umrandung, die innerhalb der Geschichte und auf nicht-na-

1. Ebd., V. 931ff. »Daß lieb ich kommen werde für den Vater, / Auch dir lieb, meine Mutter! Lieb auch dir, / Du brüderliches Haupt! Denn als ihr starbt (...)«.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 901. Antigonä: »Mich auch, die nur noch da war, / Ziehst sterbend du mit hinab.«; vgl. V. 956. Antigonä: »Lebendig in die Wildniß der Gestorbnen / Komm ich hinab.«
3. Ebd., V. 959.
4. Ebd., V. 976.
5. Ebd., V. 1023f.
6. Ebd., V. 865.
7. Ebd., *Anmerkungen zu Antigonä*, 416.

türliche, sondern künstliche und konventionelle, *nomische* Weise zwei nationale, staatliche, linguistische oder kulturelle Räume voneinander abtrennt.«¹

Hölderlins Dichtung figuriert zwischen zwei Sprachen die Frage nach der Übersetzbarkeit, die das aus der Übersetzung Herausgefallene nicht vergißt. Sie gibt mit ihrer poetischen Verfahrensweise die Grenze in der Zerklüftung der Trennlinien als eine differentielle Struktur zu denken auf. Der Chor bricht *ich, eben, selber* mit tränendem, verschleiertem Blick die Frage nach der Identität und Zugehörigkeit auf. Die Frage nach der Identität geht das Subjekt an ebenso wie das ungebundene Wort *aus* die Fesseln zwischen Subjekt, Sprache, Tod und Gesetz poröser werden läßt. Die *Cäsur*, von der das Wort *aus* zeugt, bringt die Identität, die auf einer Geschlossenheit von Subjekt, Sprache und Gesetz beruht, ins Schwanken, mehr noch sie skandiert sie.

Das Wort *aus* in der Passage des Chores vermittelt den Übergang zwischen einer Auflösung der Bezüge, einen Übergang zwischen Vorstellung und Nicht-Vorstellung des Wort-Körpers, der buchstäblich zu Fall kommt und darüber *literally* ›ist‹, indem er im Entzug, ohne Rückkehr, begriffen ist, ergriffen ist von einem Anderen. Sofern das Wort *aus* erscheint, geschrieben steht, spricht es, daß es Unterbrechung, tödliche Abwesenheit gegeben haben wird. Die *Cäsur*, das *reine Wort*, das sich einer Positivität entzieht, wäre das Moment der Unterbrechung einer »anthropologischen« Grenze² in dem Sinne, als es ungebunden an ein Subjekt und aus dem Gesetz herauskommend *unzugehörig* da steht, zu keinem System gehört. Es berührt den Zusammenbruch des Systems. Das geschickte Wort ebenso wie das dichterische Werk weichen von einer Geschlossenheit ab, indem sie ein Denken der Grenze zu irritieren vermögen in genau dem Moment, indem sie die Bedingungen ihrer Herstellung in Szene setzen.

Nicht-Passage

Der Bote, Tiresias und der Chor teilen miteinander die Funktion, etwas zu vermitteln. Im Unterschied nun zu dem Boten, der immer schon nachträglich von einem Geschehen berichtet und damit einen Zug von Sprechen in seiner temporalen Verrückung ausstellt,³ spricht der Chor von einem anderen Ort aus. Im Unterschied auch zu Tiresias, dessen Rede mit Blick auf den Opferaltar aus einem vergangenen Geschehen auf eine herannahende Zukunft mit teleologischer Tendenz deutet,

1. Derrida, *Aporien*, 71.

2. Vgl. Derrida, *Aporien*, 71.

3. Vgl. ausführlicher hier 107ff.

spricht der Chor in den Chorliedern von einer Position aus, welche eine paradoxe Gegenwärtigkeit dessen anspielt, was nie weicht, immer schon unter den Menschen weilt und sich einer Präsentierbarkeit entzieht. Die Rede ist von Tod, Wahnsinn und Liebe. Ihnen gemein ist »Undurchdringliches«¹ und eine Gewaltförmigkeit. Die Themen von Tod, Wahnsinn und Liebe durchziehen die Chorlieder. Sie thematisieren, wie das Subjekt mit Körper und Sprache, mit Sinn und Sinnen an Grenzen seiner Verfaßtheit dann kommt, wenn es mit $\alpha\pi\omicron\rho\iota\alpha$ ², $\epsilon\rho\omega\varsigma$ und $\alpha\tau\eta$ in Berührung kommt.

