

Vorwort. Oedipus und die Stimme

Vertraut scheint es, die Oedipus-Tragödie in Hinblick auf das Ereignis der Blendung zu lesen; unvertraut und beinahe überhört scheint es wiederum, daß sich nach dem Akt der Blendung eine Stimme einstellt, die den blinden Oedipus umgibt. Oedipus hört etwas, das er nicht an ein Bild und nicht an ein Wort knüpfen kann. Eine anonyme Stimme, die nicht in Worten spricht, ist da im Dunkeln. Sie drängt und »bringt« ihn und verschwindet flüchtig – wie eine »Nachtwolke« vorüberzieht. Nach einem vierfachen »Weh« ruft Oedipus die dämonische Stimme an. Friedrich Hölderlin übersetzt:

»Oedipus.
Weh! Weh! Weh! Weh!
Ach! ich Unglücklicher! Wohin auf Erden
Werd' ich getragen, ich Leidender?
Wo breitet sich um und bringt mich die Stimme?
Io! Dämon! wo reiße dich hin?

Chor.
In Gewaltiges, unerhört, unsichtbar.

Oedipus.
Io! Nachtwolke mein! Du furchtbare
Umwogend, unaussprechlich, unbezähmt,
Unüberwältiget! o mir! o mir!
Wie fährt in mich zugleich
Mit diesen Stacheln
Ein Treiben und Erinnerung der Übel!«¹

1. Friedrich Hölderlin: *Oedipus. Der Tyrann*, V. 1339ff., in: Michael Franz, Michael Knaupp, D. E. Sattler (Hg.): *Sophokles*, Frankfurter Hölderlin Ausgabe (FHA), Bd. 16 (FHA 16 abgekürzt), Basel, Frankfurt am Main 1988. Es wird nach dieser Ausgabe zitiert. Im folgenden werden Kurztitel verwendet. Zitatangaben wie V. und Ziffern sind Versangaben, Zitatangaben nur mit Ziffern sind Seitenangaben. Kursiv gedruckt stehen Worte und Verse im Fließtext dann, wenn es wiederholte Zitate sind.

Wie ist die Heraufkunft der Stimme motiviert? Und wieso bricht an dieser Stelle, nach der Verletzung der Augen, die Stimme ein und die Frage nach der Stimme auf? Mit der Frage nach dem Grund der Wahnsinnstat, sich selbst in die Augen zu stechen, spricht der Chor den blinden Oedipus an. Der Chor holt Oedipus nahezu am Ende der Tragödie aus dem Abseits wieder auf die Bühne.

Nachdem die Blendung in actu aus der Tragödie ausgeschlossen ist und nachträglich von einem Boten berichtet wird¹, taucht in dieser dem Botenbericht folgenden Passage der blinde Oedipus erstmals sprechend auf. Der Chor bringt Oedipus, der einen Umschlag vom Sehen zum Nicht-Sehen erfährt, zum Sprechen. Von daher spricht Oedipus mit dem Chor, und er spricht von einer Stimme, die sich an ihn adressiert und dennoch nicht spricht. Die Stimme entzieht sich einer Verifikation; es bleibt unentscheidbar, ob die Stimme göttlicher, menschlicher oder anderer Herkunft ist. Es bleibt auch ungewiß, ob die Stimme in realiter da ist und sich an Oedipus wendet, oder ob sie in der katastrophischen Wende Effekt einer Einbildung ist. Aufgrund ihrer Offenheit einer Zuschreibung und der Unmöglichkeit einer Lokalisation ist die Stimme herkunftslos, anonym und, mit anderen Worten, namenlos zu nennen.

Eine Vielstimmigkeit an Modifikationen der Stimme wird hörbar. Neben einem Sprechen, das spricht und etwas sagt, geht es in dem Wechselgesang zwischen Chor und Oedipus auch um eine Weise, etwas ins Sprechen zu bringen. Mit der Ansprache an den anderen gelangt etwas zur Sprache, das nicht vermittelbar ist, weil und indem es einer Artikulierbarkeit entfällt. Die Erfahrung einer Stimme, welche nicht in Worten spricht und die Erfahrung eines Sprechens, das von irgendwo ins Irgendwohin geht, wird in das Paradox eines Dialogs zwischen Zweien, die miteinander sprechen, eingeschrieben.

