

SUSANNE GOTTLÖB

STIMME UND BLICK
Stimme und Blick

Zwischen Aufschub des Todes
und Zeichen der Hingabe:
Hölderlin – Carpaccio –
Heiner Müller – Fra Angelico

Susanne Gottlob
Stimme und Blick

Susanne Gottlob, Studium der Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Hamburg und Italien. Promotion im Fach ›Deutsche Sprache und Literatur‹ an der Universität Hamburg. Mitherausgeberin von »Kontaktabzug. Medien im Prozeß der Bildung« (gemeinsam mit Karl-Josef Pazzini und Erik Porath), Wien 2001, und von »›Was ist Kritik?‹ Fragen an Literatur, Wissenschaft und digitales Schreiben« (gemeinsam mit Elisabeth Strowick und Claudia Jost), Hamburg 2000; derzeitiger Arbeitsschwerpunkt: Zur Frage des Wahns: Ökonomien der Verwerfung. Zum Verhältnis von ›Verwerfung‹ und dem ›Anderen‹ in Literatur (u. a. Georg Büchner) und Malerei (u. a. Vincent van Gogh).

SUSANNE GOTTLÖB

Stimme und Blick

**Zwischen Aufschub des Todes und Zeichen der Hingabe:
Hölderlin – Carpaccio – Heiner Müller – Fra Angelico**

[transcript]

Mein Dank geht an Marianne Schuller und an all jene Kollegen und Freunde, die mich in Gesprächen und Lektüren unterstützt haben, und an meine Familie. Für finanzielle Förderung danke ich dem »Stifterverband für die deutsche Wissenschaft« sowie der »Johanna und Fritz Buch Gedächtnis-Stiftung«, die diese Veröffentlichung ermöglicht hat.



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Die Deutsche Bibliothek • CIP-Einheitsaufnahme

Gottlob, Susanne:

Stimme und Blick : zwischen Aufschub des Todes
und Zeichen der Hingabe : Hölderlin - Carpaccio -
Heiner Müller - Fra Angelico / Susanne Gottlob. -

Bielefeld : Transcript, 2002

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 2000

ISBN 3-933127-97-1

© 2002 transcript Verlag, Bielefeld
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Satz: digitron GmbH, Bielefeld
Druck: DIP, Witten
ISBN 3-933127-97-1

Inhalt

Vorwort.

Oedipus und die Stimme

9

Antigonä – Hölderlin

21

Eine Widmung

21

Autornamen

28

Titel und Namen

32

Antigonä – Polynikes

47

Eine chiasmatische Figur:

tot und unbegraben – lebendig und begraben

47

Fehlen

52

Die Frage nach dem »mütterlichen Wahn«

58

Eine literarische Geste

62

Was heißt es, einem Toten kein Grab aufzuwerfen?

65

Ein Zwischenblatt. Die Grabbereitung von Vittore Carpaccio

89

Ein unmöglicher Blick ins Grab

89

Kreon vor dem Grab

107

Auftritt des Boten. Die Exangolos-Passage

107

Eines »Kindes Stimme« hören

109

Passage über den Aufschub. Zwischen Stimme und Blick

112

Am Spielrand von Buchstäblichkeit – Kreon/Nekro

116

Der Chor. Den Parodos hören

125

»O Blick der Sonne«

126

»Und«

131

Theben, das »siebenthorige Maul«

134

Über den Sohn

143

Lyrik und Tragödie

145

Name des Vaters

149

Ohne Antwort, ohne Rückkehr

156

Der Chor und die Frage nach der Grenze

163

Übertretung

164

Nicht-Passage

169

Enden?

181

Das »tödtlichfactische Wort« und das »tödtendfactische Wort«

181

Wenn das Töten nicht aufhört ...

Die Hamletmaschine von Heiner Müller

184

Das Mysterium des Anfangs.

Eine Verkündigung von Fra Angelico

207

Nahe der Schrift und des Bildes

207

Farbe, Buchstabe, Linie

219

Lesen

222

Schauplatz der Farben

230

Finis

237

Literatur

239

Abbildungen

247

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 reißeest du 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 »tötlichfactischen 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, Tokaste, 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 Nicht-ersetzbarkeit 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, herauspringen 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 Wetzel, 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 Verborgenenheit 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 getödtet.«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 Vaternord 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 *umwogend, 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 unbekanntten 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 gegenseiti- gen 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 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 differenter 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 Gewaltigkeit im unauflösbaren Widerspruch einer Präsenz und Unverfügbarkeit mit.

Verdichtet sich in dieser Passage eine Schreibaktszene, welche in einen Dialog zwischen stimmloser und ungebundener Stimme eingefasst 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 jezt 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 Gewaltbarkeit zuzuwenden. Gleichmaßen, 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.

Antigonä – Hölderlin

Eine Widmung

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

»Der Prinzessin Auguste von Homburg.

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

Hölderlin.«²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Ebd., 417.

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

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

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

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

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

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

Auturname

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

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

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

Wenige Zeit später erscheint in der Jenaischen Allgemeinen Li-

1. FHA 16, *Sophokles*, 20.

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

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

1. Ebd., 21-25.

2. Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 156.
2. Vgl. Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 143.
3. FHA 16, *Anmerkungen zum Oedipus*, 250.

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

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

Titel und Namen

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

1. Ebd., 257f.

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

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

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

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

1. FHA 16, *Sophokles*, 47.
2. FHA 14, Hölderlin, *Entwürfe zur Poetik*, 372ff.
3. FHA 16, *Sophokles*, 57.

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

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

»Kreon.

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

Hämon.

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

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 773ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ebd.

3. Ebd., *Antigonä*, V. 1274.

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

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 24, V. 28, V. 33 u. a.
2. Im ersten Chorlied des *Oedipus* wird die Sage direkt angerufen. Vgl. ebd., *Oedipus* V. 150ff.
3. Ebd., *Antigonä*, V. 852ff.
4. Ebd., V. 881.
5. Vgl. Rainer Nägele: *Echoes of translation. Reading between Texts*, Baltimore & London 1997, 114f.
6. FHA 16, *Antigonä*, V. 981ff.
7. »Die Wimpern haltend, und die blutigen / Augäpfel färbten ihm den Bart, und Trop-

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

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

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

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

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

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

1. Ebd.

2. Ebd., *Antigonä*, V. 21.

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

4. FHA 16, *Antigonä*, V. 886.

5. Ebd., V. 893.

6. Ebd., V. 534.

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

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

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

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

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

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

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

»Der Bote.

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

Kreon.

Was meinst du? wer hat diß sich unterfangen?

Der Bote.

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

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

1. Ebd., V. 74f.

2. Ebd., V. 255ff.

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

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

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

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

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

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 413.
2. Philippe Lacoue-Labarthe: *Fiktion des Politischen*, übersetzt von Thomas Schestag, Stuttgart 1990, 72.
3. Vgl. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 419.
4. Vgl. Jean Hyppolite: »Gesprochener Kommentar über die ›Verneinung‹ von Freud«, übersetzt von Ursula Rütt-Förster, in: Norbert Haas, Hans Joachim Metzger (Hgg.): *Jacques Lacan. Schriften III*, 191ff., Berlin, Weinheim, 1994.

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

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

»Bote.

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

Bote.

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 400ff.

Antigonä – Polynikes

Eine chiastische Figur: tot und unbegraben – lebendig und begraben

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 443.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 313f.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 32.
3. Vgl. ebd., Kreons erste Rede V. 168-218.
4. Ebd., V. 538.
5. Ebd., V. 518.
6. Vgl. »Oidipus auf Kolonos«, in: *Sophokles Tragödien*, übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann (Hg.), München 1990.
7. Vgl. Parodos der Antigonä-Tragödie, V. 102-152.
8. Jacobs, *Dusting Antigone*, 909.
9. Vgl. FHA 16, *Antigonä*, V. 168-218.

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

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

»Kreon.

Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?

Antigonä.

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

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

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

1. Vgl. V. 471f.

2. Ebd., V. 466-474.

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

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

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

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

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

Fehlen

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

»Antigonä.

(...)

Doch einsam so von Lieben, unglückselig,

Lebendig in die Wildniß der Gestorbnen

Komm' ich hinab. Welch Recht der Geister übertretend?

Was soll ich Arme noch zu himmlischen

Gewalten schaun? Wen singen der Waffengenossen?

Da ich Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen.

Doch wenn nun dieses schön ist vor den Göttern,

So leiden wir und bitten ab, was wir

Gesündigtet. Wenn aber diese fehlen,

So mögen sie nicht größer Unglück leiden,

Als sie bewirken offenbar an mir.«⁴

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

1. Ebd., *Antigonä*, V. 38.

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

3. Ebd., V. 960.

4. Ebd., V. 955ff.

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

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

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

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

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

Das kreonsche Gesetz, welches Polynikes und Antigonä den Ab-

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

2. Ebd., 414f.

3. Ebd., 413.

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

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

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

»Kreon.

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

Antigonä.

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

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

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

1. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 311; vgl. Samuel Weber: »Zur Singularität des Namens in der Psychoanalyse«, in: Edith Seifert, *Perversion der Philosophie. Lacan und das unmögliche Erbe des Vaters*, Berlin 1992, 31-61, bes. 50ff.
2. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 334.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 893.
4. Ebd., V. 543f.
5. Ebd., V. 75.

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

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

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

1. Ebd., V. 45.
2. Ebd., V. 936f.
3. Vgl. Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983; Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main 1998.
4. FHA 16, *Antigonä*, Chor: »Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd, / Liebestrunken, der mit rasender Schaar / Hinschnob, bacchantisch / Im Wurf ungünstiger Winde; / Fand aber anders; / Anderes andrem / Bescheidet der Schlachtgeist (...)*«*, V. 138ff.
5. Ebd.
6. Ebd., V. 291f.

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

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

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

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

1. Ebd., V. 440ff.

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

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 425f.

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

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

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

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

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

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

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

1. Ebd., V. 802.
2. Ebd., V. 411.
3. Ebd., V. 443f.

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

Die Frage nach dem »mütterlichen Wahn«

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

»Antigonä.

Man ehrt doch wohl die Menschen eines Fleisches.

Kreon.

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

Antigonä.

Eins Blutes. Kind eins einigen Geschlechtes.«¹

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

1. Ebd., V. 532ff.

2. Ebd., V. 151f.

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

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

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

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

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

1. Ebd., Antigonä, V. 615ff.

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

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

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

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

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.
2. Ebd., V. 483.
3. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 905-912.
4. FHA 16, *Antigonä*, V. 893ff.
5. Ebd., V. 886.
6. Ebd., V. 887.
7. Ebd., V. 888.
8. Vgl. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, bes. 315-323.

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

»Antigonä.

(...)

Und welchem Geseze sag' ich diß zu Dank?

Wär' ein Gemahl gestorben, gäb' es andre,

Und auch ein Kind von einem andern Manne,

Wenn diesen ich umarmt. Wenn aber Mutter

Und Vater schläft, im Ort der Todten beides,

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

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

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

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

1. Ebd., V. 943ff.

2. Ebd., V. 923.

3. Jacobs, *Dusting Antigone*, 908.

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

»Chor.

(...)

Dein eigen Leben lebend, unter

Den Sterblichen einzig,

Gehst du hinab, in die Welt der Todten (...).« ³

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

Eine literarische Geste

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1024.

2. Ebd., V. 1015f.

3. Ebd., V. 849ff.

4. Ebd., V. 1254.

5. Ebd., V. 1253.

6. Zitiert nach der Iuntina-Ausgabe von 1555, die Hölderlin vermutlich zur Grundlage hatte. FHA 16, *Antigone*, V. 1.

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

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

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

1. Ebd., V. 458.

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

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

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

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

3. Ebd., *Antigonä*, V. 936f.

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

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

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

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

Was heißt es, einem Toten kein Grab aufzuwerfen?

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

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

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 922ff.

2. Ebd., V. 839.

3. Ebd., V. 844.

4. Ebd., V. 899ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Ebd., V. 802ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Vgl. Rainer Nägele: »Von der Ästhetik zur Poetik. Brecht, Benjamin und die Poetik der Zäsur«, in: *Lesarten der Moderne. Essays*, 98-121, Eggingen 1998.
2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1288.
3. So der Bote, der die Worte von Eurydice wiedergibt; ebd., V. 1361.
4. Ebd., V. 1314ff.
5. Vgl. Sophokles, *Oidipus auf Kolonos*.

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

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

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

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

1. Ebd., V. 102-152.

2. Ebd., V. 203.

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

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

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

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

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

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

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

1. Ebd., 21f.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 458.

3. Ebd., V. 1164.

4. Ebd., V. 460.

5. Ebd., V. 477f.

6. Ebd., V. 73.

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

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

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

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

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

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

1. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*, 22. Zur Opfergerste vgl. Homer: *Ilias* 1.446 und 2.410, übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart 1979.

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 37f.

3. Ebd., V. 1256f.

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

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

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

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

(...)

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

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

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

1. Ebd., V. 1124ff.

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

3. Ebd., V. 155.

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

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

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

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

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1036-1070.

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

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

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

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

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

1. Ebd., 54.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ebd., 80.

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

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

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

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

»Kreon.

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

Bote.

Die Frau ist tot; ganz Mutter dieses Todten.

Noch krümmt sie sich von neugeschlagenen Schlägen.

Kreon.

Io! Io! du schmutziger Hafen

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

Io! der übelberichtet mir

Hersandte das Unglück, führst solch Geschrei du?

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

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

Weh! Weh! Weh!

Geschlachtet an dem Boden liege

Des Weibs Theil über allgemeinen Zerfalle.

(...)

Chor.

Wie ist sie scharfgetroffen, wie geschlachtet rings!

Kreon.

Sie schlägt die schwarzen Augen auf. Was klagt sie?

(...)

Kreon.

Was Art in Mord ward aber jen' entbunden?

Bote.

Sich selber auf die Leber schlug sie, da

Des Kindes Leiden lautgeklagt an sie kam.«¹

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1341ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 263.
2. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 293.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 1121ff.
4. Vgl. Jacobs, *Dusting Antigone*, 911.

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

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

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

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

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1267.

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

Ein Zwischenblatt.

Die Grabbereitung von Vittore Carpaccio

Ein unmöglicher Blick ins Grab

Das große 145 cm x 185 cm Gemälde von dem venezianischen Maler Vittore Carpaccio¹ stellt Jesus Christus als Totenopfer auf einem Tisch dar (siehe Abb. 1 auf S. 247). Christus liegt vor dem Grab. Er ist sowohl zeitlich gesehen im Moment vor der Übergabe in das Grab dargestellt als auch vor dem Grab positioniert. Genauer betrachtet liegt das Totenopfer am unteren Rand des Bildes vor seinem Grab (das vom Betrachter aus linke Grab), das man durch die zwei Grabbereiter, welche die Steinplatte verschieben, ihm zuschreibt; und er liegt zugleich vor einem anderen, anonymen Grab im Mittelgrund des Bildes. Zwischen diesen Gräbern ist ein Kind zu sehen. Der Blick auf Golgotha, den das Gemälde ins Auge springen läßt, transportiert mit dem Bild des Kindes ein Detail, das wunderlicher zwischen den Toten und Trauernden nicht sein könnte. Das Kind ist exakt in die Mitte des Bildes plaziert und so unscheinbar und klein, daß man nicht genau sagen kann, was es macht, nur, daß

Ausschnitt aus der »Grabbereitung« von Vittore Carpaccio



1. Das Gemälde befindet sich in der Berliner Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

es etwas macht, daß es sich bewegt. Der gemalte Kinderkörper in roter Kleidung und schwarzen Strümpfen, vermutlich in Anlehnung an die Kleidung des 16. Jahrhunderts, ist in Aktion gezeigt. Auf dem sandigen, trockenen Boden huscht es dahin und spielt vielleicht. Aber was? Sammelt das Kind die Splitter und Bruchstücke der aus den Gräbern geworfenen Grabsteine und Knochen? Liest es sie auf?

Das Kind bringt einen Zug von Bewegung in das Bild. Die Gestalt des namenlosen Kindes trägt über dessen angedeuteten Eifer einer ungewissen Aktivität den Moment eines flüchtig Vergehenden in die Darstellung. Das Kind ist, auf pikturaler Ebene gesprochen, bewegt fixiert und damit an ein Paradox gebunden. Denn das, was eine Bewegung ausmacht, ist, daß sie vergeht und sich nicht aufhalten läßt. Ein Bewegungsablauf setzt sich fort, indem das eine Erscheinungsbild vergeht, während es ein anderes herstellt. Unter diesem Aspekt heißt eine Bewegung malen, immer schon die unmögliche Fixierung des Nichtfixierbaren mitzusprechen. Andersherum gesagt, indem das sich bewegende Kind gemalt ist, steht es still im Bild. Der Zug des Flüchtigen und Übergänglichen von Bewegung ist verloren, er ist da im Verlust. Dieser Umstand erhält eine gewisse Brisanz, wenn man sich der Gestalt des toten Jesus Christus zuwendet. Sie bildet unzweifelhaft auf den ersten Blick den thematischen Mittelpunkt des Gemäldes an nicht minder emphatischer Stelle: dem Vordergrund des Bildes. Gestorben und noch nicht begraben liegt der Leichnam bewegungslos auf einem Tisch. Um ihn herum, ähnlich bewegungslos und mit Ausdruck von Grauen, liegen Totenköpfe und Totenbüsten mit und ohne Kopf auf der Erde und um den Marmorsockel herum. Während also das aus dem Profanen zitierte, spielende Kind auf pikturaler Ebene in die Struktur des Wechsels – von Stillstand und Bewegung, Präsenz und Absenz, Leben und Tod – einbezogen ist, scheinen mit dem heiligen Toten der Übergang und das Vergehen nahezu an ein Ende gekommen zu sein. Christus ist tot; man weiß jedoch, daß Christus, der Gesalbte, wiederauferstehen wird. Was aber weiß das Kind? Scheinbar unirritiert darüber, was da an Totem liegt und was ihm selbst einmal bevorstehen wird, wird es spielend vor dem Grab vorgestellt. Auf diese Weise läßt sich sagen, daß sich zwischen dem toten Christus, der ikonologisch überdeterminiert ist, und dem Kind, das ikonographisch (nahezu) frei ist¹, ein Spannungsfeld eröffnet, in dem sich die Thematik einer Unverfügbarkeit des Toten mit der Thematik einer Unverfügbarkeit des Lebendigen verschränkt.

Der christliche Mythos kennt Gott in der Gestalt des Leichnams nicht. Wohl aber kennt er eine Präfiguration eines Leichnams in dem

1. Im Unterschied zu den Marien, Johannes dem Täufer, Hiob, Nikodemus, den Hirten ist das Kind ikonographisch (nahezu) unbesetzt in dem Sinne, als es keinem bereits festgelegten Deutungsrahmen unterliegt.

toten Leib Jesu Christi. Sie schiebt im Mysterium der Auferstehung das Ereignis des unwiderruflich Toten, welcher unersetzbar im Verlust bleibt, auf. Jesus Christus opfert sich und wird von Gottvater geopfert für die Erlösung der Menschen von den Sünden, die auf diese Weise ihrerseits immer schon in der Schuld Gottes stehen. Jesus Christus, der durch das Mysterium der Inkarnation wundlos geborene Sohn Gottes und Schmerzensmann mit der Dornenkrone, erfährt nach Verrat, Geißelung, Kreuzigungstod, Beweinung und Grablegung das Mysterium der Auferstehung, welches als Überwindung des Opfers lesbar ist.

Ikographisch gelesen liegt Jesus Christus gemäß einer byzantinischen Bildtradition auf einem Tisch, der das ›Bett‹ des Totenopfers bildet – die Italiener sagen ›cadiletto-altare¹ –, um nach der Leichenwaschung und Salbung in das Haus der Totenopfer als letzte Ruhestätte gelegt zu werden. Die Tücher, auf denen Christus liegt, sind in der Art der byzantinischen Stoffe gemalt, wie sie zur liturgischen Messe der Eucharistie im 15. Jahrhundert verwendet wurden.² Der rote, marmorne Mittelsockel des mit Tüchern belegten Tisches spielt auf den roten Stein der Salbung, eine Reliquie, an. Von ihr heißt es, daß das Blut Christi »den Salbstein für immer rot gefärbt haben [soll], der in Konstantinopel das ganze Mittelalter über als ›roter Stein‹ (*lithos erythros*) verehrt worden ist.«³ Wie Didi-Huberman zeigen kann, ist der Marmor, der vielfarbige Stein als *figura Christi* lesbar.⁴ Dabei ist *figura* nicht ein *Ding*, sondern eine *Weise*, zwischen verschiedenen Dingen bedeutsame Bezüge herzustellen. Der operatorische und differentielle Charakter des Begriffs der Figur bewirkt und ist verursacht von einer Verschiebung oder Konversion der Zeichen, welche den Zeichen erlaubt, zu *signa translata* zu werden.⁵ Hier, im Entwurf Carpaccios, gehen der Leib Christi, in dem sich Gott offenbart, und der anthropomorphe Marmorsockel als *lithos Christos*⁶ eine Übertragungsbewegung ein, so sehr auch Stein und Leib im Bilde ruhen.

Mit Stein und Leib berühren sich das Feste und das Flüssige. Die Figur des Marmors bedeutet, »wie Thomas [von Aquin] sagt, das *sacrificium altaris*, das Altaropfer, das die Mitte zwischen dem Sakrament der Taufe und dem der Letzten Ölung einnimmt.«⁷ Diese Anspielung und Spanne von Taufe und letzter Ölung wird im Bild durch Johannes den

1. Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Milano 1994, 186.

2. Ebd.

3. Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übersetzt von Andreas Knop, München 1995, 91; vgl. ebd., Anmerkung 5, 253.

4. Ebd., 93.

5. Ebd., 42, 43-51.

6. Ebd., 62f.

7. Ebd., 93.

Täufer, Nikodemus¹ und Hiob unterstützt. Johannes der Täufer kehrt auf der rechten Bildseite dem Betrachter den Rücken zu und steht (für den Betrachter blicklos) in Richtung der weinenden Marien. Am linken Grab steht Nikodemus, der sich auf ein Becken stützt. Nikodemus ist der Legende nach der Schriftgelehrte, der die Konvertierung vieler Hebräer zum Christentum bewirkte und der an der Kreuzabnahme Christi beteiligt war, indem er die Nägel aus dem Leib Christi zog. An eine Esche, Symbol der Heiligkeit, gelehnt wird Hiob mit nacktem Oberkörper dargestellt. Der Name Hiob bedeutet übersetzt ›wo ist der Vater?‹² und variiert damit eine Frage, die Christus am Kreuz mit der Frage ›Vater, warum hast du mich verlassen?‹ stellt. Während Hiobs Klage aufgrund der Leiden, die er erfährt, in eine Sehnsucht, nicht geboren zu sein, und in ein Verlangen nach dem Grab sich steigert,³ endet seine Legende mit der Überwindung des Zweifels zugunsten einer tiefen Gläubigkeit. Es scheint die Struktur des unschuldig Leidenden und der Überwindung der Verlorenheit, die Christus und Hiob verbindet. Und so heißt es in der Forschungsliteratur, sein Blick präfiguriere die Passion und Wiederauferstehung des Messias.⁴ Doch damit begibt man sich schon in das Verfahren einer theologisch-ikonologischen Deutung, welche die Komposition des Bildes nahelegt und bruchstückweise unterläuft. Denn hier im Bilde sind beide Gestalten, Christus und Hiob, gleichermaßen miteinander konfiguriert und voneinander losgelöst. Solitär. Ein jeder ist für sich und in sich selbst versunken, der eine in Melancholie, der andere in den Tod. Mit diesem Widerspruch von Konfiguration und Vereinzelung entsteht eine Spannung zwischen den theologischen Bezügen und der Architektur des Bildes.

Die Wunden Christi, die seinen Tod herbeigeführt haben, tragen Spuren vom endenden Leben. Das Blut fließt noch aus ihnen. Auf der Ebene der Bildarchitektur gelesen ist der Rotton im ganzen Bild zerstreut: einige Steinfragmente, die Gewänder Hiobs, der Grabbereiter, der Marien und des Kindes sind rot; das schwarz-graue Tuch, auf dem der Kopf Christi ruht, ist mit der Farbe Rot gesäumt. Diese Farbkonfiguration, in der Rot und Schwarz-Grau einander abwechseln, zeichnet die Konturen des Christusleibes aus. Silbrig liegt der Leib Christi von einer schwarzen Linie umhüllt und nach Außen hin, zwischen rechtem

1. Es ist in der Forschung umstritten, ob die Person, welche die Waschung Christi vorbereitet, Nikodemus oder Josef von Arimathäa ist. Vgl. Lukas 23.50f.; vgl. Johannes 19.38. Johannes erwähnt sowohl Nikodemus als auch Josef von Arimathäa. Ich beziehe mich an diesem Punkt auf die Deutung von Sgarbi. Vgl. ders., *Carpaccio. Leben und Werk*, München 1999.
2. Stuttgarter Erklärungsbibel, Studienausgabe, 627.
3. Ebd., Hiob 3.
4. Sgarbi, *Carpaccio*, 186.