Der Chor läßt die Frage nach dem Ort des Subjekts und des Gottes, wie auch die Frage nach dem Ort von Sprechen überhaupt aufkommen. Er bringt in der Form des Wechselgesangs zunächst Antigonä und später Kreon zum Sprechen, gibt ihren Klagen Raum und Gehör. Der Chor empfängt und vergibt Worte und Blicke, er überträgt und löst ein Sprechen aus, das in Antigonäs Frage »wen singen der Waffengenossen?«³ einen Punkt berührt, mit dem vor dem Tod eine absolute Einsamkeit herannaht.

Antigonä steht vor dem ihr zugewiesenen Grab, ohne irgendeinen Bezug zu einem Subjekt, das ihr verwandt oder benachbart ist, der *alles schwaigende Todesgott* ist im Begriff, sie zu führen. Wenn von daher das Subjekt an ein Ende trifft, in dem keine Verbindungen und Entzweiungen, keine Berührung mehr unter Wörtern und Subjekten geschieht, wenn eine Klage verstummt, dann verschließt sich die Negativität einer Leere, die noch Kontakt zur Positivität und damit zur Figur des Gegensatzes und zu einer Ersetzungsökonomie unterhielte; nichts öffnete sich; ein Wechsel zwischen Öffnen und Verschließen steht still vor dem kontaktlosen Nichtersetzbaren. Es ist eine unberührbare Grenze, die bedingungslos im Abriß von Sprechen geschieht, wenn kein Ruf mehr in die Leere geht und kein Ruf mehr aus der Leere kommt. Aufgabe des Chores ist es, die tragische Unhintergebarkeit der Grenze, welche die Heraufkunft des Todes transportiert, dem Subjekt zuzutragen. Es ist eine Aufgabe des Unmöglichen.

Mensch und Chor unterstehen den Gewalten der Götter. Von daher gibt es den Versuch einer klaren Grenzziehung zwischen den Göttern da und dem Chor und den Menschen hier. Auch bildet der Chor als Repräsentant der Bürger des Volkes eine demokratische Instanz zwischen Kreon, dem derzeitigen Herrscher von Theben und dem Volk. Der Chor fungiert als eine Art Durchgangsort, an dem ein *Ungeheures*, welche die Götter und die Menschen einander bieten und zumuten, und

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1167: »Allein gemein / Ist aber Undurchdringliches«.
2. Gr.: $\alpha\pi\omicron\rho\iota\alpha$: Unwegsamkeit, Mangel, Unmöglichkeit; $\epsilon\rho\omega\varsigma$: Liebe, Verlangen, Begierde; $\alpha\tau\eta$: Verblendung, Verirrung, Unheil.
3. Ebd., V. 959.

ein nichts *Ungeheurer als der Mensch* im Unmaß aufeinander treffen. Damit bringt der Chor der Thebanischen Alten einen anderen Schau-
platz der Tragödie hervor. Seit er *mit dem weißen / Das schwarze Haar*
*vertauschet*¹, kommt er seinem Auftrag nach, *Ungeheures* zu überset-
zen. Ihm ist die Aufgabe zuteil, zwischen Gott und Mensch etwas zu
transportieren, das nicht genügt, gesprochen zu sein: die Erfahrung der
Abwesenheit als eine Erfahrung des Todes. Daß der Tod kommt und
daß *Gott in der Gestalt des Todes gegenwärtig* ist und in der Abwesen-
heit, also in einer paradoxen Figur, erscheint, indem er nicht erscheint,
trifft an eine Beschränkung von Sprache. Die Erfahrung der Unvermit-
telbarkeit des Todes, in der Gott und Mensch in beiderseitiger Abwe-
senheit sich berührend vorgestellt werden, schlägt von einer Unvermit-
telbarkeit dessen, was Tod besagt, in eine Unmittelbarkeit des Todes. In
dem Moment, in dem Antigonä sterben muß, und der Gott erscheint, in-
dem er nicht den Tod Antigonäs unterbricht und abwesend nicht ein-
schreitet, verbinden sich Gott und Antigonä in einer doppelten Abwe-
senheit. Sie treffen in »Zorn«² aufeinander und sind gleichzeitig »ver-
mählt«³. Die Doppelung von Nähe und Entzweiung zwischen Gott und
Antigonä formuliert Antigonä in ihrem letzten gesprochenen Vers *die*
ich gefangen in Gottesfurcht bin.⁴ Was dann einem Sprechen entfällt,
ist der einsame Gang ins Grab, wenn das Ende des Gehens ansteht. Die
Unhintergebarkeit des Todes kommt in dem ersten Standlied zu Wort.
Deshalb noch einmal:

»(...) Allbewandert,
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Der Todten künftigen Ort nur
Zu fliehen weiß er nicht,
Und die Flucht unbeholfener Seuchen
Zu überdenken.«⁵

Allbewandert und *unbewandert* übersetzt Hölderlin die sophokleischen
Worte »Παντοπορος« und »Α'πορος« und läßt im Sprung von Vers zu
Vers die Figur des Widerspruchs zutage treten. Zwischen der Allmacht
und Ohnmacht des Menschen, zwischen der Vorstellung alle Wege, Me-
thoden begehen und verwenden zu können und der Unweglichkeit und
Auswegslosigkeit kommt der Entzug von Wissen als eine Skandierung
von restloser Deutung, totaler Beherrschbarkeit und gänzlicher Über-

1. Ebd., V. 1138f.

2. Ebd., V. 887.

3. Ebd., V. 844.

4. Ebd., V. 980.

5. Ebd., V. 375ff.

setzbarkeit zur Sprache. Der Mensch stößt mit dem Tod an eine Grenze von Verfügbarkeit. *Zu nichts kommt er*. Das Subjekt erfährt mit dem Tod eine unaufhebbare Dimension, eine Aporie der Nicht-Passage. Jacques Derrida entfaltet die etymologischen Bezüge des philosophischen Begriffs der Aporie, der auf die Nicht-Methode und den Unweg anspielt. Wie es auch die Antigonä-Tragödie zu lesen gibt, konfiguriert die Aporie die Frage nach dem Tod mit der Frage nach der Übersetzbarkeit und einer Haltung zur Grenze, welche die Grenze als Linie zwischen zwei Subjekten, Nationen und Sprachen überschreitet. Dieser Zug von Überschreitung ruft eine Vorstellung von Grenze hervor, die ein »Kommen ohne Schritt« zu denken aufgibt.

»Was also bedeutet das Überschreiten dieser Grenze des Allerletzten? Was heißt es, den Endpunkt eines Lebens (*terma tou biou*) zu überschreiten? Ist das möglich? Wer hat es jemals getan? Wer kann es bezeugen? Das »Ich trete ein« beim Überschreiten der Schwelle, das »ich überschreite« (*perao*) setzt uns so gewissermaßen auf die Spur des *aporos* oder der *Aporie*: das Schwierige oder Nichtvollziehbare, hier das unmögliche, verweigernde, verneinte oder verbotene Überschreiten, ja sogar das, was noch etwas anderes sein kann, das Nicht-Überschreiten, ein Ereignis des Kommens oder der Zukunft, das nicht mehr die Form der Bewegung als Überschreiten, Durchqueren, Durchgehen hat, das »Passieren« eines Ereignisses, das nicht mehr die Form einer Gangart [*allure*] eines Schrittes hätte: insgesamt betrachtet ein Kommen ohne Schritt.«¹

Die unmögliche »Möglichkeit des Unmöglichen«², den Tod als aporetische Erfahrung zu denken, und der Zug einer Unübersetzbarkeit kreuzen sich. Die Nicht-Passage geschieht im Verlust des Vermögens zu schreiten und zu übersetzen. Indem Antigonä in einem ihrer letzten Verse fragt, »Also werd' ich geführt und weile nicht mehr?«³ benennt sie den Zug des letzten Schrittes, des allerletzten Übergehens mit den Worten *weile nicht mehr*. Denn die Aufhebung des Verweilens markiert den heraufkommenden Nicht-Ort des Subjekts. In der Abkehr eines Aufenthalts wird der Verlust eines Ankommens im Schreiten, das undenkbar ohne Verweilen ist, thematisiert.

Es ist nicht nur Zufall und nicht nur eine etymologische Spur, daß Derrida im Zusammenhang mit der Aporie wie *Antigonä* nach Sophokles und Hölderlin von einem *Kommen ohne Schritt* und einem *weile nicht mehr* und einem *zu nichts kommt er* sprechen. Das Ende vom Verweilen vor dem Grab wird zu einem Umschlag von einem verweilenden Warten zu einem Ereignis von Übersetzen ohne Bewegung, von einem

1. Derrida, *Aporien*, 23.

2. Ebd., 27; 104-120ff.; vgl. Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, übersetzt von Ludwig Wenzler, Hamburg 1989.

3. FHA 16 *Antigonä*, V. 976.

Hinüberschreiten, welches nicht geht und eingeholt wird von der Totalität eines Einbruchs ohne Rückkehr.