In der Begegnung zwischen Chor und Oedipus, in welcher der Chor vor »Schauder« Oedipus »nicht ansehen«² mag und auch der geblendete Oedipus keinen Blick mehr schenken kann, wird mit der Unmöglichkeit, den anderen zu sehen und in ihm den Blick zu deponieren³, zugleich die Unmöglichkeit formuliert, dem paradoxalen Zug eines Verfehlens im Sprechen zu entkommen. Im Ausfall des Sehens und im Entzug eines Tableaus kommt ein Sprechen über das Sprechen in den Diskurs zwischen Oedipus und dem Chor. Effekt der Doppelungsstruktur ist, daß ein polyloger und disseminierender Zug von Sprechen über-

1. Vgl. ebd., V. 1251ff.

2. Ebd., V. 1335f.

3. Vgl. Jacques Lacan: »Vom Blick als Objekt Klein a«, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übersetzt von Norbert Haas (Hg.), Berlin, Weinheim 1987, 73-126.

haupt aufspringt.¹ Was nun ist von einer solchen, zugleich überwältigenden und ephemeren Stimme, wie Oedipus sie angeht, zu hören? Wie sie hören und wie sie nicht hören? Anders, wie die Stimme übersetzen? Wie das, was sich nicht zeigt, sehen und lesen? Und wie etwas, das sich allererst im Modus eines Entzugs als ein der Artikulation Unverfügbares einstellt, lesen und deuten?

Die Fragestellungen nach der Übersetzbarkeit von Stimme und Blick nehmen eine aktuell geführte theoretische Debatte auf dem Gebiet von Literaturwissenschaft, Philosophie und Psychoanalyse auf. Diese Fragen figurieren die Aufmerksamkeit für die in dieser Arbeit konstellierte Texte und Bilder. An deren Anfang steht eine ausführliche Lektüre der *Antigonä*² von Friedrich Hölderlin, in welche die *Grabbereitung* von Vittore Carpaccio an dem Punkt einfällt, wo es um die Heraufkunft einer Stimme aus dem Grab Antigonäs und um einen unmöglichen Blick ins Grab geht. Ein Kommentar zu *Die Hamletmaschine* von Heiner Müller setzt die Frage nach dem »tödtlichfactischen Wort«³ fort, das, wie Müller schreibt, »Hölderlin aus der Sophokleischen Tragödie grub«⁴ und Müller in Beziehung zu einer modernen Geschichtskonzeption setzt. Mit einem kontemplativen Blick auf die große *Verkündigung* von Fra Angelico im Kloster San Marco in Florenz enden die Überlegungen zu Stimme und Blick. Die Frage nach der Stimme im Bild und nach der Übersetzbarkeit eines Ave in piktoraler und literaler Weise schlägt einen Bogen, freilich mit einer Akzentverschiebung, wieder zum Anfang der Hölderlin-Übersetzung. Mit dem Sujet des Mysteriums der unbefleckten Empfängnis öffnet sich die Frage nach der Darstellbarkeit einer Übersetzung von Gottes Wort durch den Engel Gabriel an die Jungfrau Maria, in der Gottes Wort Fleisch wird. Die Inszenierung Fra Angelicos kreuzt dabei das Versprechen eines kommenden und ewigen Lebens mit dem Einfall eines Bildes, welches den Blick auf den toten Jesus am Kreuz darstellt. Maria empfängt, indem sie (sich) verliert. Die Hingabe an den anderen wirft die Frage nach dem Phantasma der Wundlosigkeit auf, das der christliche Glaube fordert.

Die Frage nach Berührungspunkten vom Toten und Lebendigen wird in besonderer Weise in der Beziehung zwischen Antigonä und Polynikes thematisch. Das Ende der Antigonä-Tragödie schreibt ein Ausklingen der Genealogie der Labdakiden, welche mit Lajos, Iokaste, Oedipus, Eteokles, Polynikes, Antigonä, Hämon und Eurydice eine Viel-

1. Vgl. Jacques Derrida: *Asche und Feuer. Feuer und Asche*, übersetzt von Michael Wetzel, Berlin 1988, 5-61.
2. Die Schreibweisen der Namen folgen der Hölderlin-Übersetzung.
3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 418.
4. Heiner Müller: *Herzstück*, Berlin 1983, 103.