Bein und Tuch, ist eine inkarnatsrote Linie gezogen. Stein und Leib sind einander unähnlich, sie teilen die Farben Rot und Schwarz¹, und referieren auf ein Ähnliches, das sich einer Visualisierung entzieht, die gestaltlose Gestalt Gottes. Didi-Huberman schreibt:

»Die Figur soll stets das Unfigurierbare in sich schließen. (...) Das Bild des Göttlichen soll das Göttliche nicht *bedeuten*, sondern *nach dem Bilde* des Göttlichen sein. Es soll geheimnisvoll und unähnlich sein. Denn Gott, sagt Dionysius Areopagita, ist unähnlich; in der Tat kann ihm nichts ähnlich sein; Gott ist ohne Gestalt, selbst wenn er – oder gerade weil er – alle Gestalten enthält: ›Er selber besitzt weder Form noch Gestalt‹, sowenig wie er eine Quantität, eine Qualität oder einen Ort besitzt. So muß die Figur des Göttlichen also eine *gestaltlose Gestalt* sein, eine Figur, die das Unfigurierbare in sich birgt, oder besser: eine *Figur, die aus sich selbst heraustritt*, sich jeder Ähnlichkeit entzieht und gleichsam ortlos existiert (...). (...) Ziel der Figur ist es demnach ›nur‹, *die Alterität zu zeigen*, die Alterität des Göttlichen – was etwas völlig anderes ist, als dessen Wesen zu *bedeuten*.«²

Die folgenden Überlegungen erheben nicht den Anspruch einer kunstgeschichtlichen Analyse, sie verstehen sich eher als eine Annäherung an dieses andere, welches zwischen dem, was dargestellt werden muß und was unmöglich dargestellt werden kann, alterniert. Jene Doppelstruktur, die sich um das dreht, was *vor dem Grab* bedeuten könnte, stellt den Bezugspunkt zwischen der Antigonä-Tragödie und dem Gemälde Carpaccios her.

Jesus Christus liegt auf einem Altar, einem Opfertisch – im Freien vor Gräbern. Der Dornenkranz, Totenköpfe, einzelne Knochen von Tier und Mensch, Büsten und Gebisse liegen zerstreut um den Toten und in der Nähe der Grabbereiter, Nikodemus und Hiobs.³ Um sich nun der Kühnheit und dem Zug der Überschreitung, den jene *Grabberichtung* transportiert, zu nähern, soll hier mit einem kurzen Umweg ein Einblattdruck⁴ eines anonymen Künstlers hinzugezogen werden. Er zeigt, wie der heilige Gregor während der Messe in einem kirchlichen, also geschlossenen Raum, die Vision der Verwandlung Christi Leib er-

1. Vgl. Michel Serres: *Carpaccio. Ästhetische Zugänge*, übersetzt von Ulrich Raulff, Reinbek bei Hamburg 1981; bes.: *Venedig. Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen / Rot und Schwarz*, 33-64; vgl. auch unter dem Gesichtspunkt der Verbindung der Farben Rot und Schwarz zur Unterschrift des Künstlers und zur Frage nach dem Werk: *Der heilige Augustin in seiner Zelle / Rot und Weiß*, 75f.
2. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 57.
3. Möglicherweise ist die Grabberichtung Christi für die Scuola di San Giobbe in Venedig entworfen worden.
4. Anonym: *Der heilige Gregor*, um 1490-1500, kolorierter Holzschnitt, 169 mm x 108 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

fährt. Während Carpaccio vor der Verwandlung des Leibes innehält und den Moment des Aufschubs jenes christologischen Spiels der Ersetzbarkeit fixiert, setzt der kleine kolorierte Einblattdruck exakt jene Ökonomie der Ersetzung auf wundersame Weise in Szene (siehe Abb. 2 auf S. 248).

Der Druck stellt die sich vollziehende »Transsubstantiation«, »die Umwandlung der Akzidenzen von Brot und Wein in Fleisch und Blut, in den wahren Leib (*verum corpus*)« dar.¹ An sie bindet sich die Erwartung des Wunders der Leibwerdung Christi, wie es der heilige Gregor gesehen haben soll.

»Denn normalerweise bleibt dieser [*verum corpus*] unter dem weißen Schleier des Brotes, im sakramentalen Wein verborgen. Mit der Intensivierung des Eucharistiekultes seit dem 13. Jahrhundert ist die in der rituellen Ostension gezeigte Hostie mehr und mehr dem Druck der Wundererwartung ausgesetzt: daß der Schleier sich lüften möge, sich im Brechen des Brotes das blutende Fleisch zeige.«²

Über das *vera icon* wird das Bild als Bild zum Thema. Dies geschieht, indem es den Papst Gregor, einen Betenden und zwei Meßdiener, das *vera icon* und den *corpus verum* als zugleich *imago pietatis* miteinander in Beziehung setzt. Die Frage nach dem Ursprung des Bildes taucht auf. Denn die Bildkonzeption hält die Spannung zwischen dem Leib Christi und der Hostie, also dem Weinbecher und dem Tuch auf dem Altar, das den Leib Christi bedeckt und ihn verschwinden macht, aufrecht, indem sich Leib und Hostie gegenseitig stellvertreten.³ Ein ausgewogenes Wechselspiel des Schleiers, in dem An- und Abwesenheit von Erscheinungen das Bild hervorbringen, strukturiert das Bild und führt die Medialität des Bildes selbst in ihrer Gebundenheit an eine paradoxe Struktur vor. Gerhard Wolf formuliert es in einem kleinen Kommentar zu dem Einblattdruck so:

»Die Paradoxie (...) ist eine Paradoxie im Reich der Bilder: Das Problem der Darstellbarkeit des Leibes wird selbst zu einem Diskurs des Bildes. Es handelt sich bei der *vera icon* und der *imago pietatis* (dem halbfigurigen Schmerzensmann) bzw. bei ihrer Verbindung nicht um mittelalterliche Bildformulare, die sich schnell überlebt haben, wie oft angenommen wird, sondern um symptomatische Bilder, die ihre Entstehung und weiteste Verbreitung gerade den Jahrhunderten europäischer Kulturgeschichte verdanken, die von

1. Gerhard Wolf: »Bildprägung und Bildgedächtnis. Wahres Bild und wahrer Körper«, Text zu Anonym, Abbildung 8, in: *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandt, Naoki Sato (Hgg.), Hamburg, München 1999.

2. Ebd.

3. Ebd.

neuen künstlerischen Versuchen der Auseinandersetzung mit und der Gestaltung von Wirklichkeit charakterisiert sind.«¹

Anders wundersam, befremdlich zeigt sich die *Grabbereitung*. Und zwar weil sie das Mysterium des Todes und die Erwartung der Auferstehung von einem anderen Punkt her aufdeckt. Der Einblattdruck bewegt sich im Zuge der Ersetzbarkeit von Hostie, *vera icon* und Vision des Auferstehenden, indem das eine auf das andere rückführbar ist, auf einer imaginären Ebene. Das Andachtsbild verspricht auf ewig das Wunder der Auferstehung. Im Unterschied dazu setzt die *Grabbereitung* das Moment der Nichtrückführbarkeit in Szene. Es hält zwischen dem Mysterium des Todes und dem Mysterium der Auferstehung inne und berührt einen Nebenschauplatz: den Nicht-Ort einer Nicht-Passage. Wieso kann man das so sagen?

Das Gemälde Carpaccios, das lange Zeit Mantegna zugeschrieben wurde² und auf die Jahre zwischen 1504 und 1520 datiert wird, ist exegetisch hoch konnotiert. Es ist ein Andachtsbild, das zur Kontemplation und Meditation aufruft, wie es andere Fresken und Gemälde Carpaccios, die in Konstellation zur *Grabbereitung* stehen, auch unternehmen.³ Mit der Konstellation der Gestalten im Bild wird die Frage nach einem Nebeneinander der jüdischen und christlichen Kirche angesichts des Märtyriums Christi und des ausstehenden Messias inszeniert. Und das geschieht aus der Hand und Vision eines in Venedig lebenden Ma-

1. Ebd.
2. Auf dem lithos Christos ist die Inschrift »Andreas Mantineas« zu lesen.
3. Leider würde eine derartige Spur, die den Zitationen Carpaccios nachginge, den Rahmen hier überschreiten. Deshalb sei an dieser Stelle nur kurz auf einige Bezüge verwiesen. Das Gemälde *Das Blut des Erlösers / Sakrament der Eucharistie* von 1496 in Udine, Museo Civico, thematisiert die Übergänglichkeit von Blut und Fleisch in Wein und Hostie (Eucharistie) vor einem großen, rot-schwarzen Vorhang, vor dem der Schmerzensmann steht. Die Beerdigung des hl. Hieronymus im Freskenzyklus der Scuola di San Gorgio degli Schiavone (Venedig) präsentiert den seitlich aufgebahrten Leichnam des Heiligen in ähnlicher Position wie in der *Grabbereitung* am unteren Bildrand. Auch in der Scuola di San Giorgio befindet sich eine Darstellung »Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen« von 1504-1507. Das Gemälde zeigt den heiligen Georg, wie er den Drachen tötet. Zwischen Drachen und Pferd liegen zerstreute Knochenstücke von Mensch und Tier, Totenköpfe und verblutende Menschenleiber. Die Meditation über die Passion und Auferstehung Christi von 1508-1515 (New York, Ferrara) präsentiert wieder Gebeine von Tier und Mensch. Christus sitzt auf einem in hebräischer Schrift gravierten Steinthron (übersetzt: *pare che il Cristo sta sognando* – es scheint, als träume Christus). Christus ist nach der Kreuzabnahme und vor der Grablegung links vom heiligen Hieronymus und rechts von Hiob umgeben, die auf mit Inschriften versehenen Grabsteinen sitzen.

lers, dessen Geburtsort Venedig den Juden den Aufenthalt in der Stadt verbot und sie auf das Festland nach Mestre verwies. Im Jahr 1516 wurde dort das erste jüdische Ghetto errichtet mit Restriktionen, die das Betreten der übrigen Stadtteile wie auch den Handel erschwerten. Da die Datierung des Gemäldes in den ungewissen Zeitraum von 1504-1520 fällt, in dem die Frage nach Ort und Aufenthalt von Juden eine widerstreitende zwischen Akzeptanz und Ausschluß ist, bleibt auch eine Deutung der Konstellation der drei Wächter am Grab ungewiß. Man kann aber sagen, daß die Zeit im Bild verrückt ist. Denn die historische Zeit, in der sich der historische Zeitpunkt der Entstehung des Bildes mit der Zeit des historischen Jesus' verschränkt, der im Begriff ist, begraben zu werden, geht in dem Entwurf Carpaccios nicht allein in einer harmonischen Fügung der Zeiten, in der Vergangenes vergegenwärtigt wird, auf. Zu dieser vertrauten Zeitstruktur, welche die Zeit des Glaubens und der Andacht beschreibt, setzt Carpaccio die Zeit *vor* der Passage hinzu. Das Bild stellt etwas Unmögliches dar; es berührt piktoral den Aufschub der Übersetzung von dem offenen, den Blicken preisgegebenen Ort *vor* dem Grab hin zu dem Ort des Grabes, in dem der Anblick des Toten geborgen gewesen sein wird. Es thematisiert den Aufenthalt des Toten im Draußen und zeigt den Moment einer Passage, in der eine Verzögerung statthat: Vor der Heraufkunft des Ewigen liegt der Anblick des Toten. Bilden hier der Anblick des Toten, der Totenköpfe und Steinfragmente eine Alterität des Göttlichen?

Angesichts des Totenopfers ist im Bild eine Verschränkung von Vergangenem und Zukünftigem wirksam, die mit einer Kreuzung der Orte korrespondiert. Mit der Landschaftsdarstellung ist ein Außerhalb der Gruft dargestellt, während das linke für Christus bereitete Grab als Monument der Bewahrung des Toten sichtbar ist, nicht aber der innere Hohlraum des Grabes. Er schenkt den Anblick des Dunklen. Die linke Grabeshöhle steht in Beziehung zu einer weiteren aufgebrochenen Grabeshöhle, vor der eine antike Urne und ruinöse Steinmonumente aufgestellt sind. Im Inneren des Grabes sind ein geöffneter Sarg und eine geöffnete Klappe im Mauerwerk zu sehen, welches ein geöffnetes Urnengrab zeigt. Die Legende sagt, daß es mit dem Tod Christi ein Erdbeben gab, durch das die Erde erschüttert und die Gräber aufgebrochen wurden. Es mag sein, daß Carpaccio auf das Ereignis anspielt; wichtiger jedoch ist dabei wahrzunehmen, wie präzise die Stein- und Knochenfragmente im Bild aufgestellt sind und was deren Positionierung und Antlitz auslöst. So schaut aufrecht an die Innenwand gelehnt und in zwei Teile geteilt ein geöffneter Sarg aus der Höhle. An der Außenseite des Grabes wiederum steht ein Skelett eines Menschen, das in der Weise, wie es dort ausgestellt ist, weniger aus einem Erdbeben als von Menschenhand konstruiert vorgestellt werden kann. Zwischen den Gräbern steht ein Felsentor, welches einen Durchlaß zum Hintergrund bildet, in dem winzige Menschen den Leidensweg Christi nach Kalvari-

enberg nachgehen oder von dort zurückkehren. Das Tor, das einen Übergang vom Mittelgrund zum Hintergrund des Bildes markiert, gibt keinen freien Durchblick auf den sich dahinter schlängelnden Weg, der zur Trauerstätte führt. Der Blick ist durch einen Stab, vermutlich durch einen weiteren seitlich aufgestellten Sarg, dessen Kante allein zu sehen ist, unterbrochen. Die Kante liegt wie ein Balken vor den Augen. Die Gebeine und geöffneten Sarghüllen, sind – ähnlich wie die kaum zu erkennenden Menschen im Hintergrund des Bildes und die ikonographisch ausgestellten Menschengruppen, Mutter Maria und Maria Magdalena, Hiob und der posaunenspielende Musiker auf dem Berg – zerstreut im Bild dargestellt. Anders gewendet: Das Tote und das Lebendige begegnen sich im Modus der Zerstreutheit und Vereinzelung ebenso wie im Modus von kleinen Gruppierungen. Und der Posaunenspieler? Er kündigt im Ertönen des Tones, den der Betrachter nicht hört und wie all die Figuren im Bilde allein in der Vorstellung die Dinge und Zeichen ins Leben ruft, über den geöffneten Gräbern vom Tod und vielleicht wie der posaunenspielende Engel Israfel von der Auferstehung.¹

Der seitlich aufgebahrte, bewegungslose Christus transportiert etwas, das an eine Grenze von Darstellbarkeit trifft. Denn der Übergang von Leben und Tod setzt die Frage nach der Differenz von verwundetem und totem, totem und verwestem Körper in Gang. Die Farbe des toten Körpers, ein gleichmäßig flächiger, schimmernder und kalter Grauton, setzt das Vergehende von dem einen zum anderen in Szene. Die gewellten Haare, das noch aus der Wunde fließende Blut, die inkarnatsrote Körperlinie und die wie zum Schlaf übereinander gelegten Arme betonen das gerade vergangene Leben.

Ausschnitt aus der »Grabbereitung« von Vittore Carpaccio



Hinter Christus und neben Nikodemus liegt ein in zwei Teile auseinander gebrochenes Steinfragment. Das rechte Teil ist teilweise von einem roten Säulenfragment bedeckt, auf dem linken Teil liegt ein weiß-graues Tuch, das den Farbton vom Leib Christi aufnimmt. In diesem Ausschnitt wird eine Spanne zwischen einer Inschrift auf dem rechten

1. Vgl. Michel Serres: *Die Legende der Engel*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1995, 124.

Steinfragment, das in seiner Unlesbarkeit zu lesen gegeben ist, und einem Spiel von Fragmenten hergestellt, die einerseits entzweit und andererseits mit einem fremden Fragment sich berührend dargestellt werden. Das Tuch trägt gemeinsam mit der Eigenschaft der Unbeflecktheit eine Gewebestruktur (im Unterschied zum Stein) hinzu. Es ist ein reines Tuch, das zur Verabschiedung des Toten dient. Die Evangelisten schreiben, daß Christus in ein Tuch gehüllt und in das Grab gelegt wurde. Das Tuch, das später einsam, also ohne Körper, in der Gruft gefunden wird, weckt die Erinnerung an den lebendigen, toten und auferstandenen Christus. Noch jedoch sind im Bild Tuch und Leib voneinander getrennt, noch umhüllt das reine Tuch den toten Leib nicht. Mit anderen Worten: Der ruinöse Zug der Konfiguration von Stein, Schrift und Tuch setzt eine Arbeit der Rekonstruktion in Gang und entwirft dabei verschiedene Modalitäten der Erscheinung von Zeichen bis hin zu ihrer unmöglichen Rekonstruierbarkeit. Denn die Zeichen tauchen auseinandergelassen und verstreut auf und können, indem sie zur Erscheinung gelangen, wieder und anders gelesen werden. Das eine, zweigeteilte Fragment führt den Riß und den Bruch vor; auf diese Weise erinnert es daran, daß das einzelne Zeichen, selbst wenn Spuren des Akts einer Trennung nicht zu sehen sind, immer schon aus einem Kontext herausgerissen ist. Indem das rote Säulenfragment auf das weiß-graue Steinfragment gekippt ist, stellt es eine neue Konstellation der Zeichen zweier heterogener Fragmente dar. Desweiteren erinnert die unlesbare Inschrift den Zug eines irreduziblen Verlorenen von Schrift und vielleicht von Zeichen überhaupt, seien sie literal oder piktoral. Das zusammengefaltete Tuch unterhält eine Ähnlichkeitsbeziehung zu dem Lendentuch Christi und dem Halstuch des einen Grabbereiters. Mit dem Tuch, das um den Leib Christi gelegt wird, wird die letzte Berührung des Toten vollzogen werden. In Erwartung der Grablegung kündigt sich die letzte Übergabe des Toten in das Reich des Dunklen an. Im übertragenen Sinn kann man sagen, daß sich an dem Tuch das Tote und das Letzte mit dem Unbefleckten und Reinen verschränken. Der kleine Bildausschnitt, der zwischen Christus und dem Grab liegt, ist wenig erzählerisch und doch löst er über ein Spiel mit den Fragmenten, Materialitäten und Farben verschiedene Signifikationsprozesse aus.

Das Grab als der Ort, der den Verlust ins Werk setzt¹, taucht bei Carpaccio in nächster Nähe zum Blick ins Grab auf, den die Grabbereiter vorführen. Sie schieben die Grabplatte weg. Ihre Körper verrenken sich vor Anstrengung. Das Grab Christi zeigt im Unterschied zu dem anderen rechten Grab nichts – außer einer schwarzen Fläche. So gesehen kann man den Blick ins Grab, der ein Blick ins Dunkle ist, mit dem

1. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übersetzt von Markus Sedlaczek, München 1999, bes. 1-32.

Blick auf das Bild konstellieren. Denn das Bild, indem es den Blick auf ein Undurchdringliches darstellt und so eine Doppelstruktur von Sehen einführt, inszeniert auf diese Weise, daß es, so sehr es etwas zu sehen gibt, zugleich auch ein der Vorstellbarkeit Entzogenes gibt. Der Blick ins Grab ist demnach untrennbar von einem Blick auf das Gemälde, der wiederum untrennbar von dem Blick ist, den das Gemälde selbst aufruft. Das Bild, das den Blick auf das Zukünftige und in das Grab von Christus verwehrt, verursacht durch den Widerstand einer Vorstellbarkeit des eingeschlossenen Toten eine Kette von Blicken, die sich teilen. Der schwarze Fleck im Bild, der die Grabesöffnung markiert, schiebt sich vor das Undurchdringliche, die Nicht-Passage. Der Fleck kann als Ursprungsort von Figuralisierung gedacht werden, sofern er in diesem künstlerischen Szenario als ein Kreuzungspunkt von Schließung und Öffnung, Heraufkunft und Entzug von Gestalt gelesen werden kann. Denn der dunkle Ausschnitt operiert mit dem Versprechen der Aufnahme des Toten – das wäre das volle Grab mit dem Entzug der Gestalt für den Betrachter – und seinem Verschwinden – das wäre das leere Grab mit der Gestaltwerdung des Auferstandenen. Zum einen exponiert die *Grabbereitung* das Grab als Übergangsort des Mysteriums der Auferstehung und des Ewigen. Zum anderen negiert es das Ende, an dem nichts mehr geht, nichts mehr aufsteht und nichts mehr übergeht, nicht. Die anonymen und zeitlosen Totenköpfe, die das Bild besäen, zeugen davon.

Lädt das große Andachtsbild dazu ein, den Blick im Bild zu deponieren, so setzt es zugleich ein aporetisches Moment einer Unberührbarkeit des Anblicks in Szene. Genau an diesem Punkt des Unberührbaren wäre ein Singuläres und Losgelöstes, einer jeden Wahrnehmung Entzogenes zu denken. So gelesen gibt das Bild die Genese seines Werkes und den Impuls seiner Entstehung von einem undenkbbaren Ort aus zu lesen, den man den Blick des Toten nennen kann. Im Entzug einer Phänomenalität jenes Blickes tritt die unhintergehbare paradoxe Struktur des Bildes, etwas darzustellen, was nicht darstellbar ist, zutage. In dieses Spannungsfeld schreiben sich Variationen um den unmöglichen Blick aufs Bild und ins Grab ein. Diese Variationen von Blicken und unmöglichen Blicken schieben sich vor die Aporie des Toten, in der sich nichts bewegt, nichts zeigt, nichts geht und nichts kommt. Die Aporie wirkt da, wo die paradoxe Struktur überschritten ist – wo nichts mehr geschieht.¹

Die einzelnen Skelettfragmente geben ein Antlitz dessen, was dem Totenopfer bevorsteht: zerstreut zu sein und bis auf die Knochen zu verwesen. Im Hintergrund wird das Grab bereitet, welches durch den Blick der drei Männer, die das Grab richten und von denen zwei in das

1. Vgl. Jacques Derrida, *Aporien*.

Grab schauen, bereits die Vorwegnahme des Blicks ins leere Grab bilden. Das Bild entwirft eine Annäherung an das, was es Unmögliches und Unerträgliches zu sehen gibt, wenn das Grab sich, ursprünglich oder nachträglich, öffnet: der verwundete Körper wird übergegangen sein in einen toten, verwesten Körper.

»Das Grab Jesu entsprach offenbar den im Umkreis Jerusalems vielfach aufgefundenen, in den Fels getriebenen Grabhöhlen, deren Eingang durch einen schweren mühlsteinartigen Rollstein verschlossen wurde (...). Innen waren an den Wänden Steinbänke ausgehauen, auf die man die Toten bettete. Wurden die Bänke erneut benutzt, (was die Regel war), so wurden die zusammengefallenen Knochen abgeräumt und in eine mit der Grabanlage verbundene Grube geworfen oder in eigenen Behältern (Ossuarien) gesammelt.«¹

Man kann also in dem Sinne von einer ursprünglichen und nachträglichen Öffnung des Grabes für einen Toten sprechen, wenn man die erneute Verwendung eines Grabes berücksichtigt, das sich für den einen öffnet und für den anderen schließt. Carpaccio spielt diesen Umstand auf ikonographischer Ebene mit den herumliegenden Knochen an, die aus dem Grab entnommen und nicht in ein neues Behältnis gelegt wurden, während den (noch) unbegrabenen Christus die Höhlung des Grabes erwartet. Auf schriftlicher Ebene wiederum, den Evangelisten² zufolge, erhält Jesus ein neues Grab. Wichtig für diesen Zusammenhang ist, daß das Gemälde die Frage nach dem Toten und nach dem Ort des Toten aufwirft, wie es vielleicht auch in gewisser Weise selbst als Behältnis und Archiv für Erscheinungsformen des Toten lesbar ist. Präziser noch: betrachtet man neben den Gebeinen, Totenköpfen und dem toten Christus, die Esche, an der Hiob lehnt und die teils üppig im Blätterwerk und teils verdorrt ist, und die anderen Bäume und Steinfragmente aus dem alten, hinteren Grab, so wird das Bild durch die Konfiguration zu dem, was lebend dargestellt ist, zu einer Art Sammelstätte, in der sich das Tote und Lebendige in einem Bildraum berühren. Die *gestaltlose Gestalt* Gottes, die im Fehl erscheint und gemäß einer negativen Theologie sich über das Unfigurierbare herstellt, wird zugleich mit den auseinandergefallenen Leichenteilen konstelliert. Im Zuge der namenlos verstreuten Knochenfragmente wird das irreduzible Ende der Gestalt, die keine Erwartung auf Veränderung, keine Erwartung auf Auferstehung kennt, thematisch.