Hölderlin bringt ein melancholisches – *Also werd' ich geführt und weile nicht mehr?* – zu Gehör. Ein letztes Mal zitiert das *also* die logische Dimension der konsekutiven und finalen Folge. Zugleich stimmt es den Modus einer ausklingenden Weise an, die ein allmähliches Vergehen von *weile* und *weile nicht mehr* mitspricht. Im Übergang zwischen der Passivform *werd' ich geführt* und *weile nicht mehr* schwindet das Subjekt *ich* in eine sprachliche Negativform¹, die nichts aus seinem Gegenteil hervorbringt – allein das Abbrechen und das Ende ihrer Klage läßt die Nicht-Passage als Rand von Sprechen erscheinen. Vor dem Gang in das Grab verdichtet sich in den Worten Antigonäs das Kommen der Nicht-Passage. Noch sprechend, also in Passage, bahnt sich die Nicht-Passage an. Sie ist aus der Tragödie als absolutes Ereignis ausgeschlossen. Später, in einer zeitlichen Verrückung und in einer Distanz zum Ort des Ereignisses, vergegenwärtigt der Bote mit der Todesnachricht die Irreduzibilität und Unvorstellbarkeit des Ereignisses, in dem der Tod wirkt. Es hat Antigonä erfaßt. Was geschehen ist im *tragischen Transport*, in dem sich Blick und Anblick des Toten begegnen, bleibt ein Geheimnis.

Im zweiten Stasimon benennt der Chor einen unaufhaltsamen Wahn des Tötens, der von dem Phantasma der Restlosigkeit und Katharsis getrieben ist.

»Glückselige solcher Zeit, da man nicht schmeket das Übel;
Denn, wenn sich reget von Himmlischen
Einmal ein Haus, fehlts dem an Wahnsinn nicht,
In der Folge, wenn es
Sich mehrt. Dem gleich, wenn unten
Auf Pontischer See, bei übelwehenden
Thrazischen Winden, die Nacht unter dem Salze
Eine Hütte befallen;
Von Grund aus wälzt sie das dunkle

1. Vgl. Derrida, *Aporien*, 29. »(...) daß es bei diesem Wort [*aporia*] darum gehen sollte, ›nicht zu wissen, wohin man sich wenden soll‹, um die Nicht-Passage oder vielmehr um die *Erfahrung*, das *Experiment* der Nicht-Passage, der Erprobung dessen, was bei dieser Nicht-Passage passiert oder passioniert macht, wobei wir bei dieser Separation auf nicht notwendigerweise negative Weise erstarren: vor einer Tür, einer Schwelle, einer Grenze, einer Linie oder ganz einfach dem Rand oder dem Zugang des anderen als solchem.« Ebd., 39: »Warum diese Sprache? Warum ähnelt sie nicht von ungefähr derjenigen der *via negativa* oder dem, was man auf zu allgemeine Weise negative Theologie nennt? Wie läßt sich die Wahl der *negativen Form* (*aporia*) rechtfertigen, um noch eine Pflicht zu bezeichnen, die – durch Unmögliches und Unwegliches hindurch – sich gleichwohl auf bejahende Weise ankündigt?«

Gestad, um, das zersauste,
Und von Gestöhne rauschen die geschlagenen Ufer.

Alternd von Labdakos' Häußern,
Den untergegangenen, seh' ich Ruin fallen
Auf Ruin; noch löset ab ein Geschlecht
Das andre, sondern es schlägt
Ein Gott es nieder. Und nicht Erlösung hat er.
Denn jezt ist über die lezte
Wurzel gerichtet das Licht
In Oedipus' Häußern.
Und der tödtliche, der Staub
Der Todesgötter zehret sie aus,
Und ungehaltne Wort und der Sinne Wüthen.«¹

Nicht Gott und nicht der Mensch finden Erlösung. Gott muß sich immer wieder von neuem in der Viel- und Un-*Gestalt des Todes* zeigen. Und er muß den nicht aufhörenden Wahnsinn, die $\alpha\eta\eta^2$ wie Sophokles schreibt, bringen. Das *ungehaltne Wort* und ein *Wüthen der Sinne* zitiert eine zornige, ungebundene Seite des Wahnsinns, in der sich das fassungslose Wort, das von keiner Fassung und Verfaßtheit mehr getragen ist, einander mit der Unbeherrschbarkeit des Körpers überschlagen. Diese Seite des Wahnsinns, die aus einer ungeheuerlichen Hochzeit von Mensch und Gott als Effekt einer Verwerfung (zwischen Vater und Sohn, gleich-geschlechtlich) hervorgegangen ist, deckt eine weitere Seite des Wahnsinns, die in die Wendung vom *alles schwaigenden Todesgott* (die Tochter, das andere Geschlecht, treffend) eingefaltet ist. Da wütet es nicht mehr. Die Starre der Stille höhlt die Sprache und den Namen des Gottes, der zum Schweigen bringt, es befiehlt. Was hörbar wird, wenn Sprechen nicht geht, ist das *Gestöhne der geschlagenen Ufer*.