zahl an Toten hinterläßt, die unwiderruflich tot und nicht ersetzbar sind. Dabei stellt sich mit den von Hölderlin im Jahr 1804 veröffentlichten Sophokles-Übersetzungen »Die Trauerspiele des Sophokles«, »Oedipus. Der Tyrann« und »Antigonä« die Frage nach der Übersetzbarkeit und Lesbarkeit von Dichtung als eine Frage, die sich mit der Nichtersetzbarkeit auseinandersetzt, in spezifischer Weise. Der Dichter und Übersetzer lauscht Figuren des Unmöglichen nach, an deren Endpunkten die unmöglich vorstellbare »Nicht-Passage«¹ steht. Eingefaltet in ein lyrisches Verfahren und niedergeschlagen in den Term vom »tragischen Transport«² ruht eine Haltung zur Nichtersetzbarkeit des Toten und des Lebendigen in der Einzelheit des Wortes und der Rhythmik der Textur. Dieser sorgsam nachzugehen, ist Aufgabe der Antigonä-Lektüre.

Die Thematisierung des Wechsels von Blick und Stimme markiert theoretische Grenzpunkte, welche Grenzen von Wissen berühren. Der Genrewechsel von Literatur und Malerei, der sich unrhythmisch durch die Arbeit zieht, ist weder selbstverständlich noch zufälliger Natur. Er ereignet sich jeweils, wie man nachträglich sagen kann, in Augenblicken des Entzugs von Wissen und Übersetzbarkeit. Und genau da ist die Parabel von Oedipus unerschöpflich. Denn der Oedipus-Tragödie kann mit der Thematik von Stimme und Blick eine paradigmatische Funktion dahingehend zugeschrieben werden, daß sie im Wechsel der Szene von der Blendung zur Heraufkunft der Stimme die Frage nach der Übersetzbarkeit und Lesbarkeit dessen, was nicht geschrieben, nicht gesprochen und nicht visualisierbar ist, herausbringen läßt.

Wie es die Tragödie von Oedipus, die Sophokles aus der Sage übersetzt und Hölderlin aktualisiert, in Szene setzt, schreibt Literatur nicht allein, oder ›ist‹ sie gar Geschriebenes, sie selbst erzählt vom Lesen der Schrift.³ So wird es Oedipus zuteil, ohne daß er es weiß, die Vorschrift (s)einer Geschichte noch einmal zu übersetzen. Oedipus erfährt den Einschnitt einer radikalen Verletzung seines Körpers in dem Moment, in dem ihm die zu lesende und zu rekonstruierende Geschichte allmählich als seine ›eigene‹ Geschichte entgegenkommt.

So gelesen dreht sich das Drama von Oedipus um das Verhältnis von Wissen, Lesen und Deuten einer Geschichte, die nie nur eine Geschichte ist, vielmehr immer schon den Zug einer Alterität von Geschichte mittransportiert. Denn Oedipus glaubt die Geschichte eines anderen zu entziffern und wird auf sich selbst zurückgeworfen, als sich

1. Vgl. grundsätzlich Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, übersetzt von Michael Wetzler, München 1998, hier 29.
2. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.
3. Vgl. Maurice Blanchot: *Das Unzerstörbare*, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Bernd Wilczek, Michael Krüger (Hgg.), München, Wien 1991, 18f.

herausstellt, daß er der andere ist, der die Gesetzesübertretung im Vätermord vollzogen hat. An diesem Punkt der Auflösung der Geschichte, an dem das eigene und das andere zusammenfallen, *scheint* sich die Geschichte aus der Verborgenheit ans Licht der Aufklärung bewegt zu haben, der Irrtum scheint überwunden, die Wahrheit da. Die von Oedipus unwissend vollzogenen Übertretungen, der Vätermord und Inzest mit der Mutter, wären, dieser Lesart zufolge, nun zur Lesbarkeit gelangt. Dieser Deutung scheint Oedipus zu folgen, als er, bevor er sich blendet, noch einmal in Kürze das Drama der Übertretungen zusammenfaßt:

»Iu! Iu! das Ganze kommt genau heraus!
 O Licht! zum letztenmal seh' ich dich nun!
 Man sagt, ich sei gezeugt, wovon ich nicht
 Gesollt, und wohne bei, wo ich nicht sollt', und da,
 Wo ich es nicht gedurft, hab' ich getötet.«¹