Damit wird eine Übertretung im Bild erahnbar, die das berührt, was der Glaube als Vorstellung ausgeschlossen hat. Die Unmöglichkeit des Toten, aus dem Tod in das Leben wieder aufzuerstehen liegt vor einer Logik des Jenseits. Auferstehen kann das Tote allein im Bild, also

1. Stuttgarter Erklärungsbibel, Anhang 31.

2. Vgl. Markus 15,46; 16,3; Johannes 11,38f.; 19,41; Lukas 23,53; Matthäus 27,60.

an jenem Ort, an dem sich künstlerische Darstellung und Glaube treffen. Denn in der künstlerischen Darstellung und im Glauben werden Gestalten auf einer imaginären Ebene erinnernd aktualisiert und aus einer zeitlichen Verschränktheit, in der sich Vor- und Nachzeitigkeit überlappen, herausgebildet.

Doch genauer: Christus hat den Tod auf Kalvarienberg erlitten, was in der linken oberen Bildhälfte zitiert ist. Die Beweinung Christi, die den toten Sohn in der Trauer mit der Mutter Maria und Maria Magdalena vereint, ist hier im Bild szenisch getrennt. Entfernt befinden Maria und Maria Magdalena sich einander stützend und weinend im rechten Mittelgrund, der tote Körper liegt in Erwartung der Verabschiedung vor der steinernen Grabesstätte im Bild. Konvergieren an diesem Punkt nicht die letzten Berührungen, die dem Toten mit der Waschung zukommen werden mit dem letzten Blick, den der Betrachter vor dem Verschwinden des toten Körpers in die Gruft, auf das Bild wirft? Denn das Gemälde setzt im Aufschub der Auferstehung eine Duplizität des Blicks in das Grab derart in Szene, als das eine Grab noch nicht mit dem toten Körper gefüllt und noch nicht geschlossen und das andere Grab bereits entleert und aufgebrochen ist.

Carpaccio verschiebt das volle Grab mit dem toten Körper und das leere Grab, das den Toten und die Auferstehung erwartet, ineinander. Der tote Christus, der im seitlichen und nicht frontalen Anblick präsentiert wird und doch zugleich frontal im Sinne der Gestaltung des Vordergrunds quer im Bilde dargeboten ist, erscheint in einer paradoxalen Präsentation, die das Bild strukturiert. Der tote Körper zieht den Blick an und zeigt etwas, das in der Verborgenheit der Gruft, welche bereitet wird, verschwindet: den Leichnam Christi.

Auf diese Weise entwirft Carpaccio ein Szenario der Trennung, auch der Trennung von Körper und Hülle, Innen und Außen, in dem Grab und Toter noch nicht geeint sind. Dabei geht das Gemälde über die religiöse Erzählung hinaus. Ob Christus ein neues Grab bekommen hat oder ob er in ein altes Grab gelegt wird, wie es das Bild ikonographisch nahelegt, ist dabei nicht das Entscheidende. Denn die Kategorie einer Evidenz des Sehens, die begründen muß, was es sieht und sich gründet auf ein Sehen, das nur sieht, was es glaubt wirklich zu sehen, verfällt genau in dem Moment, in dem die Architektonik des Gemäldes in ihrer zeitlichen und räumlichen Verschachtelung ins Spiel kommt. An einer Grenze von Vorstellbarkeit, die an das fixierte, irreduzible Tote stößt, das immer schon und unwiderruflich gewesen sein wird, verkehrt sich das Gemälde selbst zu einer geöffneten Krypta – hier im Sinne einer Gedenk- und Andachtsstätte von Toten –, in der die einzelnen, namenlosen Hüllen und Körperteile zutage treten, während der verklarte Leib Jesu, den das Bild zeigt, einsam und unausweichlich vor dem, was man das Antlitz des Toten nennen kann, liegt.

Ein Kunststück des Gemäldes liegt darin, daß in ihm etwas zur

Darstellung kommt, das noch vor der Ökonomie statt hat, die Didi-Huberman als Dialektik und Tautologie des Glaubens und des Sehens angesichts des leeren Grabes ausführt. Didi-Huberman differenziert, ausgehend von der für das Sehen konstitutiven Spaltung, die dadurch entsteht, daß das, was wir sehen uns anblickt¹, zwei Weisen, mit der Spaltung umzugehen. *Diesseits der Spaltung*² angesichts des Blicks in das Grab gibt es eine Haltung, die glaubt zu sehen, was sie sieht. Sie impliziert ein Sehen, das sich auf Evidenz bezieht.³ Das sichtbare Volumen wiederum weckt »eine Art Scheu vor dem Vollen« und eine Art »Scheu vor der Leere«, welche die Höhlung des Grabes, das sich mit dem Toten füllt, und das sich verlierende Volumen des Körpers hervorrufen. Diese Haltung – diese doppelte Leugnung – besteht (...) darin, aus der Erfahrung des Sehens eine *Übung der Tautologie* zu machen.⁴ Didi-Huberman faßt die Tautologie in den Satz: »Dieses Objekt, das ich sehe, ist das, was ich sehe, ein Gegenstand, das ist alles.« *Jenseits der Spaltung* im Blick auf das Grab ereignet sich Didi-Huberman zufolge im Sehen eine *Übung des Glaubens*.⁵ Diese gibt dem Impuls nach, über das, was das leere und volle Grab zu zeigen vermag, hinauszugehen.

»Der zweite Fall läuft also darauf hinaus, ein *fiktives Modell* zu schaffen, in dem alles – Volumen und Leere, Körper und Tod – reorganisiert wird, um als Bestandteil eines großen Wachtraums fortzubestehen. (...) Die christliche ›Kunst‹ brachte also unzählige Bilder von Gräbern hervor, in denen die Körper fehlten [vidés] – und denen damit in gewissem Sinne auch das ihnen eigene Vermögen fehlte, *Leere* oder Angst zu evozieren. Das Modell hierfür bleibt natürlich Christus selbst, der durch die einfache Tatsache (wenn man das so sagen kann), daß er sein Grab verläßt, den ganzen Prozeß des Glaubens auslöst und in Gang hält. (...) – gerade dieses *Fehlen des Körpers* [vide de corp] sollte in alle Ewigkeit die ganze Dialektik des Glaubens in Gang setzen.«⁶

Auch Carpaccio thematisiert die Leere des Grabes, zugleich aber, und das ist außergewöhnlich, zeigt er das Fehlen des Fehlens des Leichnams Christi, indem er die Anwesenheit des toten Körpers, die zu fehlen erwartet wird, ausstellt. Der Entwurf Carpaccios setzt das fiktive Modell des Glaubens und des Sehens derart in Szene, als die Darstellung mit der Erwartung des leeren und des vollen Grabes spielt. Das imaginäre Moment im Sehen, welches das zu erwartende im Geiste erfüllt, näm-

1. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, 22; vgl. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*.
2. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, 22f.
3. Vgl. ebd., 11-18.
4. Ebd., 22.
5. Ebd., 24.
6. Ebd., 24ff.

lich die heilvolle Fügung von Totenopfer und Grab als Voraussetzung für die Auferstehung Christi, wird zwar im Bilde aufgerufen, man wird jedoch immer wieder auf das Bild des toten Jesus Christus stoßen. Er liegt in einer strengen horizontalen Geraden dem Grund des Bildes auf. Der aufgebahrte, tote Leib Christi sperrt in der architektonischen Konstruktion des Gemäldes das, was nie zu sehen sein wird: den Verfall des heiligen Körpers. Der heilige Tote im Bild sperrt die Grenze des Darstellbaren als Nicht-Passage¹, indem die Kluft zwischen dem Diesseits und Jenseits des Todes in der Ökonomie der Überwindung des Todes aufgeschoben wird. Das Artefakt verschränkt das Fiktive des Glaubens und das Fiktive des Sehens miteinander, indem es das Bild in seinem Wirken als Fiktion und im Entzug des Fiktiven ausstellt. Das Bild hält das Beunruhigende des Toten, sofern es zwischen dem tödlich verwundeten Leib Jesu und den nackten Knochen und den lebenden Menschen auf einer Ebene changiert, in dem Entzug einer restlosen Vorstellbarkeit wach. Was aus dem Rahmen der Vorstellbarkeit fällt, ist der auf immer verlorene Leichnam Christi in der Gestalt eines unwiderrufflichen Toten. Damit berührt es zugleich einen Umstand und einen unauflösbaren Widerspruch, in den die Malkunst immer schon involviert ist, und aus dem sie auch hervorgeht. Ihr Projekt, das sich auf Darstellbarkeit bezieht, und das darzustellen begehrt, korrespondiert an diesem heiklen Punkt des Toten mit einer Erfahrung des Lebens, welche angesichts des Toten an ein der Vorstellbarkeit und dem Wissen Inkommensurables trifft. Das Bild, das das Tote in Szene setzt, hat immer schon mit der Undenkbarkeit eines der Repräsentation Vorgängigen, welches zugleich ein unwiderrufflich Letztes gewesen sein wird – gedenkt man der Inszenierung einer Öffnung/Schließung des Grabes wie sie Carpaccio ins Bild setzt –, zu tun. Anders gesagt: dem Bild selbst, so voll und so leer wie auch immer es scheint, haftet ein Moment des Toten an. Denn die Komposition Carpaccios setzt offenbar nicht das Grab in den Vordergrund, sondern den Toten und provoziert inmitten der Kluft zwischen dem Toten und der Grabesstätte den Blick aufs Tote, welcher offen und ungeborgen aus dem Bild hervorgeht. Von daher präsentiert sich die *Grabbereitung* als ein verkehrtes und unglaubwürdiges Bild: das, was nicht mehr und noch nie geblickt haben wird, das Tote, es blickt. Walter Benjamin schreibt:

»Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in

1. Derrida, *Aporien*, 29.

allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus.«¹

Das Gemälde Carpaccios, das wohl das Symbol einsetzt, indem es das Sujet der Auferstehung Christi bahnt, nichts aber im Bilde erlöst und eine von Paradoxien verursachte Unruhe im Bild hervorrufft, die das Symbol und die Allegorie nicht gegeneinander ausspielt und nicht miteinander versöhnt, ist als eine Szene dessen, was *vor* dem Grab im Umschlag zwischen Sehen und Blicken geschieht, lesbar. Der Umschlag von Sehen und Blicken², in dem der Blick den Ausfall einer Sichtbarkeit und einen Stillstand einer Dialektik des Sichtbaren und Unsichtbaren transportiert, korrespondiert mit einem Entzug des Gemäldes selbst. Nicht stellt es dar, wie die Grabbereitigung, die Beweinung, der Tod am Kreuz, im Leben wahr oder in der Geschichte aufgeschrieben waren, es weckt das, was den Entzug von Präsenz schlechthin ankündigt: das Tote. Das Tote führt die Grenze einer Verfügbarkeit in eine Ordnung, die Grenze einer Unterwerfung des Subjekts und auch der Kunst unter eine Teleologie³ ein. In der Weise dieses doppelten Entzugs des Bildes artikuliert die *Grabbereitigung* von Carpaccio etwas der Kunst Eigentümliches. Im Bild wird der Rahmen eines Sehens übertreten, das zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einem phänomenologischen Sehen verhaftet ist und sich auf Evidenz und abschließende Deutbarkeit bezieht. Auf diese Weise wird eine aporetische Struktur des Bildes erahnbar, welche neben der Paradoxie wirksam ist. Verschränkt die paradoxe Struktur die Dinge und Zeiten ineinander, wie sie auch das Wechselspiel von Subjekt und Objekt, Leben und Tod bestimmt, so klappt am Rand der paradoxalen Ökonomie eine Aporie auf. Sie *unterbricht* die Paradoxie eines Sprach- und Bildkörpers, der sich erscheinend und verschwindend unendlich differentiell fortzusetzen vermag. Die Aporie vergegenwärtigt, indem es den Entzug von Gegenwärtigkeit des Toten transportiert, das, was das losgelöste Tote des Zeichens gewesen sein wird. Es kommt nicht aus der Verborgenheit und nicht aus der Grabeshöhle; es fällt auch nicht ab, es ruht an den Dingen.

Und das Lebendige? Wie wäre es vorzustellen und zu denken in bezug auf das Zeichen und den Akt der Zeichengebung? Erneut liegt es nahe, sich dem Kind, welches vor und zwischen den Gräbern sich bewegend dargestellt ist, zuzuwenden. Denn das Kind, indem es überhaupt in das Szenario der Toten und zudem in actu gemalt ist, spielt Fragen nach dem Werden und dem Herstellen herbei. Wenn es Frag-

1. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 343.

2. Vgl. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*.

3. Vgl. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 90.

mente sammelt, versetzt, konfiguriert und wie ein Bild eine Konstellation von Zeichen arrangiert, was gibt es zu lesen?

Wie bereits ausgeführt transportiert das Kind auf der Ebene der Darstellung das Paradox einer Fixierung von Bewegung. Dieser Umstand ist möglicherweise als ein Verweis auf den Akt des Malens selbst lesbar. Denn dieser geschieht in der Pinselbewegung aus einem raschen, flüchtigen Akt, der zugleich von einer verzögerten, unzeitigen Aktion zeugt. Die Hände des Malers, die Palette, Malstab und Pinsel halten und an den Blickwechsel zwischen Malerauge und Leinwand gebunden sind, lassen in der Transformation von Vorstellung, Farbe und Konstruktion ein Flüchtiges aus in genau dem Moment, in dem die Berührung zwischen Farbe und Malfläche stattfindet. Dieses Flüchtige erinnert im Zuge seines Verschwindens – es ist also niemals so da – eine einzigartige Begegnung eines Kontaktes, in der sich das Verlangen nach einer Vision mit der Heraufkunft einer Vision überschneidet. Nicht allein der Blick auf die Leinwand bewegt die Hand des Malers, auch die Leinwand, ob unbefleckt und leer, ob bereits bemalt, verursacht einen Impuls einer visuellen Vorstellung, welche nach Darstellung verlangt. Dieses Verlangen nach Visualisierbarkeit und Artikulierbarkeit steht nie still – außer an einem Punkt der Vollendung. Mit anderen Worten: Der Punkt der Vollendung ist ein toter Punkt. Ihm nachzugehen heißt, den Blick ins Grab und eine Annäherung an die Nicht-Passage zu wagen. So gesehen unterbricht die Grabbereitung von Carpaccio auf singuläre Weise »das Phantom einer ewigen Vision«¹. Das Bild, das zu lesen gibt und den Entzug von Sichtbarkeit in Szene setzt, artikuliert das, was sich dem Mysterium der Auferstehung, welches das Phantasma der Ewigkeit aufrecht erhält, entzieht. Die Grabbereitung thematisiert das Aufwachen aus dem Phantasma der Ewigkeit, indem sie das Tote blicken läßt – und ein spielendes Kind. Mit ihm eröffnen sich Fragen nach der Beziehung und Beziehbarkeit zwischen dem Toten und dem Lebendigen.

An dieser Stelle, an der sich die Aufmerksamkeit für den Akt des Malens, der zur Vollendung drängt, das Sujet des Bildes, nämlich die Darstellung des Toten vor dem Grab, und auf einer analytischen Ebene, die Unmöglichkeit, die Geschichte des Bildes zu rekonstruieren, sich kreuzen, steht erneut eine Passage an. Eine Art Rückkehr zur Antigonä, zur Exangolos-Passage der Tragödie, welche von eines Kindes Stimme aus dem Grab berichtet, bietet sich an genau diesem Knotenpunkt an.

1. Blanchot, *Die wesentliche Einsamkeit*, 43.

Kreon vor dem Grab

Auftritt des Boten. Die Exangolos-Passage

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

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 1213f.

2. Ebd., V. 1258-1272.

3. Ebd., V. 1242f.

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

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

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

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 88.
2. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 329.
3. FHA 16, *Antigonä*, V. 1242ff.

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

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

Eines »Kindes Stimme« hören

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

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

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

1. Ebd., V. 1265.
2. Ebd., V. 1267.
3. Ebd., V. 1258ff.

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

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

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

1. Nancy, *Die Musen*, 32.

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

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

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

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

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

1. Ebd., V. 1265ff.

2. Ebd., V. 1108ff.

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

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

Passage über den Aufschub. Zwischen Stimme und Blick

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Ebd., *Antigonä*, V. 467ff.

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

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

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

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

1. Ebd., V. 1273.

2. Ebd., V. 1314.

3. Vgl. ebd., V. 45.

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

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

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

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

1. Ebd., V. 563f.

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

3. Ebd., 413.

4. Ebd., *Antigonä*, V. 75.

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

Am Spielrand von Buchstäblichkeit – Kreon/Nekro

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Ebd., V. 732ff.

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

3. Ebd., V. 749f.

4. Ebd., 783ff.

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

»Hämon.

Du möchtest etwas sagen, hören nichts.

Kreon.

So ist es. Doch beim Himmel meiner Väter!

So nach Gelust sollst du nicht kränken mich mit Tadel.

Schafft weg die Brut, vor Augen soll sie, gleich,

In Gegenwart, hart an dem Bräutigam, sterben.«¹

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

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

1. Ebd., V. 786ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kreons setzt daraufhin mit den Worten ein:

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

1. Ebd., V. 1376f.

2. Ebd., V. 1313ff.

3. Ebd., V. 1317ff.

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

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

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

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

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

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

2. FHA 16, *Antigonä*, V. 1328.

3. Ebd., V. 1376f.

4. Vgl. Blanchot, *Die Freundschaft*.

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

Die paradoxe Struktur des Verses verweist in die eine Richtung auf den Mangel, das Nichtersetzbare und Unaussprechliche, wie es gleichzeitig in eine andere Richtung gelesen eine Überdeterminiertheit an Deutbarkeit gibt. Eine Polyphonie des Sinns korrespondiert mit der Andersheit des Sinns, welche aus der Sinnggebung herausgefallen ist und dem Toten statt gibt. Die Präfixe »un«, »ver« und »ent« ebenso wie die Partikel »nicht« und »nichts« sind in diesem Kontext weniger als eine Verweigerung zu lesen; sie erinnern an den plötzlichen Einbruch des Toten in den logischen Raum von Sinnhaftigkeit. Die Nichtersetzbarkeit des Toten, Ausgangspunkt der Antigonä-Tragödie, und die Nicht-Passage als ein stimmloses, ungeschriebenes ebenso wie unschreibbares und unüberschreitbares Moment liegen vor und nach dem Pathos der Passage, in der Sprechen im Modus der Klage noch geht. Der Chor begleitet Antigonä bis zu dieser letzten Grenzüberschreitung von der Passage zur Nicht-Passage. Die Nicht-Passage bezeichnet den atopischen und ahistorischen Punkt, an dem der »Mensch« »zu nichts kommt«¹. »Der Todten künftigen Ort nur / Zu fliehen weiß er nicht«. Eine Erfahrung, die Kreon am Ende zuteil wird.

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

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

1. FHA 16, *Antigonä*, V. 376.

2. Ebd., V. 45.

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

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

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

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

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

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

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

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 (Einzuglied) 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 Chorpassagen 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.

»0 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.

»0 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 spondäisch (--) gelesen werden kann, scheint, im Moment vor dem Akt des Sprechens, im Zögern zwischen den Versfüßen, und damit zwischen Schrift und Laut, eine *Cäsus* auf. Eine *Cäsus*, 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 Spondäus, 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 *Cäsur*. 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 Blik der Sonne* ist ein Anruf. Nur, was heißt das?

Der Chor setzt mit einem Pään 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 Beinamen Phöbos mit dem Stammwort φως 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 φως, der »Vorfahren Licht«, eine Beziehung zwischen αελιοιο zu φως. 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 *Blik 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 *Blik 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 Hölderlins 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 Verstrebung 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 *Cäsur* 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 *sieventhorig* 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 umgekehrt, 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 gewaltsame 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, singular aus einer regulären Metrik heraus. Die Grenze einer Verfung 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 *Cäsur* lesbar. Denn in ihm liegt das widersprüchliche Versprechen einer Verbindung in Form einer Unterbrechung. Zugleich klafft 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 kriegerischen 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 Fackel 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 Spießsen, 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 konstellierte 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 Vorstellung- 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 Kriegerern umgeben ist. Er zeigt auf den Ort der Zerstörung, so daß das Thema der wechselseitigen Befleckung von und durch Polynikes, seinen Kriegerern 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 Kadmosmythos:

»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 Hinkefüßige, 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, Verschlingen 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, verschwiegenes 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 Verstreuung 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 Chorpassage 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 Zerstreutheit 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 Antigonä*, 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. Vereinzelt, 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 Chorphassage 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 andernorts 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 Blik 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 *Cäsur* 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 Antigonä*, 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 transzendenten 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 Vatermordes 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 jetzt 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 Udenkbare, das paradoxe Erscheinen Gottes als gesetzloses Gesetz, geht in eine moderne lyrische Form über. Der vielstimmige Chor ruft in einem Pän 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 zweischneidigen 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 Antigönä* 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 Antigönä, deren Tragödie sich bahnt, in eine grenzenlose Liebe nach dem Anderen und von einem Anderen her.

1. Ebd., *Anmerkungen zur Antigönä*, 417.
2. Ebd., *Antigönä*, V. 987; vgl. *Anmerkungen zur Antigönä*, 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 *Cäsar*, 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 *Cäsar* Gottes, dessen Name sich im Sprung der Zeiten geändert hat, nicht aber seine Gestalt, immer wieder, Mythe für Mythe und unsetzung 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 zählete 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 folgt, 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 gebühri-gen 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 *gebühri-gen 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 *schonungslose*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 mir 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 hierher 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 Tottenkammer, 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 *Tottenkammer* 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.

zähle 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 Stundentakt 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 Umschlagspunkt, 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 »μηχανή«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 bestehet nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums. In dieser vergißt sich der Mensch, weil er ganz im Momente 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 Antigonä*, 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 unnennbar, 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 Schwenden 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.

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 Szungen*, 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 Chorpässagen 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 Standlied 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 Standlied mit dem viel zitierten Anfang »Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheurer, 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 Geschikte 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«, »besizend«, 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 Geschikte 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 seis nicht, Antigonä* sprechend Fuß faßt. Mit der Benennung *Kind* und seiner Negation *seis 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.
 Jezt aber komm' ich, eben, selber, aus
 Dem Geseze. Denn ansehn 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 exō 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 horō thalamos 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 $\alpha\lambda\omicron\rho\iota\alpha$ 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 schweigende 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 unterhalte; 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.: $\alpha\lambda\omicron\rho\iota\alpha$: Unwegsamkeit, Mangel, Unmöglichkeit; $\epsilon\rho\omega\varsigma$: Liebe, Verlangen, Begerde; $\alpha\tau\eta$: Verblendung, Verirrung, Unheil.
3. Ebd., V. 959.

ein *nichts Ungeheurerer als der Mensch* im Unmaß aufeinander treffen. Damit bringt der Chor der Thebanischen Alten einen anderen Schauplatz der Tragödie hervor. Seit er *mit dem weißen / Das schwarze Haar vertauschet*¹, kommt er seinem Auftrag nach, *Ungeheures* zu übersetzen. 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 Abwesenheit, also in einer paradoxen Figur, erscheint, indem er nicht erscheint, trifft an eine Beschränkung von Sprache. Die Erfahrung der Unvermittelbarkeit des Todes, in der Gott und Mensch in beiderseitiger Abwesenheit sich berührend vorgestellt werden, schlägt von einer Unvermittelbarkeit dessen, was Tod besagt, in eine Unmittelbarkeit des Todes. In dem Moment, in dem Antigonä sterben muß, und der Gott erscheint, indem er nicht den Tod Antigonäs unterbricht und abwesend nicht einschreitet, verbinden sich Gott und Antigonä in einer doppelten Abwesenheit. Sie treffen in »Zorn«² aufeinander und sind gleichzeitig »vermählt«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 »Αΰπορος« 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, Methoden 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, verweigerte, 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 schmecket 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 jetzt ist über die letzte
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 aufgehörenden Wahnsinn, die $\alpha\eta$ 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 schweigenden 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 kommet Feindesübel?«³

Dort, wo das *Übel*, *κακα* heißt es in der griechischen Sprache, Unheil bringend auftaucht, ist die *ατη*, *Irrsaal* wie Hölderlin hier übersetzt, nicht fern. Sophokles rückt das Wort *κακα*, 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 erlernet 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 Undenkbares. 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. stân (...); 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 angrößerer 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 *Häußer* zeugt. Ein Umschlag von dem feuchten Element Wasser zur Trockenheit *Staub* ereignet sich. Das ›Wort‹, ein *ungehaltnes 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 *Glückselige 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.«

Enden?