Die Rede vom *Staub der Todesgötter zehret sie aus* ruft eine Vorstellung einer Höhlung auf. Wie kommt es zu einem solchen Endpunkt? Der Beginn des Chorliedes spannt den Gegensatz von ›Glückseeligkeit‹ und *Übel* auf. Das Wort *Übel* nähert sich über den Weg einer Negation *da man nicht schmecket das Übel dem Wahnsinn*. Denn der *Wahnsinn*, wenn sich *reget von Himmlischen einmal ein Haus*, fehlt nicht in der Folge. Die Verse spielen sowohl das von *Himmlischen* getroffene Haus des Oedipus' und der Labdakiden an, ebenso wie sie auf den Götterhimmel verweisen. Die Frage, wer wen sich regen läßt, die *Himmlischen* den Menschen und umgekehrt, bewirkt einen Sprung der Rede vom *Wahn-*

1. Ebd., *Antigonä*, V. 604ff.

2. Vgl. Ebd., *Antigonä* Interlinearversion V. 584; vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, bes. 315ff.

sinn zu dem Vergleich *dem gleich* mit der Gewalt der Natur. In der Unentscheidbarkeit der Zuschreibung kommt der Verlust der Grenze und das Phantasma des *gränzenlosen Eineswerdens*¹ im *gränzenlosen Scheiden* zur Sprache, die, den *Anmerkungen* zufolge, einen Akt der Reinigung hervorrufen. Das *Übel* bringt über den Geruchs- und Geschmackssinn eine Sinnlichkeit, die nichts Gutes verspricht, in die Rede.² Die ahnungsvolle Frage Antigonäs nach dem *Übel* begleitet die ersten Worte der Tragödie überhaupt:

»Nicht eine traur'ge Arbeit, auch kein Irrsaal,
Und schändlich ist, und ehrlos nirgend eines,
Das ich in deinem, meinem Unglück nicht gesehn.
(...)
Hast du gehört es? oder weist du nicht,
Wie auf die Lieben kommt Feindesübel?«³

Dort, wo das *Übel*, κακά heißt es in der griechischen Sprache, Unheil bringend auftaucht, ist die ατη, *Irrsaal* wie Hölderlin hier übersetzt, nicht fern. Sophokles rückt das Wort κακά, das dreimal in den ersten 11 Versen des Prologos genannt ist, und das Wort ατη, in unmittelbare Nähe. So gesehen wird die Tragödie mit der Unhintergebarkeit von *Irrsaal*, *Unglück* und *Feindesübel* eröffnet.

Die Koppelung von *Wahnsinn* und *Übel* setzt sich im zweiten Stasimon *Glückseelige solcher Zeit* mit den *übelwehenden Thrazischen Winden* und der *Sinne Wüthen* in Szene. Wie schreibt sich das Chorlied von *Glückseelige solcher Zeit* zum *Wahnsinn* und zum *ungehaltenen Wort*? Im Sturz von himmlischen Gefilden nach unten auf das offene Meer wird ein wüstes Bild in 11 Versen entworfen, das am Ende der Strophe von *geschlagenen Ufern* begrenzt wird. Dazwischen liegt Unvorstellbares. Denn wie wäre der Vergleich *dem gleich*, der zwischen dem in das *Haus* eingefallenen *Wahnsinn* und der *Pontischen See* eingeschaltet ist, übersetzbar? Der Vergleich fußt auf einer Unbestimmtheit, die angesichts des sich regenden *Hauses* zwischen *Himmlischen* und Sterblichen schwankt. Die Herkunft des Vergleichs ist demnach doppeldeutig und produziert eine ungewisse Blickrichtung. Mit dem Wort *befallen*, das

1. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 257.
2. Auch die Boten setzen sich den übelriechenden Geruch des toten Polynikes fürchtend auf hohe Hügel. Sie bringen über den Geruchssinn den Ekel als eine Form des Kontakts zum ungeborgenen Leichnam in die Rede. Noch bevor die Boten Antigonä vor Kreon führen, sagt der Chor in dem ersten Stasimon über den Menschen: »Und die Red' und den luftigen / Gedanken und städtebeherrschenden Stolz / Hat erlernt er, und übelwohnender / Hügel feuchte Lüfte (...)«. Ebd., V. 371ff.
3. Ebd., V. 5ff.

sich auf keine Zeit festlegen läßt, beschreibt der Chor ein Szenario, indem eine Ordnung zerfällt. Eine Orientierung nach lokalen und zeitlichen Gesichtspunkten fehlt. Wie ist es vorstellbar, wenn *unten auf* dem Meer *bei übelwehenden* Winden, die Nacht *unter dem Salze eine Hütte befallen*? *Unten* wäre als Blick des Gottes auf die Erde, den er nach *unten* wirft lesbar; eine Hütte *unter dem Salze* wäre als Anspielung auf das Reich des Hades, in dem die Toten in der Totenwelt versammelt sind, deutbar. Doch so *ist* es nicht. Das Vermögen der *Nacht* befällt noch oder nicht mehr eine *Hütte*, die Geringeres, Zerfalleneres als ein Haus vorstellt *unter dem Salze*. Unter dem Meeressalz? Fällt die *Nacht* von unten in das Meer ein, höhlt sie es unterhalb? Die Nacht *wälzt von Grund aus*, also aus der dunklen Tiefe des Meeres, wie auch gründlich, (nahezu) restlos das *dunkle Gestad* um. Die *Nacht* verkehrt das Gestade, welches auf der Oberfläche des Meeres durch die *Thrazischen Winde* und von der Umwälzung der Dunkelheit der *Nacht* in dem unterirdischen Bereichen, am Meeresgrund, *zersaust* ist. Das Gestade¹, dessen etymologischen Verschiebungen auf das semantische Umfeld von ›stehen‹ (*stha*) und ›Festland‹ im Unterschied zum Wasser verweisen, meint hier auch das Meeresufer. Das Oxymoron Gestade gibt im übertragenen Sinn einen Rand, eine Grenze zu denken. Was geschieht, wenn der Meeresrand, die *Ufer* in Umwälzung sich befinden? Ein Bild von Zerstörung eines Rahmens, der Umrandung eines Meeres, stellt sich ein. Die Umrandung eines Meeres ist nie mit einem Blick zu erfassen. Denn im Blick auf das offene Meer schwinden die Ufer, indem sich die Ufer verstört und zerstört auflösen und das Wasser ungehalten ausläuft, verläuft, gleichermaßen zerrinnt und ausströmt. Damit streift das lyrische Moment der Übersetzung ein Udenkbares. Der Verlauf von Zerrinnen und Ausströmen ist nicht gleichzeitig denkbar, er geht nicht in der Fassung eines Bildes, das vorstellbar und übersetzbar wäre auf, wie es der Vergleich, *dem gleich* verspricht, berührt jedoch in einem dichterischen Zug die Gleichzeitigkeit einer widersprüchlichen Bewegung. In der Kluft des Unvorstellbaren springt die unübersetzbare, eher visuell orientierte Szene, welche keine Konturen, eher Wirres zeichnet, in eine eher akustisch ausgerichtete Szene. Ist das *Gestöhne der Ufer* als Seufzer nach dem Akt der Gewalt des Schlagens oder als Ausdruck, der

1. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 5, Spalte 4175f.: 1) *herkunft und formen a) gestade, mhd. gestad (...) gestad sind die oberd. wörter für das eigentlich md. und nd. ufer (...) andererseits in Nord- und Mitteldeutschland gestad nur in gehobener Sprache gebraucht wird. sie sind aus demselben stamme gebildet wie stehn, ahd. mhd. stān (...); die grundbedeutung ist entweder ›das feststehende (land)‹ im gegensatz zum unsteten gewässer oder ›ort, wo schiffe stehen und anlanden können.‹ (...) d) der plur., früher die gestad (...) jetzt die gestade 2) bedeutung a) das ufer, namentlich angröszeren gewässern a) die küste des meeres.*

noch während die Ufer geschlagen werden, etwas wortlos zu Gehör bringt, lesbar? Daß da, wo sich kein Bild ein- und vorstellt, da ein Rahmen fehlt, ein Moment von Gegenwärtigkeit aufflackert, indem man das *Gestöhne* des *Ufers* zu hören, es *rauschen* glaubt, ist Gabe von Dichtung. Es beschreibt die Wanderung des Bildes von der Verwüstung zur Katharsis. Eine Katharsis, welche keine ›reine‹ Leere hinterläßt, sondern *Staub* und Auszehrung durch die *Todesgötter*.