Blitzartig treffen Sage und Wahrnehmung der Vergehen im Zuge ihres nachträglichen Aussprechens zusammen. Bevor sich Abgründe von Scham und Schuld auftun und die ausgeblendete Begegnung mit der toten Iokaste sich ereignet, ruft Oedipus ein letztes Mal das *Licht* an. Davor noch steht der Ausruf *Iu! Iu! Das Ganze kommt genau heraus!* Dieser Satz ist auch als ein Ausdruck der Freude darüber lesbar, daß die Geschichte endlich, ganz so wie sie war, rekonstruiert wurde.² Auf diese Weise formuliert Oedipus, der Forscher³ und Rätsellöser, treffend einen Anspruch von Wissenschaft, das Ganze genau herauszubekommen. Übersetzt heißt das: er benennt das *Telos*, welches vom Trieb zu wissen initiiert ist und welches am Ende als eine abgeschlossene, ganze Geschichte geschrieben da steht, die einen Wahrheitseffekt macht und eine Erkenntnis hervorbringt. Eine Bedingung zur Generierung von Wahrheit hieße dem Oedipus-Mythos zufolge, daß es Wahrheit an dem Punkt gibt, an dem eine Geschichte die ihr eigene Struktur von Alterität überwindet, zur Identität und damit zu einer Vollendung und Erfüllung der Geschichte gelangt. Das jedoch geht nur unter Verlust und Leugnung der Struktur einer Alterität von Geschichte, die gerade auch mit der Oedipus-Legende als eine Geschichte vielfältigster Über- und Versetzungen lesbar ist, die von Zufällen lebt und einer teleologisch ausgerichteten Lesart der Geschichte widerspricht. Dieser Widerspruch ist weniger ein Manko des Mythos'; er hält die Doppelstruktur von Geschichtsschreibung zwischen Erfüllung und Verfehlung als eine jeder Geschichte eingeschriebenen Dynamik wach. Denn daß

1. FHA 16, *Oedipus*, V. 1207ff.

2. Die griechische Interjektion »Iu! Iu!« bedeutet zugleich Schmerz und Freude.

3. Vgl. FHA 16, *Oedipus*, V. 223.

am Ende der Tragödie der signierte Name Oedipus und der gezeichnete Körper in der Übersetzung ›Schwellfuß‹ zur Identität gelangen und eine unverrückbar wahre Geschichte von Vätermord und Inzest mit der Mutter entdeckt wird, ist untrennbar von dem Rhythmus einer Geschichte, welche den Aufschub vom Tod eines Kindes schreibt.

Man sagt, wie Sophokles es in der Übersetzung Hölderlins den Boten sagen läßt, daß Oedipus »genannt« ist »nach diesem Dinge«.¹ Gemeint ist mit dem Ding der Schwellfuß, der eine Folge der vernähten Zehen ist. Die Worte des Boten spielen auf den Eigennamen² an mit dem Effekt, daß die Tragödie von Oedipus von der Frage nach der Beziehbarkeit und Übersetzbarkeit von Name, Körper und Geschichte handelt. Erzählt sich im Namen bereits die Geschichte, wie sie sich ereignet haben wird, oder ist der Name nachträglicher Effekt einer Geschichte? Ist Oedipus mit der Namensgebung die Geschichte auf den Leib geschrieben?

Eine Deutungsrichtung des Dramas von Oedipus liefe also auf eine Zuspitzung hinaus, in der sich Name, Körper und Geschichte am Ende treffen und in eins fügen. Diese Lesart ist von einer besonderen Spannung insofern, als sich mit der Vollendung einer Identität von Name, Körper und Geschichte, die in den Affekt der Blendung ausläuft, plötzlich eine namenlose Stimme einstellt. Die Sinnhaftigkeit des Namens und der Geschichte begegnet dem Einbruch einer Stimme, welche den Zug von Anonymität, den Entzug an Sinn und den Zug eines Ungeschriebenen derart hinzuträgt, als sie in ihrem Erscheinen grundlos ist. Ohne Sinn, ohne Prophetie und ohne Teleologie geht die Stimme *unwogend, unaussprechlich, unbezähmt, / unüberwältigt* Oedipus an.