Das »tödlichfactische Wort« und das »tödtendfactische Wort«

Mit der Rede vom *tödlichfactischen Wort*¹, das Hölderlin der griechischen Dichtkunst zuschreibt, und dem *tödtendfactischen Wort*², das er der vaterländischen Vorstellungsart zuordnet, richtet Hölderlin eine Grenze zwischen einer Poesie der Alten³ und einer modernen Poesie⁴ ein. Wach für eine Vorstellung von Grenze, die allererst in einem Zug von Überschreitung, in der Umkehr und Untreue⁵ Grenze wird, öffnet sich die Frage danach, was die Trennlinie zwischen *tödlichfactischem Wort* und *tödtendfactischem Wort* ausmacht.

Wenn Tod geschieht – da das *tödlichfactische Wort* eintrifft – und nicht »eigentlich« geschieht, wie es mit dem *tödtendfactischen Wort* zur Debatte steht, steht das Wort zwischen Ereignis und Nicht-Ereignis, zwischen Eintreffen und Erwarten des Wortes, das tötet und nicht tötet.

Im dritten und letzten Teil der *Anmerkungen zur Antigonä* schreibt Hölderlin:

»Deswegen, wie schon in den Anmerkungen zum Oedipus berührt ist, die dialogische Form, und der Chor im Gegensatze mit dieser, deswegen die gefährliche Form, in den Auftritten, die, nach griechischerer Art, nothwendig factisch in dem Sinne ausgehet, daß das Wort mittelbarer factisch wird, indem es den sinnlicheren Körper ergreift; nach unserer Zeit und Vorstellungsart unmittelbarer, indem es den geistigeren Körper ergreift. Das griechischtragische Wort ist tödtlichfactisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tödtet. (...) / Und so ist wohl das tödtlichfactische, der wirkliche Mord aus Worten, mehr als eigentümlich griechische und einer vaterländischeren Kunstform subordinirte Kunstform zu betrachten. Eine vaterländische mag, wie wohl beweislich ist, mehr tödtendfactisches, als tödtlichfactisches Wort seyn; nicht eigentlich mit

1. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 418.
2. Ebd.
3. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 249.
4. Ebd.
5. Ebd., 258; *Anmerkungen zur Antigonä*, 419f.; vgl. grundsätzlich Nägele, *Mechané*, 43-57.

Mord oder Tod endigen, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden, sondern mehr im Geschmache des Oedipus auf Kolonos, so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet, nicht griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste, wo das Wort den Körper ergreift, daß dieser tödtet.«¹

Geht man den Vorstellungen, die sich hier in dem, was sie, und daran immer schon geknüpft, wie sie etwas zu lesen geben, nach, dann kann man zunächst wiederholend sagen: Das *griechischtragische Wort* ist *mittelbarer factisch* derart, daß es den *sinnlicheren Körper* ergreift; das *tödtendfactische Wort* hingegen ist *unmittelbarer*, indem es den *geistigeren Körper* ergreift. Ein Unterschied zwischen *tödtlichfactischem* und *tödtendfactischen Wort* ist lesbar in den Gegensatzpaaren von *mittelbarer factisch* und *unmittelbarer factisch*, *sinnlicheren* und *geistigeren Körper*. Eine Wirkung des mehrfach verwendeten Komparativs – das Wort ist mehr unmittelbar als mittelbar (und umgekehrt), der getroffene Körper ist mehr sinnlich als geistig (und umgekehrt) – ist, daß sich die Frage des Maßes mitspricht: der/das eine und der/das andere gestalten sich weniger, mehr, überschießend, entziehend, auf jeden Fall in Relation zu einem anderen.

Es heißt weiter, daß das eine Wort *wirklich tötet* und das andere Wort *nicht eigentlich mit Mord oder Tod endet, weil doch hieran das Tragische muß gefaßt werden*. Und dann kommt unerwartet eine Nuancierung des Tragischen der vaterländischen Kunstform: *so daß das Wort aus begeistertem Munde schrecklich ist, und tödtet*. Widersprüchlich wird das *tödtendfactische Wort* vorgestellt. Es schiebt den tödlichen Effekt auf, tötet nicht den *sinnlicheren Körper*, es trifft den *geistigeren Körper*, der nicht zu töten ist, zum einen; zum anderen gibt es das Wort aus *begeistertem Munde, es ist schrecklich und tödtet*.

Nicht Gott spricht, wie beim *griechischtragischen Wort*, von einem anderen Ort, aus der Ferne durch das Wort; nicht Gott schickt das den Tod bringende Wort, welches den Leib erfaßt und wirklich einen Menschen tötet. (Ungewiß bleibt, ob der Mensch, ergriffen vom Wort sich und/oder den anderen tötet.) Hier, in der modernen Fassung des Tragischen, kommt das Subjekt zu Wort. Das *Wort aus begeistertem Munde* kennt die Ferne Gottes nicht, hört kein Wort, das die Abwesenheit schlechthin, den Tod, das Ende zuträgt.

Gott fehlt. Spricht nicht. Unterbricht nicht die Ankunft des Todes. Das wäre eine Ähnlichkeit, eine Gemeinsamkeit zwischen der Erfahrung der Alten und des modernen Subjekts. Ein wesentlicher Unterschied jedoch zwischen dem aus *begeistertem Munde* kommenden Wort und dem *tödtlichfactischen Wort* liegt in der Weise der Vergessenheit.

Antigonä vergißt nicht, daß Gott fehlt – *Mein Zeus berichtete mirs*

1. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 417ff.

nicht – und damit ist er als Fehlender da. Und er zeigt sich auch abwesend, in der *Gestalt des Todes gegenwärtig*, indem er den Gang Antigonas ins Grab nicht aufhält. Als *gesezlos* erfährt Antigona *Gott*, wie Hölderlin schreibt, er bringt *gesezlos* das Gesetz des Todes.¹ Im Schweigen, das Schweigen bringend, spricht Gott. Eine Leerstelle.

Anders im *Oedipus auf Kolonos* in der Lesart Hölderlins, anders beim *tödtendfactischen Wort*. Hier spricht der Mensch. Aus *begeistertem Munde* kommt das Wort, nicht von einem anderen, nicht von einem anderen Ort wird es zugetragen. Ein Bezug zur Ferne, zum anderen fehlt. Abwesenheit fehlt und schlägt um in akute Präsenz und Fülle. Ohne Ende Begeisterung, das macht es *schrecklich*. Wieso aber läßt sich das so sagen?

»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.«²

»Die tragische Darstellung beruhet (...) 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.«³

Im Zorn, vielleicht sogar im Haß, paaren sich Gott und Mensch, die Grenze der Unterscheidung ist übergangen, sie ist los, *gränzenlos* im *Eineswerden*. Der *unmittelbare Gott* erscheint als ein Gott, der sich nicht durch das Wort mitteilt. Unmittelbar trifft er den *geistigeren Körper* des Subjekts, das den *sinnlicheren Körper*, die »eine Hälfte«⁴ nach Hölderlin, vergißt. Es kennt im Augenblick der Gegenwärtigkeit Gottes den *sinnlicheren Körper* nicht (mehr). Wo dann befindet sich das Subjekt, das jene Erfahrung der Begeisterung macht, die *schrecklich ist*? Die Grenze von Unterscheidbarkeit überhaupt von dem einen und dem anderen, von Zorn, Haß und Begehren, Liebe fehlt.⁵ Im *Eineswerden* ist

1. Ebd., 416.

2. Ebd., *Anmerkungen zum Oedipus*, 257.

3. Ebd., *Anmerkungen zur Antigona*, 417.

4. Ebd., 412.

5. Vgl. Sigmund Freud: »Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia«, in: ders.: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Studienausgabe Bd. VII, Frankfurt am Main 1982, 186ff.; Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, übersetzt von Michael Turnheim, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, Weinheim, Berlin 1997, 52.

der andere abgeschafft. Es ist eine »tote Liebe«¹ in dem Grade, wie sie die Andersheit des anderen verwirft. Der andere ist eine Leerstelle, die nicht, wie sie Antigonä erfährt, Marke von Verdrängung ist, in der Gott als Fehlender erscheint. In der Verwerfung, jenem instabilen Punkt, der benachbart zur Verdrängung liegt, ist der andere, der Name des Vaters, der den Mangel dem Subjekt und ins Sprechen zuträgt, ausgeschlossen.²

Kein Sprechen zum anderen und kein Sprechen vom anderen gibt es. Es, das Phantasma des Gleichen, spricht aus *begeistertem Munde*. Es spricht vom Tod des anderen und kippt in eine Erschöpfung, Entleerung, in der *das gränzenlose Eineswerden durch gränzenloses Scheiden sich reinigt*.

Hält man an diesem Punkt inne und nimmt die Unterscheidung Hölderlins vom *tödlichfactischen* und *tödtendfactischen Wort* erneut auf, kann man sagen, daß sich eine poetologische wie politische Haltung darin formuliert. Der Bezug zu einem anderen, zur griechischen Tragödie, wie der Bezug zu einer Andersheit überhaupt, und sei es im Aufruhr³, tut not. Was das für ein Denken heute bedeuten könnte, wird mit den Überlegungen zur *Hamletmaschine* von Heiner Müller fortgesetzt. Er liest, beinahe 180 Jahre später, den Begriff vom *tödlichfactischen Wort* auf.

Wenn das Töten nicht aufhört ... Die Hamletmaschine von Heiner Müller

In einem Brief an den Regisseur Mitko Gotscheff, der 1983 die Philoktet-*Tragödie* in der Bearbeitung Heiner Müllers in Sofia inszeniert hat, schreibt Müller:

»(...) daß bei Stücken dieser Machart [bedingt durch ihr Material, Menschheit des Übergangs in der Verwerfung der Epochen] nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung, Substitut für andere Körper, die dem Massaker der Ideen ausgesetzt sind, dem tödlichfactischen Wort, das Hölderlin aus der Sophokleischen *Tragödie* grub, damit er sich die Stirn daran zerschlagen konnte, weil es seine Gegenwart nicht mehr begriff, dem Wort als Tatsache, dem Mord aus Worten, dem Terror, der einsetzt, wenn Praxis theoretisch wird, wie die Jagd des Oedipus nach der Wahrheit des Orakels.«⁴

Müller nimmt Bezug auf das *tödlichfactische Wort* und übersetzt

1. Ebd., 300.
2. Ebd., 192.
3. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 420.
4. Müller, *Herzstück*, 103.

es in das *Wort als Tatsache*, den *Mord aus Worten*. Der aus der sophokleischen Tragödie ausgegrabene Begriff, so Müller, findet um 1800 keine Resonanz, weil *seine Gegenwart es nicht mehr begriff*. Müller weckt in Rücksicht auf Hölderlin, der das Narkotikum *seiner Gegenwart* in den *Anmerkungen* zur Sprache bringt, das *tödlichfaktische Wort* aus einer Art Schlaf. Mit einer historischen Distanz zur Epoche des Idealismus und einer spekulativen Dialektik, die Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und *Anmerkungen* als Ausdruck der Krankheit des Dichters und nicht als eine Analytik eines historischen Prozesses und des dichterischen Wortes deuteten, gilt Müllers Aufmerksamkeit der *Verwerfung* und genau darüber der Wirksamkeit des *tödlichfaktischen Wortes* heute.

Dem *Massaker der Ideen*, wie Müller schreibt, ist das moderne Subjekt ausgesetzt in dem Maße, wie die Frage des Körpers, seines Einsatzes, der sich eben nicht kalkulieren und verwerten läßt, verworfen ist; und eben in dem Unmaße, wie die Frage des Schmerzes, der Leidenschaft des Körpers, der auch ein Wort-Körper ist, verstummt vor dem Zwang zur Wahrheit. »Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.«¹ So heißt es am Ende der *Hamletmaschine*.

Unkommentiert in dem Brief bleibt das *tödtendfaktische Wort*. Als Signum der Moderne vermerkt Müller den Verlust eines Denkens, welches die komplexen Verstrickungen und den Zug des Flüchtigen um den Wort-Körper übersieht und welches wiederum die Gewaltbarkeit eines Denkens verkennt, das auf der Fiktion von Identität, einer Logik der Identität von *Wort* und *Tatsache*, von *Theorie* und *Praxis* fußt. In der Leugnung des Zufalls, seinem Effekt einer Verrückung und eines Verrückten, in all diesen Leugnungen spricht sich die Vorstellung einer verlustlosen Übersetzbarkeit aus. Sie ist Bedingung für ein Denken der Egalität, der Austauschbarkeit des Einzelnen, des Toten und des Lebenden, eine Bedingung auch für Terror.

Müller zufolge gelingt es der Inszenierung von Gotscheff das »Strukturproblem« der Philoktet-Tragödie, das in »der Unersetzlichkeit des lebenden zur Verwertung des toten Philoktet« liegt, umzusetzen und als Problem der Moderne auszustellen. Dies geschieht im Umschlag nach Marx von der »Tragödie zur Farce«, mit einer »Trickkiste«. Odysseus »zerrt« sie »aus der Kulissee (...) und aus der Kiste das Double, die teilbare Puppe, die den (unteilbaren) Helden ersetzen wird, gibt er den

1. Heiner Müller: »Die Hamletmaschine«, in: Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller. Material*, Göttingen 1989, 41-49, hier 49. Vgl. weitere Materialien, Manuskripte der *Hamletmaschine*, in: *Heiner Müller. Généalogie d'une Œuvre à venir*, Académie Expérimentale des Théâtres, Théâtre/Public 160-161.

Blick in eine Zukunft frei, die mit der Auswechselbarkeit des Einzelnen technisch ernst macht.«¹

Sechs Jahre vor der Sofia-Inszenierung stellt Müller in dem *Hamletmaschinen*-Text einen Sarg zweimal auf die Bühne. Die *Hamletmaschine* beginnt mit einem Staatsbegräbnis des Vaters, dessen Sarg aufgebrochen wird, um die Leichenteile des toten Vaters zum Verzehr auszuteilen; das andere Mal erscheint ein geöffneter Sarg als Requisite, ähnlich wie die Trickkiste, aus dem Claudius und Ophelia heraustreten und in den »Claudius/Hamlet/Vater«² hineingehen. Das Phantasma einer ewigen Austauschbarkeit als *Strukturproblem* der Moderne, das die Nichtersetzbarkeit des Einzelnen übergeht, dirigiert den *Hamletmaschinen*-Text. Müller entwirft die Wiederholbarkeit und Auswechselbarkeit von Toten und Lebenden als eine die Moderne prägende Vorstellung, die das *tödlichfactische Wort* und damit die Erfahrung einer Grenze, welche die Nicht-Passage transportiert, nicht kennt.

Wie im folgenden entlang der *Hamletmaschine* und der aus dieser Maschine entspringenden Zerrbilder gelesen wird, treibt der monotone Gang des Terrors den Aufschub der Unterbrechung auf die Spitze und umgekehrt. Unter der Hand, die schreibt und die Schreibmaschine³ betätigt, wirkt das *tödtendfactische Wort*: ohne Ende droht Tötung. Die Negierung der Grenze und eines Denkens der Grenze gibt dem Phantasma des Gleichen statt.

Währenddessen gerinnt das *tödlichfactische Wort* zu einem Affekt, zur Tat. Der *Mord aus Worten*, das *Wort als Tatsache* verschleiern etwas in der Kürze und schleppen doch ein Detail der Geschichte des Wahnsinns, der die Grenze des Todes und der Nichtübersetzbarkeit überspringen glaubt zu können, mit.

In Hölderlins Sophokles-Übersetzungen und *Anmerkungen* konstituiert sich das Tragische an der Grenze des Sinns und im Zuge einer Kritik an einer Wahnhaftigkeit von Vernunft derart, daß die Vernunft den Nicht-Sinn des Sinns zu schließen sucht. Während das *tödlichfactische Wort*, das den Mangel ins Denken holt, und das *tödtendfactische Wort* ineinander verschränkt sind und den phantasmagorischen Tausch, der sich um die Spaltung des Sinns zwischen Tod und Aufschub des Todes abspielt, ausstellen, schreibt sich der Wahn, es zu wissen, zirkulär in der *Hamletmaschine* fort und ein in das Wissen vom Wahnsinn. Nicht einfach der Wahnsinn, aber der Wahn, die Wahrheit restlos zu wissen und über den Tod des anderen zu demonstrieren, und, in einer Art *double bind*, das Wissen vom Wahnsinn produziert phantasmatische Bühnenbilder, Geschichten aus Läsionen, die eines verbindet: die

1. Müller, *Herzstück*, 107.

2. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44.

3. Ebd., 46.

maschinelle Wiederholung der Geste, die auf den auf das Leben übergreifenden Tod zielt, daß die Geschichte zerspringt.

In dem mittleren der fünf Teile der *Hamletmaschine* heißt es:

»3 / SCHERZO / Universität der Toten. Gewisper und Gemurmelt. Von ihren Grabsteinen (Kathedern) aus werfen die toten Philosophen ihre Bücher auf Hamlet. Galerie (Ballett) der toten Frauen. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern usw. Hamlet betrachtet sie mit der Haltung eines Museums (Theater-)Besuchers. Die toten Frauen reißen ihm die Kleider vom Leib. Aus einem aufrechtstehenden Sarg mit der Aufschrift Hamlet1 treten Claudius und, als Hure gekleidet und geschminkt, Ophelia. Strip-tease von Ophelia.«¹

Bücher, an die philosophisches und anderes Wissen auch gebunden sind, werden von namenlosen und toten Philosophen auf Hamlet, diesen Hamlet aus der *Hamletmaschine*, geworfen. Man könnte auch sagen, die Humanität und die Wissenschaften, die im Dienste der Humanität stehen, werden verworfen. Das notiert eine verschwenderische Seite des Einfalls, die Institution Universität in eine *Universität der Toten* zu transformieren, in der sich eine Fülle an toten Gestalten äußerst lebendig aufhalten. Die toten Philosophen werfen Bücher, die unterschiedlich toten Frauen gestikulieren und reißen Hamlet, der als Zuschauer das Geschehen betrachtet, Kleider vom Leib. Totentanz mit Zuschauer.² Der eine und die andere entsteigen aus einem aufrechtstehenden Sarg, Ophelia enkleidet sich. Die Verdrehung von Toten und Lebendigen unterstützt den Abschied eines Entwurfs vom Subjekt, das, wenn es spricht, lebt, da ist und zum Guten so da ist. Das Subjekt wird monströs vorgestellt, indem es tot und lebendig auf der Bühne des Entwurfs der *Hamletmaschine* steht.

Neben der »Verabschiedung des Lehrstücks«³, dem vielfachen Bruch mit Theaterkonventionen und Perspektiven, stellt dieses Bühnenbild eine weitere Sentenz zum Abschied dar: Vorstellungen von Tradition, Geschichte, Wissen und seine Monumente, wie die Institution Universität, befinden sich in Irritation und Bewegung, vielleicht aber auch in einer Starre, in einer Art Versteinerung, die sich in der

1. Ebd., 44.

2. »Der Raumentwurf von Svetlana Zwetkova verbannt das Publikum auf die Bühne, den Ort des Exils. Zwischen der Brandung des leeren Zuschauerraums und der Maschine des Theaters, Fahrstuhl, Brücken, Drehscheibe, deren Gebrauch den Schauspielern vorbehalten ist, spielt es keine Rolle mehr, Strandgut der eignen Geschichte, die der Text aus dem gefrorenen Meer seiner Erinnerung schneidet. (...) Der Novize hat sich den Helden einverleibt, das Vorbild, und tanzt mit dem Toten, eine erotische Figur der Initiation.« Müller, *Herzstück*, 108f.

3. Vgl. Hörnigk, *Heiner Müller. Material*, 40.

Gewißheit der Austauschbarkeit von Daten, der verlustlosen Reproduktion des Sinns und der Ersetzbarkeit von Toten und Lebenden manifestiert. Müller schreibt zur Versteinerung:

»Das Kapitel Philoktet beschreibt den ersten Schritt auf seinem Marsch in die Versteinerung, den ersten Arbeitsgang des Bildhauers, der die Geschichte ist, an der Skulptur, Odysseus der Pragmatiker das Werkzeug. Die Lektion, die das Kommandounternehmen Lemnos für den Rekruten bereithält: Blut heilt Wunden. Wenn die Plastik aus dem Leim gerät, werden die Fugen mit Blut verschmiert. Blut wird seine zweite Haut sein. Wenn es getrocknet ist, steht das Denkmal.«¹

Mit der *Universität der Toten* gerät die Institution Universität, die in diesem Zusammenhang als *Plastik* lesbar ist, *aus dem Leim*. Die Bezeichnung *Universität der Toten* bewahrt so vielleicht das, was man nicht mehr sieht, da es die Fugen der Festung verdichtet hat und im Gemäuer eingetrocknet ist: das Blut. Es fließt nicht mehr, gibt nicht mehr Zeichen von Leben und nicht mehr von Tod. Das Blut ist nicht mehr Effekt der Wunde, die noch blutend von einer Verwundung spricht, es wird zum Garant einer Schließung der Wunde. Wenn die Wunde geschlossen ist, nicht mehr sichtbar und berührbar, und zu einem Denkmal wird, welches das Tote einschließt, indem das Monument das Tote ersetzen glaubt zu können, dann, im Verschwinden der Verwundbarkeit, ist mit der Haltung einer spurlosen Ersetzbarkeit das Lebendige und das Tote aus der Institution, sei es als Text, Theater, Universität, verbannt.²

Die Überschrift *Universität der Toten* berührt diesen Zug der Aussparung, indem er auf das der Institution Verworfenene, Tote, verweist und darüber die Frage nach dem Lebendigen stellt, während die Bezeichnung *Scherzo* ein anderes beunruhigendes Moment der Institution aufruft. Denn die launige Satzbezeichnung aus der Musik variiert in ihren Akzentuierungen im Laufe der Musikgeschichte zwischen raschen rhythmischen Einfällen, Kapriolen und dem Capriccio. Dieses rührt an das Bizarre und ruft wiederum Zeichnungen, Radierungen, Bilder aus der Malerei hervor. Wie ist in dieser Bühnenbildeinstellung ein Schmunzeln und Schauern, ein Wispern und Murmeln unter Toten in der *Universität* vorstellbar? Was hat dieses verrückte Bild der *Universität der Toten* mit dem Charme und der Unruhe eines *Scherzo* zu tun? Und was hat diese verschwenderische und karge Skizze von der Institu-

1. Müller, *Herzstück*, 105.

2. »Die Institution ignorieren zu wollen heißt, die Tatsache zu leugnen, daß sie zualtererst ein Phänomen der Schrift ist und daß sie Identifizierungen lenkt.« Pierre Legendre: »Die verordnete Psychoanalyse. Anmerkungen zur Auflösung der École freudienne de Paris«, in: *Das Andere Denken. Zur Ethik der Psychoanalyse*, Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse, Bd. 39/40, Kassel 1992, 280.

tion Universität mit »Europa« zu tun? Denn der zweite, dem *Scherzo* voranstehende Teil der *Hamletmaschine* wird mit *Europa der Frau* tituliert. Vorerst sei hier bemerkt, daß der Name *Europa* als ein mythologischer Bezug mit den den Text durchziehenden Zeitsprüngen durch die abendländische Geschichte wie auch die Zuschreibung eines Geschlechtes und seine Verknüpfung mit einem Kontinent in Frage stehen.

Friedrich Nietzsche hat das Bild der eilenden, auf Positivität bedachten Wissenschaft in ein tragisches gewendet. In dem berühmten Zitat aus »Die Geburt der Tragödie« heißt es:

»Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.«¹

Hier hört man den Blick des Ödipus im Akt der Blendung gerichtet an die Wissenschaft. Das sokratische Triebrad – »ich weiß – ich weiß nicht« – bricht auseinander. Der Wahn des Wissens in dem Schema der sokratischen Logik scheint auf. Ödipus nun, nur eine Maske des Dionysos, wie es dort heißt, und Sokrates, geben sich die Hand. In dieser Geste ist ein Übergang von Tragödie zur Philosophie markiert, bleibt man in der Spur Nietzsches. Die Philosophie und die Geschichte stehen im Zeichen des Tragischen. Wenn nun die Universität in der *Hamletmaschine* zur *Universität der Toten* wird, scheint hier der Punkt nach dem Akt der Blendung auf. Man starrt nicht mehr ins *Unaufhellbare* und befindet sich im Wissen des Terrors. Ja, sogar umgekehrt weiß man den Terror, der aus dem Wissen einer dialektischen Ökonomie kommt. Die Formulierung Müllers *wenn Theorie*, und damit Wissensdiskurse, *praktisch wird* und ihre gegenläufige Bewegung, *wenn Praxis theoretisch wird*, benennt die (scheinbar) unentzerrbare kausale Spiegelung von Theorie und Praxis. Mit ihr entwirft sich die Frage der Unterbrechung des Spekulären.