Die Verse des Chorliedes umkreisen die Nicht-Passage, indem sie die Heraufkunft des *Wahnsinns* mit dem *Gestöhne der geschlagenen Ufer* und dem *Staub der Todesgötter* figurieren. Vielleicht aber kann man an dieser Stelle schon gar nicht mehr von ›umkreisen‹ sprechen denn von einem Aufklaffen eines Abgrundes. Da drängt der *Wahnsinn* gemeinsam mit dem Tod zur Äußerung, wo die Brandung des Meeres seine *Ufer* zerschlägt und der *Staub der Todesgötter* von der Entleerung der *Häuser* zeugt. Ein Umschlag von dem feuchten Element Wasser zur Trockenheit *Staub* ereignet sich. Das ›Wort‹, ein *ungehaltenes Wort*, wie das ›Bild‹ im Modus eines unmöglichen Vergleichs und der ›Ton‹ im *Gestöhne* markieren Grenzpunkte von Übersetzbarkeit. Sie rufen einen Modus der Passage als ein Nicht-Ankommen auf, von dem sie einzeln und in unzeitiger Weise herkommen. Sie werden die Grenze des Denkbaren, die als unruhige, vom Akt mehrfacher Umwälzungen zeugend lesbar ist, passiert haben. Sie berühren den Schmerz, das Moment der Passion und der Freiheit, im Sinne einer Ungebundenheit. Der Akt des Revoltierens findet in der Sprache statt, die sich einer Geschlossenheit des Sinns entzieht. Wort nach Wort franst ein Sprechen aus und schwindet in eine Empfängnis und Verletzlichkeit der Sinne, deren Grenze der Tod bildet.

An diesem Punkt einer Nicht-Vorstellung kommt man an eine Art Hohlweg, an dem sich Literatur, eine Wissenschaft von Literatur und Nichtersetzbares kreuzen. Man glaubt, gerade auch moderne Dichtung, deren Beginn häufig mit der Dichtung Hölderlins in Zusammenhang gebracht wird, käme ohne Methode aus, denn es gäbe die dichterische Freiheit; hingegen sei eine Wissenschaft immer schon auf eine Methode angewiesen. Gerade Hölderlins *Antigonä* zeigt über die Struktur der Übersetzung zwischen zwei Sprachen, wie sehr das dichterische Wort an Gesetze und an einem äußersten Punkt an das Gesetz der Nichtersetzbarkeit gebunden ist. Dichterische Freiheit wäre also weniger eine Freiheit, die man nur zu nehmen, nach der man nur zu greifen hätte. Es wäre etwas Unbestimmtes, das sich über einen paradoxal unbegehbaren Weg einer Neigung zum anderen, die sich hier in Sophokles, Hölderlin, *Antigonä* und das Nichtersetzbare verästelt, herstellt und jeweils auf singuläre Weise immer wieder hergestellt wird.

Lesen, dichten und übersetzen heißt so, das Werk in seiner Verwundbarkeit und Lückenhaftigkeit zu vernehmen und den Ruf nach

dem Werk, den auch das Werk selbst formuliert, hörbar zu machen.¹ Denn anderes »kostet« »Wahnsinn«. Hölderlin läßt den Chor ein Denken, das dem Phantasma der Verfügbarkeit des Ganzen und der Allgegenwärtigkeit des Einen, auch des einen Werkes, zugewandt ist, in seiner Unmöglichkeit aussprechen. In dem Chorlied *Glückseelige solcher Zeit* heißt es:

»Vater der Erde, deine Macht,
 Von Männern, wer mag die mit Übertreiben erreichen?
 Die nimmt der Schlaf, dem alles versinket, nicht
 Und die stürmischen, die Monde der Geister
 In alterloser Zeit, ein Reicher,
 Behälst des Olympos
 Marmornen Glanz du,
 Und das Nächste und Künftige
 Und Vergangne besorgst du.
 Doch wohl auch Wahnsinn kostet
 Bei Sterblichen im Leben
 Solch ein gesetztes Denken.«²