Eine andere Lesart der Geschichte von Oedipus, die sich dem Ungeschriebenen nähert, geht dem Zug der verfehlten Begegnung an dem Punkt nach, an dem es sich um den ursprünglichen Aufschub vom Tod des Kindes dreht. Noch bevor Oedipus geboren wird, kommt der Orakelspruch an Lajos, daß er von seinem eigenen Kind, seinem Sohn, getötet würde.³ Die Mutter Iokaste gibt kurz nach der Geburt von Oedipus das Kind einem Diener, daß er es »vertilgte«⁴, denn »es tötete die

1. Ebd., V. 1060.

2. Oedipus, Antigone, Polyneikes, Eteokles, Kreon und Hämon, all dies sind sprechende Namen aus der Sagenwelt. Ein Umstand, den Sophokles variantenreich kommentiert und Hölderlin sehr genau vernimmt. Wie die Namen ins Sprechen kommen, wird ausführlich in der Antigonä-Lektüre entfaltet, denn die Begegnung zwischen dem Anagramm Kreon/Nekro und der Anti-gone/ä löst eine Vielfalt an Blickpunkten in Hinblick auf Reflexionen über das aus, was ein Eigenname transportiert – bis hin zu dem, was er nicht zu transportieren vermag.

3. FHA 16, *Oedipus*, V. 730ff.

4. Ebd., V. 1197.

Eltern war das Wort«.¹ Der Diener setzt das Kind in der Schlucht von Kithäron aus, wo ihn der Bote des Polybos' findet. Dieser nimmt ihn auf und gibt ihn »als Geschenk« an Polybos und Merope. Als Oedipus selbst zum Orakel geht, da er böse Zungen über seine Herkunft vernimmt, erfährt er, daß er seinen Vater töten und sich mit seiner Mutter »vermischen«² würde. Um die Erfüllung des Orakels zu vermeiden, verläßt er Polybos und Merope, die er für seine leiblichen Eltern hält. Er erschlägt an einem Hohlweg unwissend seinen Vater, übernimmt anstelle des toten Königs den Thron von Theben als Verdienst für die Lösung des Sphinxrätsels und teilt unwissend das Bett mit seiner Mutter. Er zeugt vier Kinder mit ihr: Antigonä, Polynikes, Ismene und Eteokles. Als die Pest die Stadt Theben zu vernichten droht, wird an Oedipus von dem ältesten Priester der Wunsch herangetragen, der Geschichte einer unbekanntenen Schuld, als deren Effekt die Pest aufgefaßt wird, auf die Spur zu kommen. Oedipus beginnt, der »zeichenlose(n) Spur der alten Schuld«³ nachzugehen und sucht den Mörder von Lajos, bis er auf Umwegen durch Tiresias, den Boten und den Diener auf sich selbst als dessen Mörder trifft.

Diese Variante des Mythos verschiebt die Akzente von der Erfüllung des Orakels mit Vaternord und Inzest hin zu einer Geschichte von Übersetzungen, in der das ursprünglich dem Tod übergebene Kind einen Aufschub erfährt. Der Impuls einer Rückkehr zum Ursprung, dem Oedipus unbewußt nachgeht, indem er Abweichungen sucht, führt zu einer Einkehr in die väterliche Stadt. Der Weg dorthin wiederum führt zur Ermordung des Vaters und endet mit dem Einbruch in das Gemach von Iokaste, die sich erhängt hat. So sehr sich die Geschichte von Vaternord und Inzest bewahrheitet, so sehr ist sie anfänglich von der gegenseitigen Bedrohung des Todes zwischen Vater und Sohn instituiert, wie es die Stimme des Orakels verlauten läßt. Die Geschichte von Oedipus dreht sich um die Geschichte einer Suche nach dem Ursprung – was Oedipus einmal mit dem Satz »Mein Geschlecht will ich!«⁴ formuliert –, und sie dreht sich um die Genese einer Geschichte. Ausgelöst ist dieses Begehren, der Geschichte nachzugehen von einer doppelten Entbundenheit, in der Vater und Mutter das Kind dem Tod aussetzen. Die Geschichte von Oedipus endet, nachdem der Sohn erfährt, daß er seinen Vater erschlagen und mit seiner Mutter geschlafen hat, mit dem Antlitz der toten Mutter. Die Rückkehr zum Ursprung beschreibt einen Weg vom Aufschub des Kindestodes zum Anblick der toten Mutter, in welchem die Leere des Blicks sich zeigt.