In der *Hamletmaschine* präsentiert sich ein Wissen der Endlich-

1. Friedrich Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie«, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hgg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe*, KSA 1, Berlin, New York 1988, 101.

keit¹ vom Menschen als Ursprung seiner Allmacht, die Ohnmacht ist. Grund und Abgrund von Universalität und Totalität durchziehen und produzieren, ursprünglich und affektreich, den Mythos des Ursprungs umkreisend, die *Hamletmaschine*. Die Souveränität des Wissens und auch die der Universität stehen zur Debatte. Von daher werden die Fragen nach Widerstand und nach Formen der Unterbrechung, wenn das Töten nicht aufhört, auf das Feld der Wissenschaften, die Ordnung der Theorien zurückgeworfen. So wird in Anlehnung an Etienne Balibars Frage »Gibt es einen ›Neo-Rassismus?‹«² zu diskutieren sein, ob die Tragödie des unaufhaltsamen Laufs der Gewalten in der »Verkennung im ›Willen zum Wissen‹«³ sich heute auch auf dem Feld der theoretischen Analysen abspielt. Wenn Theorie praktisch wird, Wissen und Wissensfiguren sich realisieren, wenn also eine Praxis dem Phantasma einer unterschieds- und restlosen Abbildbarkeit von Theorie unterliegt, dann ringelt sich wahrlich die Logik um sich selbst. Die *Hamletmaschine* beginnt am Endpunkt der Geschichte, die in die Öffnung eines Sargs zielt. Es heißt:

»Die Hamletmaschine

1

FAMILIENALBUM

Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung Blabla, im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stechschritt hinter dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte heulend in schlecht bezahlter Trauer WER IST DIE LEICH IM LEICHENWAGEN / UM WEN HÖRT MAN VIEL SCHREIN UND KLAGEN / DIE LEICH IST EINES GROßEN / GEBERS VON ALMOSEN das Spalier in der Bevölkerung, Werk seiner Staatskunst ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN. Ich stoppte den Leichenzug, stemmte den Sarg mit dem Schwert auf, dabei brach die Klinge, mit dem stumpfen Rest gelang es, und verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe

1. Vgl. Müller, *Die Hamletmaschine*, 41. »Ich war Hamlet.«
2. Etienne Balibar: »Gibt es einen ›Neo-Rassismus?‹« in: Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein (Hgg.): *Rasse Klasse Nation*, übersetzt von Michael Haupt, Ilse Utz, Hamburg 1992, 23-38.
3. Ebd., 26. Mit dieser Anspielung auf Foucault tritt eine Kontroverse, wie Angelika Magiros in *Foucaults Beitrag zur Rassismustheorie*, Hamburg 1995, (bes. 117ff.) zeigt, zwischen Foucault und Balibar zutage: Grundet sich der Rassismus auf dem Zug der Verkennung des anderen oder im Zwang, den anderen zu erkennen? Ist der Rassismus eine unendliche Spirale oder eine Verzahnung von unterschiedlichen diskursiven rassistischen Strukturen?

SOLL ICH DIR HINAUFHELLEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA. Ich legte mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung.«¹

Hamlet, der war, legt sich auf den Boden. Man weiß nicht, ob das Gesicht gen Boden oder Himmel oder seitlich gewendet ist. Er *hörte die Welt ihre Runden drehn*. Der eben noch herausgeschrieene und agierte Wechsel von Lust und Mord und Lebenden und Toten, im Tumult der Zitationen, spielt sich oben auf dem geöffneten Sarg ab, dann, liegend auf dem Boden, *hörte er die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung*. Das Drama Hamlets ist längst schon geschrieben, in dem Maße, wie es nie stattgefunden hat.² So beginnt die *Hamletmaschine* mit dem paradoxen Satz, dessen Unmöglichkeit in der Kluft von Rede und Schrift aufscheint: *Ich war Hamlet*. Es ist ein Satz, ein Monolog, der aus niemandes Munde kommt, denn eine Regieanweisung, die etwa lautete, Hamlet Punkt oder Doppelpunkt – *Ich war Hamlet* – fehlt. Und: es gibt keine Orientierung, ob aus dem Familienalbum heraus oder in es hineingesprochen wird, oder sogar noch nicht einmal das eine, nicht das andere zutrifft. Das Familienalbum, das Geschichten in Worten und Bildern festhält, steht über dem Monolog. Und es untersteht der Maschine. Sie fährt fort: *Ich war Hamlet*. Das Maschinelle treibt den Triumph des Ich – *Ich war Hamlet* – und bin jetzt ein anderer – und den Triumph des Todes – *Ich war Hamlet* – an den Rand des Denkbaren. Im exzentrischen Wechsel von Jubel und Schmerz, Lust und Zerstörung operiert das Theater am Rand der Geschichte. Die Wunde, die Wunden der Geschichte sind gezeichnet von den Extremen der Humanität auf dem Fundament einer Universalgeschichte – *Ich hörte die Welt ihre Runden drehn* – und dem Aufstand gegen die Humanität, den Aufstand gegen die Universalgeschichte, die auf Identität setzt. Die Identität und das Denken der Identität, die wiederum die Differenz hervorbringen: *Ich war – Ich war*. Im Gleichschritt wird die Aufhebung des Identischen praktiziert. Der tote, auferstandene andere Hamlet, Ophelia, Elektra, Europa tauschen die Kleider. Hamlet/Ophelia wird zum Hamletdarsteller, der kommt und geht. Hamlet legt in dem von Ophelia zerstörten Raum Maske und Kostüm ab. Der Hamletdarsteller sagt:

»Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. (...) Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstand

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 41.

2. Ebd., 46.

statt.¹ (...) Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt.«²

Horatio, sein Freund, der andere, kommt zu spät für seine Gage, kein Platz mehr für den anderen im Trauerspiel des einen. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauer- raum bewegen keine Hand. »Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / mit meinem ungeteilten Selbst.«³ Das Ich ist in der *Hamlet- maschine* als immer schon der andere inszeniert. Ich ist der andere, und damit ist die Opposition vielfältig aufgehoben, indem sie die Austausch- barkeit in der Negation einer Differenz zum anderen umsetzt. So ist der Blick aus der Maschine in die Grabkammer ein gnadenloser und offener Blick, der das Denken der Grenze, der Grenze von ich und du, von Le- ben und Tod, Subjekt und Objekt, Schauspieler und Publikum, Theater und Geschichte aufgegeben hat. Die *Hamletmaschine* formuliert und umreißt die Welt der Geschichte, welche die Frage nach der Grenze verloren hat, in der das Sprechen ins Leere geht, das Textbuch verloren ist. Statt ihrer kommt das Phantasma der grenzenlosen Wiederholung, die sich auf der Grenze zwischen Tod und Begehren und dem Gleich- schritt der Verwesung abspielt. In *GERMANIA 3. GESPENSTER AM TOTEN MANN* sagt Stalin, der trinkt: »Wer zählt die Toten, wenn die Gräber leerstehn.«⁴ Er kann es sagen, weil es keine Frage mehr ist.

Wenn aber die Frage fehlt, ist es mit der Kritik, gelesen als eine Form von Unterbrechung und Infragestellung einer jeweiligen Gesetz- mäßigkeit und deren Geschichte, aus.⁵ Die Frage nach der Kritik ruft das Gesetz auf, von deren Übertretung die *Hamletmaschine* monoton zeugt. Die Rede ist von dem Gesetz, das die Scheidung bestimmt. Es ist jenes Gesetz, das sagt, was vernünftig und nicht vernünftig, recht und unrecht ist. Es urteilt: du ja, du nicht. Das Gesetz lautet Ja – Nein. Es ist ein Gesetz der Dualität. Das Denken und Entscheiden gemäß des Geset- zes der Opposition folgt der Struktur im Nein, dem anderen das Recht zu verweigern und zugleich im Ja, dem anderen das Recht zu erteilen. Von wo aber kommt dieses Recht? Es knüpft an den theologischen Dis- kurs, den einen Gott, der das Sagen hat, an das Dogma, den Lehrsatz, der den Ort der Wahrheit ausweist. Es kommt von dem Ort, an dem man weiß, wie man zu sprechen hat, wie man zu sein hat, und wie man zu sein hat in einer Gemeinschaft. Sonst ist man draußen. So normal geht

1. Ebd., 45.

2. Ebd., 46.

3. Ebd., 46.

4. Heiner Müller: *GERMANIA 3. GESPENSTER AM TOTEN MANN*, Köln 1996, 10.

5. Vgl. grundsätzlich Jacques Derrida: *Die unbedingte Universität*, übersetzt von Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main 2001.

die Urteilsfindung. Dabei die Herstellung der Normalität über die Funktion des Urteils zu erwähnen, scheint banal, weil sie unhintergebar scheint. So ist es eben. Im Vergessen aber, daß der Akt der Entscheidung ein gewaltsamer ist, schickt er sich an, still und unscheinbar zu wirken. Er geht über die Grenze.

Einerseits weiß das Gesetz der Scheidung, das Tote vom Lebendigen zu unterscheiden, denn gerade aus der Übertretung des Gesetzes, mit der das Tote und Lebendige nicht zu unterscheiden, austauschbar vorgestellt sind, kommt der Ruf nach Unterscheidbarkeit, welcher als Ruf nach Differenz zu hören ist. Andererseits fixiert gerade dieser Ruf nach einer Differenz das Gesetz der Grenze, die als schließende und öffnende und zu übertretende Schranke gedacht wird, und übersieht auf diese Weise eine Vorstellung von Grenzen, die unverfügbar und diskontinuierlich allererst iterativ¹ sich herstellen. Ein Udenkbares als etwas, das sich einer Ökonomie von Spaltung und Umkehr entzieht, und als Nicht-Passage, die sich nicht überspringen läßt, ist als unruhiger, unübersetzbarer Punkt von Geschichte lesbar, der Geschichte schreibt.

Das Wissen um die Ökonomie der Spaltung im Sinn, in der Spaltung von Vernunft und Wahnsinn, die Geschichte macht, wird vielfältig in der *Hamletmaschine* exponiert. Es wird ausgesagt in der Unmöglichkeit, der Grenze der Scheidung zu entrinnen, weil sie sich immer wie von selbst reproduziert – dort in der Maschine. Die *Hamletmaschine* zeichnet so den gewaltsamen Lauf der Aufhebung der Differenz, von Leben und Tod, Mann und Frau, Revolution und Konterrevolution, von Terror und Wahnhaftigkeit der Vernunft in der Auflösung des geschichtlichen Bühnenraums nach. Der Topos der Bühne als Geschichte und umgekehrt, die Geschichte als Bühne der Repräsentation, sie zerspringen. Wechselweise und unrhythmisch trifft die Maschinerie ins Zentrum von Totalität. In der Rede *Shakespeare eine Differenz* heißt es: »Die Narben schrein nach Wunden und die Macht / ist über sie gekommen wie ein Schlag. Der Clinch von Revolution und Konterrevolution als Grundfigur der Mammutkatastrophen des Jahrhunderts.«² Die Frage nach dem Verhältnis von vernunftloser Gewalt und gewaltloser Vernunft, die im Dienste der Humanität und Wissenschaft steht, diese Frage, die sich in der *Antigonä* und den *Anmerkungen* zu den Trauerspielen immer wieder von neuem stellt, spielt in der *Hamletmaschine* keine Rol-

1. Vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*, übersetzt von Sebastian Baur, Peter Engelmann (Hg.), Wien 1986.
2. Heiner Müller: *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1994, 228. Vgl. Nikolaus Müller-Schoell: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Basel 2002, bes. 412-420.

le mehr. Die Frage nach der Grenze scheint verloren. An die Stelle des verlorenen Textbuches tritt der Taumel der Rache, das Wissen um den unmöglichen Widerstand im Aufstand, sofern er sich gegen den anderen richtet:

»4

PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND

(...)

Hamletdarsteller. (...) Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern. (...) Gruppen bilden sich, aus denen Redner aufsteigen. Auf dem Balkon eines Regierungsgebäudes erscheint ein Mann mit schlecht sitzendem Frack und beginnt ebenfalls zu reden. Wenn ihn der erste Stein trifft, zieht auch er sich hinter die Flügeltür aus Panzerglas zurück. Aus dem Ruf nach mehr Freiheit, wird der Schrei nach dem Sturz der Regierung. Man beginnt die Polizisten zu entwaffnen, stürmt zwei drei Gebäude, ein Gefängnis eine Polizeistation ein Büro der Geheimpolizei, hängt ein Dutzend Handlanger der Macht an den Füßen auf, die Regierung setzt Truppen ein, Panzer. Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttle von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht. Ich sehe, geschüttelt von Furcht und Verachtung, in der andrängenden Menge mich, Schaum vor meinem Mund, meine Faust gegen mich schütteln. Ich hänge mein uniformiertes Fleisch an den Füßen auf. Ich bin der Soldat im Panzerturm, mein Kopf ist leer unter dem Helm, der erstickte Schrei unter den Ketten. Ich bin die Schreibmaschine. (...) Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verloren gegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfaut der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst.«¹

Die Dramaturgie dieser Passage schreitet auf die Aussage *Ich bin die Schreibmaschine* zu. Sie ist bestimmt von einer Rhythmik, die das phantasmatisch-blinde »Ich sehe mich mich sehen«² produziert. Am Ende kippt das Faktum, die Apparatur, um und entwirft Bilder der Ermüdung und Apathie.

Die *Hamletmaschine* befindet sich in einer souveränen und bewegungslosen erstarrten Position, weil sie weiß. Sie weiß um die Ökonomie der Opposition. Diese wird in der Szene der politisch historischen Landschaft, als Szene des Wissens aus Opposition, die Identität über die Vernichtung des anderen macht, reproduziert. Die toten Zu-

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44ff.

2. Lacan, *Vom Blick als Objekt Klein a*, 81ff.

schauder sind reglos, Ich geht nach Hause und schlägt die Zeit tot, einig mit seinem *ungeteilten Selbst*. Die *Hamletmaschine* selbst gerät zur Uniform, die gleich schreitet, gleich liebt und tötet, schmatzt, schlechte Tränen weint, das Fleisch des anderen begehrt.

Damit ist nach Jacques Lacan ein »Paradox des Genießens«¹, das über den Tod des anderen geht, theatralisiert und eine Grenze der Überschreitung schlechthin angezeigt. Im Unterschied aber zur *Antigone/ä* wird der Hamletdarsteller nicht einen Funken Glanz² hinterlassen haben. Denn die Faszination der *Hamletmaschine* liegt im Gleichschritt, die der *Antigone/ä* in der Geste der Anerkennung des Verschiedenen. Abgewandt von der transzendentalen, referentiellen und metaphorischen Seite des Signifikanten ›Vater‹, ›Gott‹, dreht es sich in der *Antigone/ä* um (s)eine materiale, namenlose, tödliche Leere, die zu Fall kommt. Darin liegt die Erfahrung der Abkehr der Götter und die Erfahrung ihrer Abwesenheit in Hölderlins *Antigonä*. Der Name des Vaters fehlt. Er ist allein in *Gestalt des Todes gegenwärtig*.³

Hamlet hingegen öffnet den Sarg und verteilt den toten Erzeuger. Mit der Totenmahlzeit kehrt der tote Gott wieder und dient. Er dient der Wiederholung der Tötung und Einverleibung. Die *Hamletmaschine* materialisiert den Tod Gottes und macht ihn darüber wieder lebendig. Darin liegt ihre Form der Überschreitung. Das Gesetz, das im Namen des Vaters steht, das Gesetz demnach, das sich vom anderen herschreibt, stützt sich auf dieses wirksame Phantasma. Es begehrt den Leib des anderen, es begehrt, ihn, den Vater, zu töten ein zweites Mal und immer wieder.⁴ Überschreitend harret die *Hamletmaschine* auf der Seite des Gesetzes. Anstelle des Glanzes der *Antigonä* rückt die Aktion der Zerstückelung in der *Hamletmaschine*. Die Zirkularität des Stücks innerhalb dieser Tragödie und im Rahmen des großen Mythos Geschichte, wie Müller ihn kommentiert und darstellt, liefert einen Grund von Totalität. Die *Hamletmaschine* fixiert das Wissen vom Gleichschritt von Lust und Mord, der Differenz und der Differenzlosigkeit. Gebunden in 5 Teile präsentiert sich die eine große Szene der Auseinandersetzung in der Identität, die man in der Wiederholung weiß. Müller sagt zum Verhältnis von Maschine und Geschichte: »Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert den Mythos. Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine,

1. Lacan, *Das Wesen der Tragödie*, 293ff., bes. 326.

2. Ebd.

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

4. Vgl. Karl-Josef Pazzini: »Tertius datur. Skizze zur Funktion des Vaters in Bildung«, in: Werner Friedrichs, Olaf Sanders (Hgg.): *Bildung/Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive*, Bielefeld 2002, 85-109, bes. 105f.

an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können.«¹

Man kann in der *Hamletmaschine* ein Genießen am Scheitern des anderen, der zugleich derselbe, das vielfach geteilte und *einig ungeteilte Selbst* ist, lesen. Man ist im Wissen, daß Ich nur geht über die Vernichtung und Einverleibung des anderen. Man ist im Wissen der Maschine, im maschinellen Zerstückelungsprozeß, der sich auch im radikalen Zitationsverfahren äußert. In der Auflösung und Kritik am Universalismus, in der Zerstörung der Geschichte des Fortschritts, die sich aus Revolution und Konterrevolution schreibt, kehrt das Zentrum wieder. Die Absolutheit des Ich findet in der letzten Szene Ausdruck. Elektra spricht aus Ophelias Munde: *Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen. Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung.*² Der Name Elektra zitiert den Mythos der Blutrache, die drei großen griechischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides und u. a. die Oper von Richard Strauss nach dem Text von Hugo von Hofmannsthal. Die Überschrift 2 / *DAS EUROPA DER FRAU*³ verbindet einen topographischen und historischen Verweis mit dem Mythos (der) Europa und der Gattungsbeschreibung Frau. Im folgenden aber fallen die Frauenbilder – Ophelia, Die Frau am Strick, Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern, Die Frau mit der Überdosis, usw. – mit »Ich«, »Europa«, »Elektra«, »Hamlet« ineinander. Denn auch das teilen Hamlet und Ophelia: Sie sind immer schon tot, immer schon viele und darüber, wie unmöglich, immer schon vielfältig tot. Mit diesem dramatischen Verfahren, das ein Denken von Anfang und Ende, Mann und Frau auflöst, wird in der Zitation einer Kleistschen Szene des Kleidertausches⁴ und der heilloosen Verstrickung der Geschlechter, Genealogien und Zitate der Zug der Trennung herausgefordert. Oh, filia, möchte man rufen. Und dieser Ruf tut not, denn damit kommt die Geste der Unterbrechung zum Vorschein, der ewig gleiche Schlag der Uhr, die ein Herz ist, zum Stillstand. Die »gegenrhythmische Unterbrechung«⁵ wird als Aufgabe an die Inszenierung weitergegeben.

DAS EUROPA DER FRAU souffliert in der Zirkulation um das Ich das Szenario von Hamlets Aufstand. In der Inszenierung des unmöglichen Ich, das immer schon gestorben, immer schon zerstört präsent ist, kreist es um dasselbe. »Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe

1. Müller, *Shakespeare Factory 2*, 229.

2. Müller, *Die Hamletmaschine*, 49.

3. Ebd., 43.

4. Heinrich von Kleist: »Die Familie Schroffenstein«, in: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.1, Helmut Sembdner (Hg.), München 1987, 140ff.

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

meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in mein Blut.«¹ Diese Figur des ›Ich gegen mich‹ setzt sich fort von der Regieanweisung »Fotografie des Autors« zur Regieanweisung »Zerreißung der Fotografie des Autors«:

»Fotografie des Autors.

Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier.
Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten.

Zerreißung der Fotografie des Autors.

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf (...).«²

Ich verbindet Hamlet/Ophelia/Autor. Es greift die Kategorie des Autors mit der Aktion des Zerreißens der Fotografie an. Unentscheidbar bleibt, ob im Riß die Originalität vernichtet wird oder gerade darüber wiederkehrt. Denn Müller und Shakespeare und all die anderen Autoren, die in der Maschine zirkulieren, werden allererst dieses Abbild gemäß der Zitationstechnik des Stücks produziert haben. Die Kopie des Bildes, die im Begriff der Entzweiung steht, kann leer und reich an Signifikanten sein. Sie kann aber auch nur das eine unbekannte/bekannte *Ich* zeigen. Das hat Folgen für die Rede über das Ich. Sie variiert zwischen *Ich, allein, will mich* und *Ich will mich zerstören* und *Ich ist, sofern der andere nicht ist*. Dieses extreme hin und her mündet in den Wunsch *Ich will eine Maschine sein*.³ Damit ist die Filiation aufgerufen. Sie kommt – zstzlich betont durch die Verflechtung und Auflösung der Hierarchie von Figuren, Rollen und Autorschaft, aus dem Stück, mit den Kategorien, die herkömmlich ein Theaterstück rahmen und hervorbringen – reichlich in Unordnung: In den rastlosen Skandierungen eines genealogischen, kontinuierlichen Denkens kommt eine Vorstellung, ein poröses Bild von gestreuter Asche auf.

Indem die *Hamletmaschine* auf der Kontinuität eines maschinellen Prozesses von Geschichte insistiert, ist die Figur der Totalität ständig gegenwärtig und lesbar. Das Grau der Asche wird über den phantasmagorischen Zirkel des Unterteilten und zugleich Gestreuten als verloren theatralisiert. Die traurige Seite des Tragischen ist nicht da. Aus genau diesem Fehl kommt unscheinbar ein anderes Wehe hervor. Ein unhrbarer Klagelaut gesellt sich neben die Drohgebärde am Ende der Tragödie und neben die maschinellen Geburtssche: *Wenn sie mit Fleischarmessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wis-*

1. Müller, *Die Hamletmaschine*, 43.

2. Ebd., 47.

3. Ebd.

sen.¹ Dieser zuletzt gesprochene Satz steht in Beziehung zur anfänglichen Rede Hamlets *im Rücken die Ruinen Europas*². Im nachhinein und mit einer anderen Akzentuierung nimmt Hamlet die zerstörten Räume von Ophelia, Elektra, Europa vorweg und füllt die Metapher der Ruine mit einem Reich an Sinn im Prozedere des Zerfallens. Die *Hamletmaschine* ist aus dem Nichts, aus dem Nichts anderem als der Maschine von Anfang an in die Grenze von Leben und Tod versetzt. In der zweifachen Betonung des Anfangssatzes *Ich war Hamlet*. Darin und daraus kann sie sich in der unermüdlichen und monotonen Überschreitung wiederholen. Müller spricht in dem Brief an Gotscheff von der

»Transformation der Fabel vom Stellplatz der Widersprüche zur Zerreißprobe für die Beteiligten, den Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen, das WORT DAS MORD WIRD. Die totale Zerreißprobe, der die menschlichen Kollektive in unserm vielleicht (wenn der Widerstand leer läuft und seinen Platz zwischen den Polen verfehlt) letzten Jahrhundert ausgesetzt sind, wird die Menschheit nur als ein Kollektiv überdauern. Der kommunistische Grundsatz KEINER ODER ALLE erfährt auf dem Hintergrund des möglichen Selbstmords der Gattung seinen endgültigen Sinn. Aber der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums in diesem Kollektiv ist seine Zerreißung, Tod oder Kaiserschnitt die Alternative des NEUEN MENSCHEN. Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.«³

Die Heraufkunft von Totalität wird für den Schauspieler, Zuschauer und Leser zu einer Zerreißprobe, die der Autor vor Augen führt und zum Widerstand gegen die *Alternative des Neuen Menschen* derart herausfordert, als die Alternative keine Alternative ist, solange sie sich in der Figur der Opposition *entweder Tod oder Kaiserschnitt* wiederholt. So gesehen *simuliert* das Theater *den Schritt* der Vernichtung als Geburtsakt, in dem sie im Modus der maschinellen Reproduktion nicht schreitet. Indem das ›auf der Stelle treten‹ eine Weise ist, den Schritt zu simulieren, wie es Gotscheff Jahre später in der Germania III-Inszenierung am Schauspielhaus in Hamburg noch einmal in Szene setzt, drängen sich wiederholt die Fragen auf, wie und von woher Widerstand denkbar und praktikierbar ist, wenn er nicht in der Form der Überschreitung den totalitären Zug der Vernichtung des anderen reproduzieren will. Daß die Frage so stellbar wird und vor einer Antwort verweilt, ist ein Effekt der Hast des Hamletmaschinentextes. Dort setzt sich die Überschreitung fort bis hin zur Auflösung der theatralen Konventionen. Die Regieanweisungen gehen in den Text über, die Funktion der Rolle des

1. Ebd., 49.

2. Ebd., 41.

3. Müller, *Herzstück*, 103.

Schauspielers, des Publikums ist aufgegeben. Müller schreibt in einem Brief an Steinweg:

»Stücke werden heute mehr als 1957 für das Theater geschrieben als für das Publikum. Ich werde nicht die Daumen drehen bis eine (revolutionäre) Situation kommt. Aber Theorie ohne Basis ist nicht mein Metier, ich bin kein Philosoph, der zum Denken keinen Grund braucht, ein Archäologe bin ich auch nicht, und ich denke, daß wir uns vom Lehrstück bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der Massnahme ist abgelaufen, die Geschichte hat den Prozeß auf die Straße vertagt, auch die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte die auf Geschichte warten. Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht.«¹

Was aber bedeutet es, wenn man die Produktion und Funktion des Maschinellen, die Funktion der oppositionalen Struktur vergißt oder anerkennt oder hinnimmt, weil man weiß, und weil man weiß, daß man ihr nicht entkommen kann? Etienne Balibar analysiert in seinen Überlegungen zum Rassismus die Verschränkung von Theorie und Rassismus. Unter Rassismus versteht er dabei »ein totales soziales Phänomen, daß eine Vielzahl von Praxisformen wie Gewaltanwendung, Mißachtung, Intoleranz, gezielte Erniedrigung, Ausbeutung meint«. Praxisformen, die, so heißt es, »in der Tat nicht gehen ohne Theorie«.² Ein Fundament ist die Stereotypisierung von Subjekt und Objekt und der Zwang, sich als Gemeinschaft wahrzunehmen, der eine Folge aus dieser Stereotypisierung, die sich längst nicht mehr allein aber auch noch und unterschwellig biologistisch auf äußerliche Stigmata beruft. Die Funktion der theoretischen Ausarbeitung des Rassismus scheint nun vielmehr

»in der Tatsache [zu liegen] daß diese Theorien den wissenschaftlichen Diskurstyp nachahmen, indem sie sich auf sichtbares ›Beweismaterial‹ stützen (...) Genauer gesagt ahmen sie die Art und Weise nach, in der der wissenschaftliche Diskurstyp ›sichtbare Tatsachen‹ auf ›verborgene Ursachen‹ zurückführt und bilden so die Vorhut einer spontanen Theoriebildung, wie sie sich innerhalb des Rassismus der Massen vollzieht. Ich möchte mich hier zu dem Gedanken vorwagen, daß sich im Rassismus auf eine unauflösbare Weise die zentrale Funktion der Verkennung (ohne die Gewalttätigkeit nicht einmal für diejenigen, die sie ausüben zu ertragen wäre) mit einem ›Willen zum Wissen‹ vermischt, d. h. mit einem heftigen Begehren nach Erkenntnis, nach einer unmittelbaren Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse.«³

1. Zitiert aus: Hörnigk, *Heiner Müller. Material*, darin: »Verabschiedung des Lehrstücks«, 40; vgl. Schuller, *Moderne. Verluste*, 75f.
2. Balibar, *Gibt es einen ›Neo-Rassismus?‹*, 23.
3. Ebd., 25f.