Angesichts des Toten bringt Antigonä die Frage der Grenze ins Spiel. Sie bestattet ihren toten Bruder. Die Nichtersetzbarkeit des Bruders wird zu einem initiatorischen Moment der Tragödie. Wenn das Tote übergeben und übersetzt ist, ist das Werk vollendet als eines, das nicht in Ganzheit und Fülle (an Sinnhaftigkeit) eine Geschlossenheit bildet. Das Werk *Antigone/ä* schließt ab mit einem Zug einer Entleerung, welcher die Unwiderruflichkeit des Verlustes ins Werk setzt. Die Doppelung des Werkes als ein geschriebenes und entleertes führt den Widerspruch als eine das Werk konstituierende Weise ein. Denn die Unwiderruflichkeit des Nichtersetzbaren ist Ursache des Begehrens nach Sprechen und nach Dichtung, gleichermaßen wie die Stimme und der Ruf von Dichtung vom Toten, dem Nichtersetzbaren zeugt. Initiiert von einer unhintergehbaren Grenze, die das Tote und Nichtersetzbare birgt und in Frieden läßt, läßt das Werk Ursprung und Ende des Tragischen umeinander zirkulieren. Dies geschieht nicht allein in der Geschlossenheit eines Kreises, der sich um sich selbst dreht, wie es der Name Kreon in anagrammatischer Form fingiert. Eine Berührung der Frage nach dem Toten führt den Modus der Unterbrechung und damit eine Bewegung von Diskontinuität in den tragischen und auch hermeneutischen Zirkel ein. Marianne Schuller figuriert die Problematik einer Nichter-

1. Vgl. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13ff.

2. FHA 16, *Antigone*, V. 626ff.

setzbarkeit zwischen Kritik und Literatur mit der Fragestellung nach dem »Abschied«.

»Nicht Kritik, sofern sie sich über ihren Gegenstand erhaben weiß, und nicht Trauerarbeit, sofern sie nach Freud den Verlust des geliebten Objekts durch Tausch und Substitution im Namen der Integrität des Ich ersetzt und sich damit dem väterlichen Gesetz der Kontinuität unterwirft, wird dem Abschied gerecht. Vielmehr meint »Abschied« die Wahrung eines Mangels, der zum Impuls einer Verschiebung wird. (...) Sofern »Abschied« dem Fehl Rechnung trägt, wird ein wesentlicher Bezug zur Artikulation gestiftet: »Abschied« artikuliert nicht nur eine Trennlinie, sondern die Artikulation als Grenze. Von daher erscheint »Abschied« nicht nur als ein großes literarisches Sujet, sondern Schreiben selbst ist immer auch Abschied. Davon schreibt Literatur.«¹

Durch den Chor gelangt zur Sprache, daß es Grenzen von Übersetzbarkeit gibt, und es wird zugleich die Beziehung zwischen den Dichtern Hölderlin und Sophokles aufgerufen. Mit der Fragestellung nach der Übersetzbarkeit zwischen zwei Sprachen und zwischen einem Sprechen, Hören, Sehen und Berühren, hieße Dichten und Lesen derart, wahrzunehmen, *wie* sich eine »Rhetorik der Grenze«² und eine Theorie von Übersetzbarkeit gegenseitig hervorrufen, und *daß* sie sich aus einer Haltung zum Nichtersetzbaren herschreiben. Der Kontakt zwischen einem analytischen Denken und einem Dichten, Lesen nach *Antigone/ä* stellt sich in einem merkwürdigen Bereich des Vergessens darüber her, nicht zu vergessen, das Nichtersetzbare, das immer schon in der Nähe einer Vergessenheit ruht, zu verabschieden. Jenes singuläre Nichtersetzbare, welches das Tote und das Lebendige kommemoriert. Es heißt auch, einen Bruch in der Fortsetzung der Geschichte von Geschlecht zu Geschlecht zu bedenken. Eine andere Version der Geschichte als eine Version vom Anderen her zu schreiben, welcher das Nichtersetzbare transportiert, umschreibt die poetologische Haltung Hölderlins, die sich aus dem Trauerspiel *Antigonä* und den *Anmerkungen* zu den Tragödien zu lesen gibt.

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 76.
2. Derrida, *Aporien*, 16: »Eben, daß jener Diskurs über den Tod auch, neben so vielen anderen Dingen, eine *Rhetorik der Grenze* einschließt, eine Belehrung in bezug auf die Linien, welche das Recht auf absolutes Eigentum, das Recht auf Eigentum an unserem eigenem Leben, am Eigenen unserer Existenz begrenzen, kurzum ein Traktat über das Umreißen der Züge als begrenzende Umrandungen dessen, was insgesamt betrachtet *uns zukommt* oder *auf uns zurückkommt*, wobei es uns in dem Maße zusteht, wie wir ihm eigentümlich angehören.«