1. Ebd., V. 1201.
2. Ebd., V. 1019.
3. Ebd., V. 108.
4. Ebd., V. 1100.

An diesem exzentrischen Punkt vor einer *Nicht-Passage*, in der keine Übersetzung zwischen Zweien geschieht, konvergiert die Vollen- dung einer Geschichte mit ihrer Entleerung. Im Entzug eines Blickkon- taktes und im Verlust einer Begegnung im Sprechen zwischen Oedipus und Iokaste ereignet sich die Blendung. Nicht tötet Oedipus sich selbst, wie es Iokaste und Hämon, vielleicht auch Antigonä, vollziehen; Oedi- pus, der sehr nah am Tod ist, schiebt einmal noch den Tod auf, sticht sich in die Augen und nimmt sich die Gabe zu sehen. Damit nimmt er sich auch die Gabe zu lesen, im Blick des anderen zu lesen, wie er zu- gleich dem anderen es verwehrt, in seinem Blick zu lesen. Es gibt kein Verweilen mehr im Blick des anderen.

Der Einbruch des unbeherrschten und unbeherrschbaren Kör- pers im Akt der Blendung und die Heraufkunft der zeichenlosen Stim- me erinnern daran, daß die Geschichte, selbst wenn sie in der Setzung der Buchstaben mit dem Namen Oedipus eine Identität von Name, Ge- schichte und Körper fingiert, zugleich eine andere Geschichte erzählt. Diese andere Geschichte berührt eine ungeschriebene Geschichte des Nichtersetzbaren als das, was sich im Umschlag von Sehen und Nicht- Sehen (nicht) zu sehen gibt. Der Bote berichtet: »Er irrt und will, daß einen Speer wir reichen, / Daß er sein Weib, sein Weib nicht, und das Feld / Das mütterliche find' und seiner Kinder.«¹ Es ist der Anblick der toten Frau und Mutter, der Oedipus zuletzt ins Auge fällt. Was ihm ent- gegenkommt, ist in der Vollendung der Geschichte zugleich der Fehl des Blicks der Toten. »Doch ist von dem / Das Traurigste entfernt. Der Anblick fehlet«², sagt der Bote. Die Version von Hölderlin, dem gran- diosen Meister der Sophokles-Übersetzungen, akzentuiert in dieser Passage die Unterbrechung des Anblicks des anderen in der gegenseitigen Verfehlung. Iokaste, Mutter und Gemahlin, gibt einen leeren Blick an das Kind, das auch Vater und Gatte ist, wie umgekehrt der Blick von Oedipus auf die Tote ins Leere geht. Wenn in der Folge der Akt der Blendung auf die Zerstörung der Augen und des Anblicks zielt und Oedipus sagt, daß er sich das Sehen nahm, damit er selbst keinen Anblick mehr gibt und empfangen kann³, dann potenziert sich der Zug von Entzug – angezogen vom Nichtersetzbaren.

Warum aber taucht nach der Blendung plötzlich eine mysteriöse Stimme auf? Nach der Blendung erfährt Oedipus im Übergang eines Erwachens aus einer Fassungslosigkeit in ein Ungewisses hinein eine Stimme, die den Ausfall einer Sinnhaftigkeit und damit den Zug einer Unverfügbarkeit fortschreibt. Nicht also deutet die Stimme einen Ersatz an, welcher das, was das Auge nicht mehr sehen kann, Oedipus nun mit

1. Ebd., V. 1284ff.

2. Ebd., V. 1267.

3. Vgl. ebd., V. 1300ff.

Worten zutrüge und ihm Orientierung gäbe. Im Gegenteil. Die Stimme kommt an einem Punkt der Desorientierung zur Sprache: *Wohin auf Erden werd' ich getragen?* Der Verlust einer Perspektivität löst zugleich die Möglichkeit, in alle Richtungen getragen zu werden, aus.