Balibar zufolge ahmt der Rassismus einerseits den wissenschaftlichen Diskurstyp nach, indem er seine Rechtfertigung aus einer vertrauten Beweislogik, aus einer gewöhnlichen Erkenntnisfigur zieht: Sie produziert Wissen, indem sie das Unsichtbare ins Sichtbare, das Unsagbare ins Sagbare kehrt.¹ Andererseits hat sich die Spirale des Wissens noch einmal gedreht. Rassismus und Antirassismus stehen gegeneinander und drehen sich gleichermaßen unter umgekehrten Vorzeichen um den Signifikanten »Rasse«². Indem der Antirassismus, der den Rassismus bekämpft und kritisiert, einer Theorie folgt, welche die kulturelle Differenz postuliert, ereignet sich im Modus einer Rückwendung eine neue Art Rassismus, der auf den Argumenten basiert, welche die Rede von der »Schädlichkeit jeder Grenzverwischung und der Unvereinbarkeit der Lebensweisen und Traditionen«³ wiederholen. Man nennt diese Art »differentiellen Rassismus«. Die Kulturvermischung steht der kulturellen Identität entgegen. Nicht mehr vorrangig der biologische und genetische Kulturalismus ist dabei entscheidend. Vielmehr spielt die Zugehörigkeit zur Kultur, die gleichfalls von der theoretischen Ebene reguliert wird, eine Rolle. Der differentielle Rassismus erklärt nun die Aggressivität der Rassisten damit, daß die Angst vor der Verwischung der Differenz, die Aggressivität auslöse, es sei eine »natürliche« Reaktion.⁴ Mit dieser Geste der psychologischen Erklärung in der Berufung auf natürliche Aggressivität, ist aber die doppelte Räson verdreifacht. Mindestens. Und zwar insofern der Rassismus, Balibar zufolge, sich verschoben hat auf die Ebene der Theorie, die auf dem Feld der Kulturanthropologie liegt. Die Funktion der Opposition der antirassistischen Theorie in der Kritik an der rassistischen Theorie produziert erneut einen theoretischen Rassismus, der wiederum gehalten ist im Widerspruch von Universalität und Singularität.

Eine Lektüre von Angelika Magiros⁵ aufnehmend, kann man sagen, daß Balibar die Spirale des Universalismus, den phantasmagorischen Taumel auf der Ebene der Kulturanthropologie verortet, theoretisch exponiert und in Frage stellt. Michel Foucault wendet sich einer Analytik der Bio-Macht aus einem anderen Blickwinkel zu. Er geht den theoretischen Entwürfen eines Denkens von Grenzen zwischen Sprache, Körper und Episteme, gelesen als eine Gesamtheit von Regeln, welche die diskursiven Praktiken in einer gegebenen Kultur oder einer Epoche bestimmt, nach, rekonstruiert deren Ein- und Ausschlüsse in

1. Vgl. Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1988, bes. 162ff.
2. Balibar, *Gibt es einen »Neo-Rassismus«?*, 25.
3. Ebd., 28.
4. Ebd., 30.
5. Vgl. Magiros, *Foucaults Beitrag zur Rassismustheorie*.

Machtbeziehungen und Herrschaftsverhältnissen und stößt dabei immer wieder anders auf die Figur eines Ungedachten in den historischen Prozessen. Das Theorem eines Ungedachten, eine Leerstelle im Denkbaren, läßt den scheinbar geradlinigen Lauf von Geschichte porös werden. Eine Analytik von Transformationsprozessen als wissenschaftliche Praxis, die je nach Wahl des historischen Ausschnitts und der konfigurierten Quellen die Beziehung zwischen dem Subjekt der Analyse und dem Objekt des Gegenstandes beweglich macht, konstruiert in der Abkehr vom Diskurs der Oppositionen einen epistemologischen Raum der Erfahrung als diskursive und subjektkritische Übersetzungsform und läßt auf dem Weg der Herausbildung von Theoremen und Geschichte, Diskontinuierliches aufscheinen. Diskontinuitäten mit auf eine epistemologische Ebene zu ziehen, ist eine andere Geste der Analyse als die gleichermaßen notwendige Entzifferung der komplexen Spirale im Rahmen des Universalismus. Marianne Schuller schreibt die Frage der Grenze fort:

»Als Grundlage aller empirischen Positivitäten ist der Tod nicht mehr, wie für das klassische Denken, eine äußerlich vorgegebene Rhythmik, die den Menschen trifft, vielmehr bildet er die nicht darstellbare Grenze im Zentrum der Empirizität des Wissens und des Subjekts. (...) Die folgende Untersuchung wendet sich dem harten Gesetz der Grenze als Signatur der Moderne zu. (...) Es werden sich Modi von Verlust »zeigen«, die das Verlangen von den Dingen und von sich selbst immer wieder neu entzünden. Die Leere im Modus der Abwesenheit Gottes oder eines souveränen Subjekts, das spätestens seit Nietzsche und Freud aus seiner Höhle gefallen ist, höhlt auch die Sprache. Sie wird zum instabilen Ort eines Verlustes, der einen zwischen Fülle und Leere oszillierenden Sprachstrom verursacht.«¹

Die Hamletmaschine theatralisiert Grenzen von Wissen, Grenzen des Menschen und der Sprache. Grenzziehung und Negierung von Grenzziehung geschieht von Ereignis zu Ereignis. Die Ereignisse, die in Gestalt von Zitaten den Text strukturieren, werden diskontinuierlich und logisch stringent mit dem sich wiederholenden Akt des Zerstörens im Scharnier zwischen Tod und Leben, Sprechen und Aktion aneinandergereiht. Noch gefaßt in die 5-teilige Tragödienstruktur kommt eine vielfach unterbrochene Vorstellung von Geschichte auf die Bühne. Nicht mehr, wie es bei Hölderlin heißt, wird der *Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig*². Vielmehr werden eine Vielzahl von zerstückelten Fakten durch die Erfahrungen von Literatur, Mythos und moderner Geschichte aus der Maschine geworfen.

1. Schuller, *Moderne. Verluste*, 9ff.
2. FHA 16, *Anmerkungen zur Antigonä*, 417.

»Der Mensch«, um mit Maurice Blanchot zu sagen, was *Die Hamletmaschine* in anderer Weise zu lesen gibt,

»ist das gewagteste aller Lebewesen, weil er sich selbst dem Wagnis aussetzt. (...) Der Mensch wagt sein Leben, aber unter dem Schutze des allgemeinen Tages, im Licht der Nützlichkeit, des Guten und des Wahren. Mitunter, in der Revolution, im Krieg, unter dem Druck der geschichtlichen Entwicklung, setzt er seine Welt aufs Spiel, aber immer im Hinblick auf eine größere Möglichkeit, um die Ferne zu verringern, zu schützen, was er ist, um die Werte, an die seine Macht gebunden ist, zu schützen – mit einem Wort, um den Tag zu gestalten und auszudehnen oder ihn nach Möglichkeit zu bestätigen.«¹

Die Kunst, welche diesen Zug des Menschen, der an das Gute und das Wahre und an deren Kehrseite, den Haß und das Böse, gebunden zu sein scheint, die Kunst der modernen Tragödie vermag das Wagnis des Menschen an seine Grenzen zu führen.

So verweist die *Hamletmaschine* auf ein Dokument, Shakespeares Hamlet, den Müller zusammen mit Matthias Langhoff 1976 übersetzt. Bei der eher Wort zu Wort Übersetzung Hamlets, anders als bei Macbeth², verändert sich die Shakespearesche Einteilung von 5 Aufzügen und Szenen. Sie wird bei Müller zu 20 Teilen. Die *Hamletmaschine* wiederum ist in 5 Teile gegliedert, erinnert also an die 5-teilige Gliederung Shakespeares und der griechischen Tragödie. Zugleich vollzieht sich in der Verschiebung von 5 zu 20 zu 5 Teilen eine Vierteilung und eine Vervierfachung. Die Vierteilung ist auch eine Art der Hinrichtung. Von Hamlet zur *Hamletmaschine* geschieht ein unsichtbarer Prozeß, der in der Gewalt der Übersetzung über den Tod des anderen geht. Die Vernichtung des anderen findet eine Form im Delir der Zitation: Shakespeare, Dostojewski, Conrad, Euripides, Hölderlin, Dokumente, Marx, Lenin, Mao, Pest in Buda³ ...

Die Trennung dieses Eigennamens spielt die ursprünglich getrennten deutschen Städte Buda und Pest, die um 1872 zu einer Stadt, Budapest, zusammengeschlossen wurden, an. Zugleich zitiert sie Kriegszustände, die sich in Ungarn aber auch woanders und vielerorts in Europa und außerhalb Europas ereigne(te)n. Buda heißt mit deutschen Namen Ofen. Der Name Pest transportiert ein epidemisches Krankheitsbild und den Zustand einer Einverleibung, Pest in Buda, und einer Spaltung. Die der Überschrift PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND folgende Regieanweisung »Raum 2, von Ophelia zerstört. Leere Rüstung, Beil im Helm« verbindet über die Ikonographie und das Instrument *Beil* Ophelia/Elektra/Macbeth/Müllers Übersetzung und

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 64.

2. Vgl. Heiner Müller: *Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985, 183-239.

3. Müller, *Die Hamletmaschine*, 44.

Übersetzungsverfahren und die Revolution in Budapest im Oktober und November 1956. Die Funktion des Beils ist zu trennen. Der Akt der Spaltung geht per Hand und über eine Aktion. So kommen die Technik des Zitierens – das *Wort als Tatsache*, der *Mord aus Worten* – und die Ereignishaftigkeit des Realen in Mythos und Geschichte zur Darstellung. »Der Ofen blakt im friedlosen Oktober.«¹ Die Hoffnung der Revolution, die Lüge der Konterrevolution² stützen den Aufstand auf der Straße und in den Fabriken. Es bleiben die Mechanismen der Spaltung und Einverleibung, die den Asphalt der Geschichte durchziehen. Müller titulierte sie. Er läßt sie Hamlet in der *Hamletmaschine* wiederholen. Fortlaufend und haufenweise, und das ist mit der Gewalt der Zitationstechnik gemeint, reihen sich ähnliche und heterogene Ereignisse aneinander. Nähert man sich dem dramatischen Verfahren Müllers und verknüpft es mit den Szenen aus der Geschichte, so drängt sich ein unmögliches Bild auf. Das Beil und Müllers Zitationsweise splitten das eine (*einig/ungeteilte*) Bild von Geschichte. Das Stück *Die Hamletmaschine* errichtet in der Zerstörung des Monuments *Geschichte*, ihr, der Geschichte, ein Kenotaph: ein Massengrab.

Das Wissen über die Spaltung des Sinns und der Unverfügbarkeit einer Sinnkontinuität von Geschichte formuliert zugleich in der Auflösung der wahren Geschichte eine neue Wahrheit von Geschichte: Sie fragt nicht mehr. Sie sagt den Verlust der Frage aus. Sie trifft damit auf den Terror im Namen der Wahrheit. So richtet sie sich auch an die Universität. Das Bild der *Universität der Toten* ist ein *Scherzo*, das nie leicht und melodiös war und in die Nähe des *Capriccio*, der *Groteske* rückt. Und vielleicht noch nicht einmal mehr das. Vielleicht müßte man heute die letzten dunklen Carceri-Radierungen eines Piranesi noch um eine Stufe, eine Spirale weiter gedreht denken. Dann aber wird das Blatt schwarz oder weiß wie Ophelia, die am Ende der *Hamletmaschine* ganz und unbeweglich in weiße Mullbinden gewickelt ist. Ein klinisches Bild, das die Totalität der Wunde und der Unverwundbarkeit in ihrer extremen Bildlichkeit, starr und unirritierbar, herauslöst.

1. Ebd. Mit der Zeitangabe sind (zumindest) zwei Revolutionen zitiert: die Oktoberrevolution von 1917 und die ungarische Revolution von 1956. Die Verweiskraft der Signifikanten zeigt in unterschiedliche Richtungen: In Ofen stand die erste ungarische Buchpresse (die eine Maschine ist), die Offizin des Andreas Hess (1472), in: Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden 1967, Band 3, 408. Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm vermerkt zu ›Blaken. (...) *glühen* (Vgl. *black*); *Black* (...) *placke tinte, tinta* (...) nhd. *bleich* (...) *blác* (...) *blaken, ardere, brandschwarz*. Bd.2, Spalte 59, 62.
2. Vgl. Claude Lefort: »L'insurrection hongroise. Paris 1956/57. Une autre révolution« 1977, übersetzt v. anonym, in: *POLITICS-POETIC. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern 1997, 204-207.

Dieses fixe Bild der Differenz und Differenzlosigkeit, nahezu im Gleichschritt, scheint die Folie, das Parkett zu sein, auf dem die *Hamletmaschine* sich abspielt. Und zwar nach der Aufklärung und nach der Kritik an der Aufklärung. Im Wissen, daß »sich der Sinn dank Zwangssystemen der Signifikanten-Maschinerie konstituiert, durch die Analyse der Tatsache, daß es Sinn nur dank den Zwangswirkungen von Strukturen gibt (...).«¹

Es gibt eine Ähnlichkeit im Gestus der *Hamletmaschine* bezüglich der Exposition der unaufhaltsamen Wiederholung von Zerstörung mit dem Essay »Genieße dein Opfer!« von Slavoj Žižek.² Die Gangart des Textes ist präzise, orientiert sich an Fakten und springt von einem Ort zum anderen, rasant. Im Blick auf den Bosnienkrieg 1994, über den Schirm des Fernsehers, aus Literatur, Alltag, Film und sozialen Milieus bis hin zur kleinsten Einheit der Information benennt der Essay die Uniformierung, Stereotypisierung und Ausgrenzung des anderen durch das Denken der Identität und Humanität. Der Essay sagt die Formierung der Struktur, die zirkulär scheint, aus. Zahlreich notiert er den Verlust der Grenze. Immer, unentwegt, überall, differenziert und universal. Dabei wird der Text allmählich dem Bild, der Szene ähnlich, die er aus einem Roman von Patricia Highsmith zitiert: Eine lebendige Schildkröte wird von der Mutter ins kochende Wasser geworfen. Am Rand des Topfes trifft ihr Blick den kleinen Jungen, den ohnmächtigen Zeugen, der im Entsetzen der Sinnlosigkeit des Ereignisses seine Mutter mit einem Messer tötet.³ Der Essay selbst gestaltet sich unter der Hand zu einem entgeisterten Blick. Denn die Analyse ähnelt dem ohnmächtigen Zeugen, der Entsetzliches vernimmt, aber, und dies ist die eine Ähnlichkeit zur *Hamletmaschine*, sie weiß, wie es funktioniert, daß es so funktionieren muß. Und doch weiß sie nicht, dies ist die andere Ähnlichkeit zur modernen Tragödie, wie dieses Wissen, dieser Lauf unterbrochen werden kann. Die Frage nach Formen des Unterbrechens, Formen des Widerstands scheint auf, am Rand der *Hamletmaschine* wie im Essay. Sie scheint da auf, wo der Übergang vom Theatertext zur Inszenierung, der Übergang von der wissenschaftlichen Analyse zum Handeln angezeigt ist. Handeln meint hier transformieren, fortschreiben, analysieren, innehalten genau an der Stelle, wo sich der Blick auf die Formierungen des Subjekts und des Wissens richtet.

Der Essay wie das Theaterstück pulsieren. Sie rasen. Nicht aber in eine unreflektierte Leere, in eine Leere aus Reflexion. Aus Wissen.

1. Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, übersetzt von Walter Seitter, Berlin 1992, 23.

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

3. Ebd., 25.

Da ist Ödipus, und da ist der Hölderlinsche Begriff vom *tödtlichfactischen Wort*, welches nicht geht ohne das *tödtendfactische Wort*.

Wenn Praxis theoretisch wird und Theorie praktisch wird, wird es kritisch in der Spirale der Räson. Die Kluft zwischen dem Akt der Aussage und der Aussage droht zu schwinden. Genau dieses Schwinden des Akts markiert Žižek am Ende seines Essays. Er schließt mit dem Satz: »Es gibt keinen Weg, Gewalt zu vermeiden; allein schon das neutrale Medium der Information, (...) ist bereits gezeichnet von unvermeidlicher Gewalt.«¹ Damit gibt Žižek zu bedenken, daß das Faktum immer schon Etappen und Produktionsschleifen verschiedenster Art durchlaufen hat. Darüber ist die Information nicht ohne Gewalt. Ein Glaube an die Neutralität des Faktums wiederum würde in der Leugnung des gewaltsamen Akts seiner Herstellung die Gewalt verdoppeln.

Die strenge Textur der *Hamletmaschine* zitiert den *tragischen Transport*, der *eigentlich leer, und der ungebundenste*² ist. In der Hingabe an den einen und an den einen Gott der Wahrheit, wird dieser, so Hölderlin, in der *Gestalt des Todes gegenwärtig*³. Müller läßt Ophelia/Hamlet/Hamletdarsteller, die wechselnd ineinander übergehen und damit den Namen, die Geschichte und die Rolle abschälen, sagen, wie man schon weiß: *Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen*. Eine Grimasse des Wissens droht sich in einem mit Fleischermessern zerfurchten Schlafraum zu zeigen. Wenn im Akt des Übersetzens die Grenze von Übersetzbarkeit vergessen und der Zug von Entstellung geleugnet wird, als müsse es immer schon so und notwendig sein, wenn in der Vorstellung einer Identität von Theorie und Praxis das Diskontinuierliche von Geschichte negiert wird, dann klopft der Wahnsinn. Wie nun die Maschine und das Wissen des Maschinellen unterbrechen?

Müller transportiert diese Aufgabe an den Übersetzungsprozeß in der Realisation der Inszenierung. Er schreibt,

»daß bei Stücken dieser Machart (...) nur der Schauspieler den Zufall ins Spiel bringen kann, sein Körper der Kies, in den der Text sich einschreibt und verliert mit der gleichen Bewegung.«⁴

Die Metapher vom Kies, Sandkorn und monetärer Einsatz, evoziert den Affekt, ein Flüchtliges, Unkalkulierbares und die Vorstellung eines Riesels. Der Körper, damit ist auch der Schriftkörper gemeint, stellt sich der Idee einer zu fixierenden und wissenden Wahrheit entgegen. Die-

1. Ebd., 27.

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

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

4. Müller, *Herzstück*, 103.

sen Funken Widerstand und Unverfügbarkeit teilt die Literatur mit einer Vorstellung von Geschichte, die sich nicht restlos wissen, rekonstruieren und abbilden läßt, mit dem Feld der Theorie:

»Die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis sind viel partieller und fragmentarischer. Einerseits ist eine Theorie immer lokaler Natur, sie bezieht sich auf einen kleinen Bereich; sie kann aber auch in einem anderen, mehr oder weniger entfernten Bereich Anwendung finden. Die Applikationsbeziehung impliziert keine Gleichheit. Andererseits stößt die Theorie, wenn sie ihr Gebiet durcharbeitet, auf Hindernisse, auf Mauern, die es notwendig machen, daß sie von einem anderen Diskurs (der möglicherweise ein anderes Gebiet bearbeitet) abgelöst wird. Diese Überleitung von einem theoretischen Punkt zum anderen wird von der Praxis bewerkstelligt; die Theorie hinwiederum verbindet eine Praxis mit der anderen. (...) Wir haben es mit etwas ganz anderem zu tun: mit einem System von Relais in einer Vielfalt von theoretischen und praktischen Elementen. (...) Es gibt keine Repräsentation mehr, es gibt nur Aktion: die Aktion der Theorie und die Aktion der Praxis in einem Netz von Beziehungen und Übertragungen.«¹

An diesen Punkt der Bejahung der Differenz könnte eine Literaturwissenschaft, weil und in dem Maße, wie sie Wissen transformiert, anknüpfen: indem sie die Literatur aus ihrem Wissen heraus sprechen läßt. Es gibt zwischen Literatur und Literaturwissenschaft Berührungspunkte. Sie liegen in der theoretischen Figur der Grenze, die Sprache, Wissen und Wissensfiguren überschreibt, verschiebt und unterläuft. Diese Punkte der Überschneidung nicht zu vereinheitlichen, sie singular und in ihrer Nachbarschaftlichkeit zu entfalten, hieße, das Phantasma des Zirkels und der Restlosigkeit des wahren Wissens zu unterbrechen. So könnte man mit Sinn und aufgrund einer politischen und kritischen Haltung, der Kälte universitärer Wissensformierungen, die auf Vereinheitlichung und liberale Pluralität zielen, mit vielleicht einem anderen Scherzo begegnen.

1. Gilles Deleuze im Gespräch mit Foucault, in: »Die Intellektuellen und die Macht«, in: *Von der Subversion des Wissens*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1993, 106-115.

Das Mysterium des Anfangs.

Eine Verkündigung von Fra Angelico

»(...) die Lektüre macht nichts, fügt nichts hinzu; sie läßt sein, was ist; sie ist Freiheit, keine Freiheit, die das Sein gibt oder erfaßt, sondern Freiheit, die aufnimmt, nachgibt, ja sagt, nur ja sagen kann, und in dem durch dieses Ja geöffneten Raum die erschütternde Entscheidung des Werkes erkennbar werden läßt, die Bejahung, die es ist – und sonst nichts.«¹

Nahe der Schrift und des Bildes

... und wenn ein Bild sprechen, klagen kann? – Ein Bild spricht nicht, es hat keinen Mund, keine Stimme. Es gibt zu sehen und die große, al fresco gemalte Verkündigung² des Dominikanermönchs Fra Angelico zeigt, daß sie anderes gesehen haben wird (siehe Abb. 3 auf S. 249). Eingefaßt in eine nach unten hin gestufte Rahmung präsentiert sich ein kunstvolles Spiel von Räumen, Farben und Figuren. Das Bild schenkt zunächst einen vertrauten Anblick des Paares Gabriel und Maria. Irritierend jedoch wirkt Marias Blick, der sich halb auf den Engel zu richten und halb über ihn hinauszugehen scheint. Wohin geht er? Von wo kommt er? Fragen, die sich gleichermaßen auf den Engelsboten, der das Ave überbringt, beziehen lassen. Das Fresko thematisiert Fragen nach der Ankunft des Wortes, des Gebetes und des Gesangs. Es entwirft die Frage nach der Stimme im Bild, die sich entpuppt als eine nach dem gesprochenen, zu sprechenden und zu hörenden Wort und deren Tonarten. Was ist es, das aus dem Bild spricht?

Eine Aufmerksamkeit für die Darstellungsweise gerade dieser Verkündigung Fra Angelicos gründet sich auf einer Verschränkung kategorial verschiedener Ausdrucksformen von Bild, Schrift und Stimme.

1. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13.
2. Sie ist ein Teil des Freskenzyklus, den Fra Angelico mit seinen Gehilfen in den Jahren 1438-1450 gemalt hat und befindet sich im Nordkorridor des Klosters San Marco in Florenz.

Sie drehen sich um das Rätsel der unbefleckten Empfängnis. Diese ist Bedingung und nach dem heiligen Thomas von Aquin *Stoffursache*¹ des Mysteriums der Inkarnation, in der Gottes Wort Fleisch wird. Wie soll das gehen? Das ist die zweite Frage, die der Überlieferung nach Maria an Gabriel richtet; sie ist es auch, die hier Blicke und Lektüren auf die Darstellung Fra Angelicos und in einem weiteren Schritt des Lukasberichts motiviert.

Ave heißt übersetzt ›sei begrüßt‹ und ›leb' wohl‹. Ave, ein Gruß, der mit nur drei Buchstaben die dem Mysterium der Inkarnation innewohnende paradoxe Struktur einer Gleichzeitigkeit von Anfang und Ende wiederholt. Es ist auch ein Gruß, der in nuce den medialen Zug von Schrift in dem Grade ausstellt, wie sich Schrift allererst über eine Ersetzungs- und Verschiebungsstruktur schreibt. Darin offenbart sie eine ihr innewohnende Prozessualität von Signifikanten: Ave-Salve. Ave-Eva. Ave-Vae². Ave-JWHW. Über Klang, Reim, Spiegelung und Umstellung von buchstäblichen Positionen wahrt die heilige und vergehende Schrift ihren Prozessionscharakter: Heraufkunft von Klage und Anruf. Denn während der Prozession, die des unvorstellbaren und irreduziblen Übergangs gedenkt, der wiederum gerade wegen seiner Undenkbarkeit ein Begehren nach Darstellung hervorruft, wird ein Wunsch, das Verlorene anzurufen, vernehmbar. Das bezieht sich auf das Mysterium der unbefleckten Empfängnis ebenso wie auf das Mysterium des Todes und das der Auferstehung.

Wie also artikuliert sich unter szenischen und pikturalen Gesichtspunkten das Paradox, etwas darzustellen, was nicht darstellbar ist, auf dem Feld der Farben, Linien und Architekturen? – Am Ende heißt es noch einmal anzufangen, die Frage nach dem Gesang umzukehren, sich der Stummheit des Bildes, seinem Schwinden und Erscheinen zu widmen.

Ein Wort wird Fleisch. Noch einmal: Wie soll das gehen? – Nicht irgendein Wort wird Fleisch. Es ist das Wort Gottes, das mit der Fleischwerdung in der Gestalt Jesu ein entscheidendes Ereignis in der christlich-abendländischen Geschichte markiert. Denn mit dem Geheimnis der Inkarnation wird die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu initiiert. Dieser Abschnitt einer Heilsgeschichte ist dem weiten Feld der Exegese zufolge an eine Figur der Wiedergutmachung³ in bezug auf

1. Vgl. grundsätzlich Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übersetzt von Andreas Knop, München 1995, hier 43.
2. Ebd., 122. »Und schließlich bezeichnet das *ave* die Reinheit Marias, sofern es den Gegensatz zum apokalyptischen *vae*, *vae*, *vae* bildet, mit dem alle Arten der Sünde verflucht werden, die ›die Könige und Kaufleute auf Erden‹ begangen haben.«
3. Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*, übersetzt von Richard Benz, Gerlingen 1997, 249; Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 122f.

den Sündenfall¹ der Genesis gebunden. Das Rätsel der unbefleckten Empfängnis legt sich auf die Wunden und Sünden der Menschen. Es zieht zwei weitere Mysterien nach sich: das des Todes und das der Auferstehung. Die Verkündigung ist also ein Punkt einer großen Kette von Ereignissen, die eine theologische und metaphysische Horizontlinie zeichnen. Ein Aspekt daraus, nämlich die Frage nach dem Gruß, motiviert die folgenden Überlegungen. Ave – Salve, das sind Grußworte, die jeweils und zugleich die Formel einer Ankunft und eines Abschieds transportieren. Was bedeutet es dann, Ave zu sagen? Und was heißt es – in einer doppelten Bewegung gefragt – diesen Gruß zu vernehmen und die Verkündigung Fra Angelicos zu betrachten?

Zunächst: Eine erste Begegnung mit dem 237 cm x 297 cm großen Verkündigungsfresko Fra Angelicos sorgt vielleicht für Freude, gewiß aber für eine Irritation. Als mimte es den plötzlichen Eintritt Gabriels in die Kammer Marias, ist es scheinbar unvermittelt da. Selbst wenn man weiß, daß die Verkündigung die Außenwand des Dormitoriums im Innenraum des Klosters von San Marco bekleidet, selbst wenn man glaubt zu wissen, daß sie da ja ist, bewirkt es immer wieder ein laut oder leise gesprochenes – Ja. Vielleicht ein Staunen, vielleicht anderes. Wie nun kommt das?

Der florentinische Architekt Michelozzo hat im Jahr 1437 die Dormitorien (Schlafgemächer) des Dominikanerklosters umgebaut. Ein Jahr später begann Fra Angelico mit seinen Gehilfen, u. a. Benozzo Gozzoli, den berühmten Freskenzyklus mit insgesamt 48 Darstellungen zu entwerfen, al fresco zu malen. Dabei hat er, wie schon vielfach bemerkt wurde, in dieser Verkündigung die Säulen mit den klassischen ionischen Kapitellen, die neben vielen Fresken den Kreuzgang des heiligen Antonius gestalten, zitiert. Er transformiert ein architektonisches Konstrukt ins Bild und folgt mit der Arkadenstruktur einem vertrauten Portikusschema vieler Verkündigungen des Quattrocento. Auf den von Michelozzo gebauten Kreuzgang trifft man, wenn man das Kloster zur Linken der Kirche San Marco betritt. Eine alte große Zeder und eine weiße Calla wachsen dort im Innenhof. Der *Legenda Aurea* nach ist die Zeder ein Attribut Marias.² Ein *effigies*³, ein Schattenbild der Jung-

1. 1 Mose 1-3.
2. »Darum so gleicht man sie dem Cederbaum, von dessen Duft alle Schlangen sterben: also wurden von ihrer Heiligkeit die Schlangen im Fleische der Menschen getötet.« de Voragine, *Legenda Aurea*, 191f.
3. Lat.: *effigies*: 1. Bild, Bildnis, Bildwerk; 2. Gestalt; 3. Schatten, Traumbild, Erscheinung; 4. Ebenbild; Ideal. *effingo*: hinstreichen *über*, streicheln; 2. weg-, abwischen; 3. heraus-, nachbilden; 4. nachahmen, ausdrücken, darstellen, veranschaulichen. *fin-go*: 1. streicheln; 2. a) bilden, formen, gestalten; b) (*künstlerisch*) schaffen, darstellen (...); 3. a) sich denken, vorstellen (...); ersinnen, erdichten; vorgeben.

frau taucht auf. Denn die Zeder, so kann man sagen, kündigt im Charakter einer unähnlichen Erscheinung die Ankunft des Bildes der Jungfrau an.

Begibt man sich nun vom Kreuzgang in den Sala del Lavabo (Waschungssaal), führt eine Treppe ins Obergeschoß zu den Dormitorien. Man steigt die erste Treppe hinauf und ist links und rechts von den für den Klosterkomplex typischen weißtönigen Wänden umgeben. Man blickt auf ein Fenster und biegt um die Ecke, und da auf einmal ist die Verkündigung. Noch bevor man sieht, die Augen aufschlägt, blickt sie von Ferne. Denn es ist eine zweite Treppe mit 12 Stufen, die Bild und Betrachter trennt. Die Eckkonstruktion setzt eine Vorzeitigkeit des Bildes in Szene setzt. Man geht nicht geradewegs auf die Verkündigung zu, man wird in eine äußere (über die zwei Treppen) Winkelkonstruktion einbezogen. Die so schlichte Szene der Begegnung Gabriels mit Maria ist in eine architektonische Verschränkung von Vorder- und Hintergrund und eine mehrfache Rahmenkonstruktion gebettet, welche die Grenzen zwischen dem Bild und einem Außen des Bildes überschreiten. So schließt die äußere, gemalte graugrüne Rahmenleiste zur Linken und nach oben hin das Mauerwerk des Dormitoriums ab. Nach unten hin beginnt mit der Rahmung des Innenhofs im Bild ein Aufschub der Rahmung. Eine dreimalige Sockelkonstruktion ist hier wirksam. Sie stellt sich aus einem durch horizontale Linien markierten Wechsel von Abschnitten her. Einen ersten Rand bildet der Streifen mit der oberen Inschrift. Es folgen die zweite Inschrift, ein grüner Farbstreifen, ein weißgetönter Farbstreifen, endlich die graugrüne Rahmenleiste, die wiederum von einer weißgetönten Farbfläche umgeben ist. Die Wiederholung und Verschiebung der Rahmung bewirkt einen Trepperrhythmus im Bild und spielt die ›reale‹ Treppe an. So sind eine Bewegung auf das Bild zu und eine Bewegung, die aus dem Bild herausführt, in Szene gesetzt. Damit erscheint die Frage nach der Grenze des Bildes zum einen über die architektonischen Konstruktionen. Zum anderen stellt der graugrüne Rahmen, indem er innerhalb und außerhalb des Bildes von einem weißgetönten Farbton umgeben ist, die Funktion der Schwelle aus. Der erdige Farbton, der aus einem Gemisch von hellem Lehm und Wasser besteht, erinnert in der Materialität der Farbe an die Schöpfungsgeschichte, in der Gott Adam aus Erde schuf. Im Zuge seiner Analyse der »marmor finti« schreibt Didi-Huberman:

»Wagen wir also die Hypothese, daß ein Bild, das vom Moment der Inkarnation – vom Moment einer *sich bildenden Form* – handelt und zugleich die Erschaffung des ersten Menschenleibs aus dem Lehm kommemoriert, aus einer mit Wasser vermischten roten Erde, imstande ist, einen Teil seines Feldes für das zu reservieren, was man eine *inchoative Farbe* nennen könnte: eine Farbe nicht der figurierten Figur, sondern der virtuellen künftigen Figur; eine Farbe der prophezeiten oder *versprochenen Form*. Die Darstellung von Marmorböden aber wird einer solchen Virtualität offenbar besonders gerecht, um so

mehr, als sie sehr starke Analogien zu den zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen des Lehms aufweist, wie man sie in Genesisillustrationen findet: auch dieser Lehm besitzt eine flüssige retikuläre Maserung und besteht im Grunde aus einem Gemisch von Farben. (...) In beiden Fällen, halten wir das fest, weist uns eine *Verflüssigung des Anblicks* darauf hin, daß wir es mit einem Ursprungsort zu tun haben.«¹

Die schlichte weißgetönte Farbe, die das Mauerwerk bedeckt und in die Verkündigung eingeht, hat das Vermögen, ein Werden der Form zugleich zu erinnern und zu versprechen: und dies um so mehr, als die Farbe aus Lehm hergestellt wird und am Ende wieder mit der al fresco-Technik mit einem Steingebilde, hier den Mauern im Kloster von San Marco, hautnah in Berührung kommt. Schließlich sei an dieser Stelle noch erwähnt, daß das Verkündigungsfresko in unmittelbarer Nähe zur ehemaligen Zelle des heiligen Antonius, Prior des Klosters zu Zeiten Fra Angelicos, liegt und daß das Dormitorium mit den 43 Dominikanerzellen über dem Kreuzgang des heiligen Antonius liegt. Die Fenster in den Schlaf- und Gebetsräumen geben somit einen Ausblick auf den cortile, den Hof. Die Rundbögen des Portikus im Fresko korrespondieren wiederum mit den Rundbögen der Türöffnungen zu den Zellen der Dominikanermönche. Es bahnt sich eine Struktur von Kreuzungen an. Eine Kunst der Überschneidung wird wahrnehmbar, welche die für das Sehen konstitutive Teilung von Innen und Außen, Anfang und Ende ins Spiel bringt.

Eine erste Annäherung an die große Verkündigung Fra Angelicos zeigt eine Einbindung des Betrachters. Man empfängt, bevor man sieht, genauer noch: man wird empfangen haben, ehe man sich versieht. Das Bild trifft ein, es schockiert, vielleicht grüßt es. Auf diese Weise geschieht eine Art Umkehr und Konversion einer Konvention. Nicht der Betrachter, das Subjekt geht auf das Bildobjekt zu. Es sind Ort und Sujet des Bildes, innen wie außen, die den Blick und den Gruß von einem anderen Feld aus, hier dem Ausschnitt der steinernen Wand, senden. Die Position des Betrachters ist gestört. Vielleicht ist es dieses affektive Moment der Irritation, das immer wieder die Ferne des Bildes mit einem Staunen zu binden sucht.

Die folgenden Überlegungen zur Verkündigung Fra Angelicos und zum Mysterium des Übergangs vom göttlichen Wort zur fleischgewordenen Gestalt Christi nehmen diesen ersten Blick des Bildes auf. Sie beginnen dort, wo ein erstes, flüchtiges Schwenden einsetzt, dort wo der Posten des Subjekts blitzartig getroffen ist, die Sinne im Staunen schwinden, der Sinn fehlt. Damit ist die Kategorie des Betrachters für einen Moment ausgelassen, fort, das Bild für sich.

Eine seltsame Ferne und Unnahbarkeit stellen sich ein. Zart, be-

1. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 82.

scheiden und grazil wirkt das Bild. Das kann man an der Linienführung, der Farbgebung und dem dünnen Farbauftrag sehen. Was man nicht sehen kann, das das Bild in entscheidender Weise prägt, ist ein melancholischer Ton. Er ist Effekt eines komplexen Spiels von Entzugsbestrebungen, die sich auf pikturaler, architektonischer und literaler¹ Ebene ereignen. Wie also das Bild schauen? Pseudo-Dionysius Areopagita schreibt, daß man »die Figuren entkleiden muß, [um sie] nackt und rein zu schauen.«² Und die Figur wiederum ist, wie Didi-Huberman aus den Quellen der Kirchenväter entwickelt, »die Weise, zwischen verschiedenen Dingen«, also über eine Arbeit der Unähnlichkeit, »bedeutsame Bezüge herzustellen«³. Mit dem Gesichtspunkt einer Komposition von unähnlichen Figuren, die jeweils eine spezifische Weise und Form artikulieren, wird das Bild zu einer Art Refugium von Unähnlichkeiten angesichts des Mysteriums. Es schwankt zwischen einer

»sinnlichen Gestalt [schéma] und ihrem Gegenteil, der idealen Gestalt oder der Idee [eidos]; ja zwischen der Gestalt und dem Gestaltlosen (...). So zeigt sie [die Figur] uns den ›Schatten der künftigen Dinge.«⁴

Das Bild – figura und schéma – Fra Angelicos beruht auf einem strukturellen Paradox. Denn ein künstlerisches Verfahren der Unähnlichkeit transportiert immer auch ein Verschiedenes, einen Zug von Differenz in die Malweise, während die Geschichte der Verkündigung an die Jungfrau Maria laut Exegese von einer Empfängnis erzählt, die rein, ohne Verlust, ohne Differenz, wundlos geschieht.

Jenem spannungsreichen Moment eines Unterschieds zwischen der vorgestellten Geschichte einer Wundlosigkeit und dem Bild, das diese Vorstellung treu in Szene setzt und durch eine Technik der Unähnlichkeit in der Malweise überschreitet, gilt die Aufmerksamkeit. Anders, das Thema der Wunde und eines Verlustes der Wunde umringt die Frage nach dem Ort des Mysteriums. Ein melancholischen Ton, der von dem Fresko ausgeht, verweist auf eine Kehrseite der Wunde: den Klang. Er erscheint auf dem Feld des Unähnlichen, da, wo das pikturale Zeichen diffundiert und porös wird.

Mit der Fragestellung nach dem Anziehungspunkt, dem Punkt der Figuralisierung des Bildes, kann man ein vielfach gelesene Bild von der »offenen Wunde« hinzuziehen. In *Trauer und Melancholie* schreibt Sigmund Freud:

1. In das Fresko sind Inschriften eingetragen, was in dem folgenden Abschnitt gelesen wird.
2. Zitiert nach ebd., 58.
3. Ebd., 62.
4. Ebd., 63.

»Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde, zieht von allen Seiten Besetzungsenergien an sich (...) und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung.«¹

Dieser Satz steht an einem Wendepunkt innerhalb des Aufsatzes. Der Vergleich *wie eine offene Wunde* markiert den Einsatz einer Metapher in dem Moment, in dem die Ausführungen über die Bindungen des verlorren Objekts an das Subjekt an eine Grenze der Erklärbarkeit² stoßen, und damit einen wunden Punkt von Wissen selbst ausstellen. Die Metapher der *offenen Wunde* wird mit in die Überlegungen hier einbezogen, weil es sich mit der Geschichte der Verkündigung auch um eine Geschichte von Wundlosigkeit und einer absoluten Hingabe an einen anderen dreht: Maria empfängt wundlos und folgt Gottes Wort, in dem Maße, wie sie sich verliert.

Wie nun geht Fra Angelico mit dem Thema der Wunde und ihrem Umschlag zur Wundlosigkeit malerisch um? Ein Attribut der Jungfrau ist der »fleckelose Spiegel« (*speculum sine macula*). Der Maler Fra Angelico aber ist an die Farbe gebunden; er kann die Jungfrau nicht anders als in einem kunstvollen Spiel von feinen Linien und Farbflecken bilden. Und der Farbfleck ist Didi-Huberman zufolge als Symptom lesbar:

»So mußten wir etwa, um die pikturale Poetik der Flecken und Spuren zu charakterisieren, denen unsere Analyse galt, aus der Semiotik von Pierce die Kategorie des *Index* übernehmen. Darunter hat man sich hier nicht den materiellen Rest eines Rätsels der Vergangenheit vorzustellen, dessen evidente oder unsichtbare Spur (...) sondern auch den Abdruck, den ein Schlag, eine Verletzung, irgendein *Kontakt* hinterläßt. *Index* besagt dann soviel wie *Symptom*, beispielsweise jenes, das das *Feuer des Mysteriums* – eine göttliche Erscheinung – im sichtbaren Körper einer irdischen Kreatur zurückläßt – zum Beispiel ein Stigma auf der Haut eines Seligen... Die bildliche Darstellbarkeit, die Figurierbarkeit der Inkarnation basiert so gesehen auf einem ständigen Schwanken zwischen der Ikonizität (...), welche die Ähnlichkeit und eine gewisse Distanz voraussetzt – und der Indexikalität, die ihrerseits die Unähnlichkeit und eine Art von Berührung voraussetzt.«³

Die Kunst des Malens als ein Akt der Demut besteht darin, genau diese Unmöglichkeit auszustellen: In den Übergängen von Fleck und Fleckenlosigkeit, von Fixierung des Bildes am Stein und einer *Verflüssigung des Anblicks*⁴ nähert man sich dem, was sich einer Sichtbarkeit

1. Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*, in: Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1982, hier 206.
2. Ebd., kurz vorher schreibt Freud: »Die Melancholie stellt uns noch vor andere Fragen, deren Beantwortung uns zum Teil entgeht.«
3. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 14.
4. Ebd., 20.

entzieht, einem ›inneren‹ Bild, das man auch ›phantasma‹¹ nennen kann.

Das Fresko ist demnach gebunden an ein Paradox. Indem es etwas mit Farbe, Schrift und Konturen abbildet und bedeckt, entdeckt es zugleich ein der Darstellung Entzogenes. Es gibt da etwas, das das Bild zeigen läßt und eine mehrfache Bewegung eines Schwindens, das berührt. Es berührt den in die Ferne gehenden, entrückten und stummen Blick der Jungfrau. Nicht verwirrt, nicht erschrocken sitzt Maria exponiert und übergroß auf einem Schemel. Ihre leicht geneigte Haltung und ihre vor dem Bauch verschränkten Arme korrespondieren mit der Haltung des Engels. Die Farbe seines Kleides changiert zwischen einem St. Johannisweiß, terra rossa Farbe an den dunkelsten Stellen im Faltenwurf und verschiedenen Akzentuierungen beider Farben. Das Kleid ist mit Goldbordüren versehen. Die Farbe Gold taucht noch einmal in seinem Heiligenschein auf. Wie auch der Heiligenschein von Maria ist er teils geritzt und teils gemalt. Aus einem Farbgemisch von Schwarz und Gold scheint ein unruhiger und kaum wahrnehmbarer Schimmer² auf. Allein die kreisartigen Konturen der Heiligenscheine sind in klarem und tiefem Schwarz. Diese Kombination von Schwarz und Gold wiederholt sich in den jeweils in Gold und Schwarz geschriebenen Inschriften. Ein außergewöhnliches, rosafarbiges Stirnband Marias, das die Farben des Engelkleides aufnimmt, verbindet den Engel und Maria. Ist es eine Begegnung der Ankunft oder des Abschieds? Es bleibt eine Begegnung zu sehen, ein Moment einer Begegnung, die in dem vertrauten Verkündigungsschema – links Gabriel, rechts Maria – etwas Unvertrautes zeigt. Eine graue horizontale Linie schneidet das Bild. Zwei weitere schwarze Linien setzen jeweils in einem spitzen Winkel links und rechts der Horizontalen an. Nun kann man vermuten, daß diese Linien die Säulen stützenden Stege, welche die Kreuzgänge stabilisieren, realistisch aufnehmen. Bedenkt man aber, daß das Vermögen von Malerei gerade auch in der Distanz zur Illustration liegt, bedenkt man, daß Fra Angelico dem im Quattrocento aufkommenden Primat Albertis (*De pictura*) realitätsgetreu abzubilden, nicht folgte³, so rücken diese Linien auf eine andere Bedeutungsebene. Sie ziehen den Engel und die Jungfrau in Bann, und sie unterbrechen die Harmonie des Bildes. In den vollkommen anmutenden architektonischen Raum transportieren die Linien ei-

1. Ebd., 68.

2. Je nach Lichteinfall des am linken Ende des Nordkorridors befindlichen Fensters und je nach Blickwinkel bewirken die in der Farbe enthaltenen Mineralien ein Funkeln. Auf der Oberfläche der steinernen Wand berühren sich Blick und Farbe flüchtig. Nicht dauerhaft und nicht zu erfassen erinnert jenes unscheinbare Aufflackern genau an das, was man das Rätsel des Großes nennen kann.

3. Ebd., 117.

nen architektonischen Aufriß, dessen Fluchtpunkt irgendwo hinter dem Bild, hinter der Wand, außerhalb des Bildes liegt. Ein atopischer Punkt, angespielt durch die fast sinnarmen Linien, die keine metaphorische, ikonologische Deutung nahe legen, wohl aber wirken. Sie verweisen, das Bild schneidend, auf ein Nicht-Bildhaftes. Die Linien teilen das Bild. An der linken Seite wiederholt die obere schwarze Linie die Grenzziehung, die den offenen Innenraum (Portikus), der die Kammer Marias einschließt, von einem Außenraum (Blumenwiese) trennt. Letzterer ist wiederum geteilt durch den hohen Zaun, der piktoral auf den Topos von Maria ›hortus conclusus‹ anspielt und damit den Sündenfall, die Grenze zwischen dem verlorenen Paradies und der Erde in die Szene der Verkündigung holt. Es gibt Teilungen über Teilungen und Teilungen innerhalb der geteilten Räume.

Damit kommt der grau gemalten horizontalen Linie eine besondere Bedeutung zu: denn sie allein, indem sie zwischen einer Abbildung der ›realen‹ Stäbe und als Schnitt im Bild fungiert, zeigt und erinnert zunächst, daß es Linien gibt; Linien, die trennen und verbinden zwischen Räumen, innen und außen und sichtbaren und unsichtbaren Räumen; sie stellt aber vor allem, indem der Nimbus des Heiligen Geistes die Linie berührt, ihre Funktion der Schwelle aus. Angesichts der Jungfrau, angesichts des mysteriösen Übergangs vom Wort Gottes zur Fleisch gewordenen Gestalt des Gottessohnes, bedeutet diese Linie den Entzug einer Sichtbarkeit des Mysteriums, gerade indem sie den Heiligen Geist die Grenze berühren läßt: Anfang der Übertretung.