In die dunkle Szene transportiert sich das Paradox einer gleichzeitigen An- und Abwesenheit einer Stimme, welche nicht an ein Subjekt rückzubinden ist. Ein Effekt der Unmöglichkeit, die Stimme einem Ort und einem Subjekt zuzuschreiben, ist, daß die ungebundene Stimme die Problematik ihrer Herkunft als eine Frage nach der Bindung von Klang und Geschlecht ausstellt. Hätte die Stimme eine Stimmlichkeit, eine Tonart, so könnte man beginnen zu hören und im Hören Vorstellungen entwickeln, ob die Stimme zu den Sterblichen und familiärer Herkunft ist oder ob sie zu den Unsterblichen gehört. Diese Art Hören, welche sich an Vorstellungen und Erinnerungsbilder knüpft, ist jedoch unterbrochen. Im Entzug einer klanglichen Vorstellung bleibt die Stimme losgelöst; das Fehlen einer Phänomenalität läßt sie absolut erscheinen. Zwischen Stimme und Oedipus geschieht in der Totalität des Entzugs von Vorstellbarkeit eine Spaltung der Stimme in eine klanglose, stimmlose Stimme, in welcher der Mangel und die Stille sich zeigen, und in eine Stimme, in der alle Stimmen unterschiedslos auf ein Mal lärmern und die Stimme ganz und differenzlos Klang wird.¹

Nicht allein jedoch trifft die ungebundene Stimme Oedipus. Er selbst spricht ins Richtungslose, indem er die nicht fixierbare Stimme anruft. *Io! Dämon. Wo reißeest du hin?* Von Dunkelheit umgeben ist Oedipus in den Bann der Stimme gezogen. Zwischen dem Ruf der Stimme und dem Ruf nach der Stimme steht das vierfach insistierende *Weh! Weh! Weh! Weh!* geschrieben. Im Wechsel von einer Vermittelbarkeit ausgeschlossenen Szene zu einem Sprechen bleibt die Betonung des ersten vom geblendeten Oedipus gesprochenen Wortes *Weh* unentschieden. Denn ein Aufschub einer Akzentuierung läßt im Changieren von Trauer, Angst, Fassungslosigkeit und der Ungewißheit eines Unbekannten die Deutung offen. *Weh* – der Klang am Wort kommemoriert die Spannung zwischen Körper und Wort, die vor jeder Sinnhaftigkeit des Wortes liegt.

Nicht aber gibt es erst ein Schweigen, dann einen Klang und zuletzt das sinnhafte Wort; vielmehr springt im *Weh* auf ein Mal die Konfiguration von Ton, Körper und Sinn auf und eröffnet ein Sprechen, welches spricht und zugleich vom Sprechen spricht. Ein zwischen Tod und Leben, zwischen Zerstören und Hervorbringen geteilter Zug von Schmerz liegt in dem Ausruf *Weh*. Das *Weh* fungiert wie ein Scharnier als Übergang von der ausgelassenen Szene der Blendung hin zu einem

1. Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, übersetzt von Jochen Hörisch, Frankfurt am Main 1979, 163.

Sprechen. Mit der Polysemie des Ausrufs *Weh*, der in metonymischem Anklang an das Wehe¹ noch den Ton der Bedrohung und die Verheißung eines Neuen anspielt, zerstreut der eine Sinn des Wortes, so einfach und gleich vierfach es da steht, in einen Klangraum von unterschiedlichen Akzentuierungen bei gleichem Wortlaut.

Der Einbruch der Stimme schreibt sich zugleich in diesen Klangraum und in eine extreme Leere der Augenhöhlen, die Oedipus und Iokaste teilen, ein. Im Modus eines Entzugs und einer paradoxen Struktur wird das Auftauchen der Stimme *umwogend, unaussprechlich, unbezähmt, / unüberwältigt* vorgestellt. Wie es die Reihung der Adjektive zur Sprache bringt, ist die an kein Subjekt und an kein Objekt verkettete Stimme losgelöst von allem. Denn wer umwogt wen? Wer oder/und was ist *umwogend, unaussprechlich, unbezähmt, / unüberwältigt*? Oedipus? Die Stimme? Der Dämon? Das Ereignis einer Ungebundenheit korreliert mit einer unentscheidbaren Zuschreibung von Subjekt und Objekt. So gesehen bringt die Ungebundenheit der Stimme das einem Sprechen Unentschiedene, welches im Aufschub einer Akzentuierung aufflackert, in die Rede. Mit der Unmöglichkeit, die Stimme an ein Subjekt zu knüpfen, ereignet sich um diese Leerstelle eine Dissemination, in der Sinn und Sinne zerstäuben. Die Unübersetzbarkeit der Stimme führt wie der *tragische Transport*, der »eigentlich leer, und der ungebundenste«² ist, in *Gewaltiges, unerhört, unsichtbar*. Dort, wo sich ein Ort öffnet, an dem Unerhörtes und Unsichtbares statt hat, an dem also das aus einem Sprechen Herausgefallene sich einfindet in seiner Unerhörtheit und Nichtdarstellbarkeit, kommt man einer anderen Dimension von Sprache, die man mit einem Klangraum umschreiben kann, nah. Hölderlin setzt diesen, einem Sprechen innewohnenden, zugleich offenen und dunklen Raum lyrisch in Szene. Mit den syntaktisch offen gelassenen Worten *umwogend, unaussprechlich, unbezähmt, / unüberwältigt* schreibt sich einerseits ein Zug von Freiheit der ungebundenen Stimme in die Sentenz; andererseits spricht sich im Insistieren der sich wiederholenden Vorsilben von *um* und *un*, die metrisch von *unerhört* bis *unüberwältigt* immer mit einer Hebung versehen sind, das Drängen der Stimme, ihr Bann und ihre Gewaltbarkeit im unauflösbaren Widerspruch einer Präsenz und Unverfügbarkeit mit.

Verdichtet sich in dieser Passage eine Schreibaktszene, welche in einen Dialog zwischen stimmloser und ungebundener Stimme einge- faßt ist und vom Unaussprechlichen als das, was einem Sprechen ent-

1. Vgl. Marianne Schuller: *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Basel, Frankfurt am Main 1997, 77-82.
2. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

fällt, angerufen wird?¹ Dann spielte sich der dichterische Akt des Schreibens im Dunkeln ab, während der Ruf der Stimme als ein Ruf nach Übersetzung der Stimmen zugleich lesbar wäre. So gesehen inszeniert diese von Sophokles entworfene, von Hölderlin übersetzte und von Oedipus gesprochene Passage einen Berührungspunkt zwischen dem Ausfall des Sehens und dem Einfall der Stimme. Das, was Oedipus an dieser Stelle zu Gehör bringt, ist demnach auch als ein unsichtbarer Effekt eines *unerhörten* Dialogs dreier Stimmen zu lesen: Sophokles, Oedipus und Hölderlin. Doch wer hat wem die Deutung und Setzung des Wortes und der Geschichte zugeflüstert? Wer ist wessen Bauchredner? Die Unmöglichkeit einer Zuweisung der Stimmen in eine genealogische Folge, die auf Kontinuität der Vaterschaft von Oedipus, Sophokles und Hölderlin setzt, wiederholt sich auf der Ebene der Autorschaft. Wohl übersetzt Hölderlin die Trauerspiele des Sophokles, wohl ist es seine dichterische Stimme, die zu hören und lesen ist. Zugleich spricht sich in der Plazierung eines jeden gedichteten Wortes die Geschichte einer Begegnung vieler Stimmen aus, wie sie immer schon anders gewesen sein wird. Der Augenblick der Erkenntnis ist ein Verlöschen, indem die Grenzziehung zwischen der Einzigartigkeit der Stimme und ihrer Polysemie aufbricht.

Der Wechselgesang zwischen Chor und Oedipus setzt sich fort. Im allmählichen Sprechen verflüchtigt sich das Grauen der absoluten Stimme. Oedipus hört und erkennt die Stimme des Chores und bindet sich an sie:

»Io, lieber, der du mich
Geleitest, nah mir bleibend!
Denn jetzt noch duldest du mich,
Den Blinden besorgend. Ach! Ach!
Denn nicht verborgen mir bist du und wohl,
Obgleich im Dunkeln, kenn' ich deine Stimme.«²

Sich der Faszination von Stimme und Blick lesend hinzugeben, bedeutet, sich den großen Fragen nach der Verschränkung vom Toten und Lebendigen und nach dem Verhältnis von Freiheit und Gewalttätigkeit zuzuwenden. Gleichermäßen, und so gesehen hierarchielos, bedeutet es auch, den Klängen von Stimme und Farbe, der Rhythmik von Texturen und Linien Aufmerksamkeit zu schenken. Dies sind die Impulse, welche die Lektüren zu Antigonä, Carpaccios Grabbereitung, der Hamletmaschine und Fra Angelicos Verkündigung geschrieben haben.

1. Vgl. Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, übersetzt von Gerd Henniger, Berlin 1959, 36-46.
2. FHA 16, *Oedipus*, V. 1353ff.