Es gibt noch eine andere Verlustbewegung. Sie ist in Form einer Negation und mit dem Gebot, nicht zu vergessen, nicht zu vergessen ein *Ave* zu sagen, ins Bild geschrieben. Die in schwarzer Farbe gemalte Inschrift, die das Fresko zu lesen gibt, lautet: *Virginis intacte cum veneris ante figuram preterundo cave ne sileatur Ave*. (Wenn du vor die Figur der unberührten Jungfrau kommst, achte beim Vorbeigehen darauf, daß du das Ave nicht stillschweigend übergehst.) Dieses *du* richtet sich zum einen an den Dominikanermönch und fordert ihn zu Andacht und Demut auf. Zum anderen ist es eine Inskription, die mit den emphatischen Stellen am Anfang *virginis intacte*, am Ende *Ave* und in der Mitte *ante figuram*¹ den Moment einer Begegnung vor und nach dem Bilde ausstellt. Damit spricht die Inschrift die Dramaturgie der Verkündigung selbst an. Am Ende steht ein *Ave*, das den Auftakt der Geschichte dieser Verkündigung bildet und mit ihm das Gebot erteilt, das *Ave* immer wieder von neuem zu wiederholen, der Geschichte dieses Grußes von Blick

1. Vgl. ebd., 153f.; Lat.: figura: 1. Bildung, Gestaltung, Beschaffenheit; Art; Gepräge der Stimme (...); 2.a) äußere Gestalt, Figur, Form; b) schöne Gestalt; Schönheit; 3.a) Gebilde, Bild; b) Redefigur; c) Anspielung; d) Urbild, Idee; 4. Schemen, Schatten; Symbol (spätmittelalterlich).

zu Blick zu gedenken. Was nun zeichnet diese Verkündigung weiter aus, was zieht sie an?

Es ist Marias Blick. Er geht woanders hin. Nicht richtet er sich auf den Engel, nicht auf die Säule. In dieser Irritation bemerkt man, daß ihr Blick auf etwas ruht, das außerhalb des Bildes liegt. Er richtet sich auf ein der Verkündigung schräg gegenüberliegendes Fresko (siehe Abb. 4 auf S. 250). Was aber fällt mit diesem Blick ein? Es ist eine *Jesus am Kreuz* Darstellung mit einem Märtyrer, dem heiligen Dominikus. Der hl. Dominikus wird durch Blick und Geste in flehender Haltung angesichts des Gekreuzigten dargestellt. Ein Ruf nach dem toten Christus wird malerisch inszeniert. Blut tropft verschiedenartig in die Leere des Bildraums. Aus den ans Kreuz genagelten Händen rinnt es an den Armen entlang und fällt jeweils rechts und links in einzelnen Tropfen herab. Nicht aber tropft es auf den Boden; die Blutstropfen verweilen nah an den Wunden und senken tiefrote Farbkleckse in die weißgetönte Wand. Das Blut aus der Brustwunde strömt in Richtung des Sterns auf der Stirn des hl. Dominikus'. Die Neigung der Blutlinien deutet eine Verbindung von Stigma zu Stigma an. Und auch das Blut, das aus der Wunde der Füße am Holz entlang auf den Erdhügel fließt, stellt eine Beziehung zum hl. Dominikus in der Wiederholung der sich auf den unteren Bildrand zubewegenden Linien her, welche die kniende Haltung des Mönchs variieren. Die Blut- und Farbtropfen, indem sie, in der Schwebe gelassen, nicht aufhören zu tropfen, vergegenwärtigen den Akt des Scheidens aus dem Leben. Das Bild, das von einer Vision des hl. Dominikus handelt, läßt Schmerz und Hingabe zusammentreffen: das Blut, Zeichen der lebens- und todbringenden Wunde, hält den Übergang von tot und lebendig fest. Es berührt die Schnittstelle zwischen dem Verlorenen und dem Verlangen nach seinem Erscheinen, welche Ursache des Anrufes ist.

Und genau dieses Bild fällt durch den scheinbar abwesenden Blick Marias in die Geschichte der Verkündigung ein. So gesehen ist die rätselhafte Geschichte der unbefleckten Empfängnis nach dem Bilde, das heißt nach der Inszenierung Fra Angelicos, nicht blutlos, nicht schmerzlos: Zeigt sich mit dem Verkündigungsfresko eine Enthaltensamekeit, so präsentiert sich mit dem *Jesus am Kreuz* Fresko eine Vorstellung einer leidenschaftlichen Hingabe. Mit diesem Einfall eines anderen Bildes äußert sich neben dem Entzug, dem Schwinden in der Verkündigung ein ›mehr‹ angesichts der Wunden Christi. Die Kreuzesinschrift dort ist mit schwarzen Buchstaben auf einen roten Untergrund gemalt. Es ist dasselbe terra rossa, das für die Wunden Jesu und die Blumen im Garten der Verkündigung gewählt wird. Es fließt am Holz herunter, das der hl. Dominikus mit seinen Händen berührt, es fließt bis zu einem ersten Bildrand, den die mit goldener Farbe gemalte Inschrift markiert: *Salve mundi salutare – Salve Salve Jesu chare – Cruci tua me aptare – Vellem vere tu scis quare – Presta mihi copiam.* (Salve, Erlöser der Welt –

Salve, Salve, lieber Jesus – Binde mich an dein Kreuz – ich möchte das wahrhaftig – und du weißt warum – gib mir dazu das Vermögen.) Der Hymnus arbeitet mit einer semantischen Verschränkung des Großes *Salve* und dem Namen Jesu Christi, des Erlösers (lat. *Salvator*) und Gesalbten.¹ Der melodiose Anruf taucht ein in eine Szene der Verwundung. In das Bild schreibt sich eine klagende, sehnsuchtsvolle Stimme ein, anders noch: ein Gesang. Denn es sind der hl. Dominikus, der Maler, der Dichter, der vorübergehende Dominikanermönch und schließlich der Blick Marias, die diese Inschrift empfangen. Vielleicht sogar kann man sagen, daß sich in dem *Jesus am Kreuz* Fresko durch die Kreuzung von Inschrift, Gesang, Farbe und Konturen eine Hingabe formuliert, die in einem Akt einer Spiegelung innerhalb des Bildes (malerisch mit den sich der knienden Haltung ähnelnden Blutlinien) und mit dem in der inskribierten Klage formulierten Wunsch – laß mich an deinem Kreuze stehen, laß mich deine Wunden (er)tragen, laß mich du sein – andeutet. Hinzu kommt eine Doppelung, mit der das Dargestellte den Impuls von Darstellung überhaupt, nämlich einem Verlangen nach Erscheinung des Verlorenen, mitspricht.

Mit der Erscheinung des Bildes vom Toten, dessen Blut noch fließt, zeigt sich ein unumgänglicher Verlust des lebendigen Körpers, der in dem Wehen des Lendentuchs nachklingt. Umgekehrt kann man sagen, weil der Körper verloren ist, und weil der lebendige Körper immer schon im Bild verloren ist und das vorstellt, was im Zuge der Repräsentation entfällt², setzt an diesem Punkt die Liebes- und Todesklage um Christus ein. Die Inschrift ist von daher lesbar als Anruf des Bildes in einer doppelten Weise: Es ist ein Ruf an das Bild, daß der Scheidepunkt des Todes im Zeichen des Kreuzes erscheine; zugleich formuliert die Inschrift einen Ruf, der aus dem Verlust des Lebendigen im Bilde kommt. So gesehen berührt die Schrift eine Grenze des Bildes selbst und evoziert die Frage nach dem Ort des Bildes.

Auch das Johannisweiß von Christi Lendentuch, das weiße Ordenskleid des hl. Dominikus, das Kleid Marias und der leere weiße Hintergrund, der durch die kontrastreichen Blutstropfen in den Vordergrund rückt, korrespondieren untereinander. Und noch etwas teilen die beiden Fresken. Es sind die inkarnatsroten Konturen, welche die Figuren, also den hl. Dominikus, Jesus, Maria und Gabriel umgeben. Die fei-

1. Lat.: *Salvator*: Erlöser, Heiland; das griechische Wort *Christos* bedeutet *Gesalbter*. »Dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe«, gibt die biblische Sammlung von Liebesliedern zu lesen. Das Hohelied Salomos, 1,3.
2. Vgl. Marianne Schuller: »Bilder – Schriften zum Gedächtnis. Freud. Warburg. Benjamin. Eine Konstellation«, in: *Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur*, 35-65, Warszawa 1996; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzl, München 1997.

nen Linien trennen und binden das Weiß des Kleides, des Körpers, des Lententuchs vom Weiß des hellen Hinter- und Vordergrunds in der Verkündigungs- und Kreuzigungsszene gleichermaßen. Betrachtet man nun noch den Blumen- und Ornamentrahmen der Kreuzigung, so kann man bemerken, daß die grünen und roten Farben sich in den Engelsflügeln aus Pfauenaugen wiederholen. Die unendlichen metonymischen Verschiebungen entlang der Farben stellen eine Maltechnik Fra Angelicos aus, die auf einer Theorie des vierfachen Schriftsinns und der daraus hervorgehenden Arbeit der Unähnlichkeit beruht.¹ Darüber hinaus blitzt in der Verschränkung eines Todesbildes mit einer stillen und schlichten Verkündigung ein Abgrund des Mysteriums auf: die unantastbare Vorstellung, das Phantasma der reinen und unbefleckten Empfängnis, berührt sich mit dem Phantasma einer grenzenlosen Hingabe an den Leib, die Wunden und den Namen Christi.

Ein Schatten fällt auf die Verkündigung. Es ist ein unsichtbarer Schatten.² Er ist da im Bild über den Blick Marias und verletzt das in die Verkündigungsgeschichte eingeschlossene Phantasma der Reinheit, welches die Grenze von *ich* und *du*, von Leben und Tod zu überwinden sucht. Mit dem Thema *Jesus am Kreuz*, das Fra Angelico 11mal in seinem Freskenzyklus variiert, taucht, noch einmal anders formuliert, die Geschichte der Passion auf. In der asymmetrischen Verschränkung der beiden Fresken geschieht eine Begegnung von Anfang und Ende. Zeit fällt aus und bringt ein Ereignis einer doppelten Anrufung: Gott schickt durch Gabriel ein *Ave* und ein Gebot an Maria. Gleichzeitig vernimmt Maria ein Bild der Hingabe an den Tod und den Gesang des *Salve, Salve*. Ein Gruß, der die Doppelung wiederholt, ein Gruß, der sich an den Gottessohn richtet, ein Gruß aber auch, der allererst vom Tod Jesu hervorgerufen wird. Gesang und Bild halten in der Inszenierung Fra Angelicos den Toten lebendig und aktualisieren gleichzeitig das Rätsel der Empfängnis unendlich oft, mit jedem *Ave*. Anlaß ist eine Untersagung: unberührt, schmerzlos und wundlos empfängt Maria laut Exegese. In diesen Moment einer reinen Empfängnis fällt das andere Bild einer Anrufung angesichts des Todes ein. Die Fresken sind durch den Korridor

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 43-64.
2. Fra Angelico hat in dem Fresko der Madonna der Schatten mit dem Einfall des Lichtes und dem Entwurf seines Schattens gearbeitet. Dies stützt die Überlegungen der Verschränkungen der ›Jesus am Kreuz‹ und der ›Verkündigung‹ Fresken. Zum Schatten schreibt die *Legenda Aurea*: »Der Schatten pflegt zu kommen von dem Licht und von einem Körper, der wider das Licht steht; die Jungfrau aber mochte als ein Mensch, die Fülle der Gottheit nicht ertragen; also überschattete sie die Kraft des Höchsten, indem das unkörperliche Licht der Gottheit in ihr menschlichen Leib annahm, damit sie Gott möge ertragen.« De Voragine, ebd., 253. Liest man das Bild selbst als allegorischen Ort des Mysteriums, so kann man sagen, daß der ›Leib des Bildes‹ überschattet ist.

getrennt und liegen sich in einer nicht spiegelbildlichen, versetzten Position gegenüber. Das schwarzblaue Gewand des hl. Dominikus und Marias Gewand bewirken eine Nähe der beiden Sujets. Die Berührung aber geht vom Blick Marias aus. Er ist empfänglich im Unterschied zu der Darstellung des betenden hl. Dominikus, die keinen Blick aus dem Bild zur Verkündigung wirft. Und doch kann man durch die von Fra Angelico gewählte Konstellation der Fresken sagen, daß sie sich kreuzen und den zweischneidigen Akzent des Grußes ausstellen. Im gleichen Moment, in dem der Engel, der Bote zwischen Himmel und Erde, das Ave überbringt, in dem Moment also, in dem der faszinierende Übergang eines unsichtbaren und unhörbaren Grußes im Bild die Metamorphose von Wort zu Leib verheißt, schreibt sich ein Bild vom Tod Jesu, der noch nicht geboren ist, in den Blick Marias ein. Dieser Punkt einer Einschreibung und einer unmöglichen Zeitstruktur eines Ereignisses, das im Modus einer Ankündigung geschehen sein wird, ist dramatisch. Es ist ein Punkt, der sich einer Übersetzbarkeit entzieht und den Verlust des Körpers noch vor seinem Erscheinen besingt. Denn der Gesang hat in dem Moment statt, wo das Auge nicht sieht, das Subjekt von einem anderen getroffen wird; an der Schnittstelle, wo das Ave nichts bedeutet außer, daß es ein Versprechen des Grußes gegeben haben wird.

Farbe, Buchstabe, Linie

Ausschnitt aus der »Verkündigung« von Fra Angelico



Im Nachgehen von Konstruktion und Malweise der Verkündigung trifft man auf einen weiteren Schauplatz: die Inschriften.¹ Beide Fresken, also die Verkündigung und die Jesus am Kreuz-Darstellung, die sich mit dem Tod und der Empfängnis um Anfang und Ende drehen, enthalten jeweils zwei Inskriptionen. Sie stellen Entwürfe aus Linien, Graphemen

1. Unbekannt sind die Urheber der Inschriften; es wird vermutet, daß sie nicht von Fra Angelico, sondern nachträglich in die Fresken eingetragen wurden, was nichts daran ändert, daß sie zu lesen geben.

und Interpunktionen dar und sind in die Bilder hineingeschrieben. Sie liegen dem Farbgrund auf. Den Liniencharakter teilt die Schrift über den geschriebenen Buchstaben mit den das Bild strukturierenden Konturen, welche die Figuren und Architekturen trennen und hervorbringen. Schrift ergänzt nicht, was etwa der bildlichen Repräsentation fehlte; hingegen berühren sich Schrift und Bild über Linien und Farbgebung, vielleicht sogar treiben sie sich an und hervor.

Die Inschriften sind nicht Beiwerk. Sie werfen am Rande dessen, was sie sagen, in einer Überkreuzung von schwarzen und goldenen Buchstaben Fragen nach Berührungspunkten von Tod, Heiligem und Lebendigem auf. Eine Zirkulation um Anfang, Ende und Glanz des Göttlichen kündigt sich an, die sich in den schwarz-goldenen Heiligenscheinen des Engels und der Jungfrau wiederholt. So mündet die obere Inschrift der Verkündigung mit dem ›Salve Mater‹ in ein einzelnes A. Es ist ein A, das sich zu einem Amen, Ave, A und O vollenden könnte. Dieses goldene A wirkt wie ein Steppunkt, denn es zeichnet einen Übergang vom Buchstaben zum Bild aus. Das ausgeschriebene und mit goldener Farbe gemalte A ist ein anspielungsreicher und unentschiedener Buchstabe, in dem Maße, wie er die Bedeutungen des ›es geschehe‹, des ›Anfang und Ende‹, des ›sei begrüßt und leb' wohl‹ anzieht, versammelt, nicht aber zu einer Bedeutung entscheidet. Kleine verzweigte Linien, die eine Blume vorstellen, entfalten sich entlang des Umrisses des Buchstabens. Aus der Arabeske entspringt, linear gelesen, ein zweites Mal der Buchstabe A en miniature. Geschieden und nach einer Lücke erscheint am Ende der Zeile eine Blume. Die Metapher der Blume zeichnet hier selbst einen metaphorischen Sprung aus der Arabeske und eine metonymische Verschiebung nach. Die Metapher der Blume verweist auch in der mittelalterlichen Exegese auf den Namen, Ursprungs- und Geburtsort von Nazareth. »Nazareth ist gesprochen die Blume, davon schreibt St. Bernhard, ›Die Blume wollte geboren werden von der Blume, in der Blume, in der Zeit der Blumen.«¹ Eine grüne Blumenwiese wiederum mit roten und weißen Farbtupfern gestaltet die Szene der Verkündigung. Und diese Wiese wiederum zitiert und kündigt die Frühlingswiese des ›Noli me tangere‹-Freskos in Zelle 1 der Dormitorien an. Das Intonaco aus Johannesweiß hier wie dort und darüber ein getupftes terra rossa sind pikurale Zeichen, welche die Abwesenheit der lebendigen Blume² markieren und darüber den uneinholbaren Ursprung der Geschichte des Mysteriums wach halten. – Eine scheinbar unendliche Verschiebung ist entlang einer Struktur von An- und Abwesenheiten lesbar, aus der heraus sich das Problem einer Vorgängig- und Nachträglichkeit stellt: Involviert in eine unrhythmische,

1. De Voragine, *Legenda Aurea*, 250.

2. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 24.

mit Lücken versehene Verschiebungs- und Ersetzungsstruktur, entdeckt sich die Frage nach Ort und Weise der Übersetzungen von Farbe, Linie und Buchstabe. Wer ist wem unterworfen? Wo liegen die Punkte des Anstoßes, und was stiftet den Akt der Erzeugung, der einer der Verdrängung ist, an? Didi-Huberman spricht treffend bezüglich des gesamten Freskenzyklus von einem »Eindruck eines großen Dramas in Weiß und Rot.«¹ Er schreibt in seinen Ausführungen im Zuge der Analyse des ›Noli me tangere‹-Freskos²:

»Das Beispiel der kleinen Rotskansionen macht bereits deutlich, daß der Maler die Möglichkeit hat, pikurale Zeichen zu gebrauchen, die in einem strengen Sinne *signa translata* sind, sozusagen Übergangszeichen, Zeichen oder Operationen einer *Konversion*. (...) Wenn es ein den Bildern eigenes Denken gibt, dann das der Assoziation oder Translation, ein Denken, dessen Strukturprinzip die Verschiebung ist. Um die Blumen auf einem Feld darzustellen, arbeitet Fra Angelico nur mit *Stigmata*, mit einfachen Malen oder Spuren roter Farbe; diese Spuren aber, zu Gruppen zusammengefaßt, schlagen eine Brücke zwischen zwei völlig heterogenen (wenn auch theologisch verknüpfbaren) Bereichen des Denkens: zwischen einer Frühlingswiese einerseits und dem mit seinen Wunden, seinen Stigmata ›geschmückten‹ Leib Christi andererseits. Genau das aber kann in aller Strenge eine Arbeit der *Figuralisierung* genannt werden. Das Bild, dem das logische Denken unzugänglich bzw. gleichgültig ist, schöpft gerade aus dieser Gleichgültigkeit seine ganze Kraft des Bedeutens.«³

Didi-Huberman entwickelt in seiner für diese Überlegungen maßgeblichen, kunsthistorisch und philosophisch orientierten Arbeit zu Fra Angelico, wie sich um das Mysterium der Inkarnation eine Fülle exegetischer Schriften der Scholastiker und Kirchenväter ranken. Das Geheimnis der Fleischwerdung von Gottes Wort zieht eine große Tradition einer negativen Theologie⁴ an, die Fra Angelico gut kannte. Die Rätselhaftigkeit des Akts der Empfängnis ist, wie Didi-Huberman mit dem

1. Ebd., 28.
2. Das ›Noli me tangere‹-Fresko ist Teil des Freskenzyklus von Fra Angelico im Kloster von San Marco (Florenz) und befindet sich in Zelle 1 des Dormitoriums.
3. Ebd., 26.
4. Ebd., 52ff. Didi-Huberman schreibt, daß die Werke des griechischen Schriftgelehrten Pseudo-Dionysus Areopagita und wiederum die seiner Kommentatoren Albert der Große und Thomas von Aquin damals in der Bibliothek von San Marco standen. In der Frage nach dem Status der Figuren, des Bildes (eikones) und der Abbildbarkeit Gottes entwarf Pseudo-Dionysus Areopagita eine Theorie der Dialektik der Unähnlichkeit. Das bedeutet, wenn es ein ›wahres‹ Bild Gottes gibt, dann allein in der Gestalt einer unähnlichen Figur. Die lateinische Fassung von Johannes Scotus Eriugena, die Thomas von Aquin las, verwendet für ›unähnlich‹ Begriffe wie »dissimiles, inconsequentes, inconvenientes, deformes, confusae, mixtae«.

in der Scholastik gebildeten theoretischen Begriff der Unähnlichkeit entfaltet, zutiefst in die Malweise Fra Angelicos eingeflossen. Sie zeichnet sich darüber aus, daß sie ein jeweils Unfigurierbares in der Figur wach hält, wie man es entlang von bloßen Farbklecksen in Weiß und Rot lesen kann. Das Formlose, die reine Farbe, artikuliert eine Negation des Anblicks, aus dem sie kommt und den sie zugleich auslöst.¹ Fra Angelico ist ein Künstler des »Farbregens«, der »Farbtupfer«, die über eine subtile Arbeit der Unähnlichkeit ein visuelles Feld öffnen, das den Topos der Illustration hinter sich läßt und in die Meditation führt.

Lesen

Um das Drama Marias, das sich zwischen einer Untersagung eines Genusses und einer bedingungslosen Hingabe bewegt, als ein einzigartiges Drama, das die Verkündigung Fra Angelicos ins Werk setzt, vernehmen zu können, ist es aufschlußreich, an dieser Stelle den Lukasbericht heranzuziehen. Denn ein konstellatives Verfahren von biblischem Text und künstlerischer Exposition ermöglicht es, sich dem Rätsel der Inkarnation in zwei verschiedenen Registern zu nähern: dem des Visuellen und dem der Schrift. Damit ist angedeutet, daß der Lukasbericht *eine* Version des Mysteriums artikuliert. Denn in dem Maße, wie die Bibel aus einer Sammlung unterschiedlicher Verfasser und Genres wie Geschichten, Briefen, Predigten, Psalmen, Gleichnissen, Genealogien und Berichten hergestellt ist, erlaubt sie es, gerade weil es sich kreuzende, aufeinander verweisende und divergierende Überlieferungen sind, ihren tropischen Charakter zu lesen. Das haben die Schriftgelehrten, Scholastiker und Kirchenväter und andere Exegeten auch getan. So sind die Summae des heiligen Thomas von Aquin, die Mariologie Albert des Großen, die Schriften des heiligen Gregor, des heiligen Augustinus und des heiligen Antonius entstanden. Der Ausschnitt aus dem Lukasevangelium kann demnach als nachträglicher Text eines unvorstellbaren Akts gelesen werden, wie auch das Fresko Fra Angelicos *eine* Silhouette einer (von vielen) dunklen Stelle der Heiligen Schrift vorstellt.

Die hier anstehenden Überlegungen negieren nicht die Fiktionen des Glaubens, wenngleich sie nicht auf eine Teleologie im Namen des Glaubens und der Wahrheit zielen. Sie versuchen, den Bedingungen und das meint auch den unmöglichen Bedingungen nachzugehen, die sich neben und unterhalb des Wortes und der Darstellung ereignen. Denn mit der Arbeit Didi-Hubermans wird deutlich, wie sich an das Mysterium der Inkarnation tausendundein Phantasmen knüpfen. Diese

1. Didi-Huberman hat die Arbeit der Unähnlichkeit besonders an den »marmor fintic« herausgestellt.

umkreisen nicht allein das Mysterium, sondern heften, vielleicht sogar kleben sie sich an das Bild der Jungfrau Maria. Von daher beschäftigt sich der hier gewählte Ansatz auch damit, wie sich das Bild der Jungfrau herstellt. Unter welchen Voraussetzungen und Ausschlüssen gelangt das Bild der unbefleckten Jungfrau und die ihm implizite Denkfigur, daß sie das Geheimnis der Inkarnation in der Rätselhaftigkeit der unberührten Empfängnis symbolisiere oder gar ›verkörpere‹, zu einer Akzeptabilität? Denn dieses Bild der Jungfrau, das mit dem reinen und verlustlosen Übergang vom Wort Gottes zu Name und Gestalt Jesu eine Identitätslogik und Wahrheit garantiert, ruft Skepsis hervor. Indem die Malerei Fra Angelicos, auch wenn sie dem christlichen Glauben und auch weil sie einer negativen Theologie verpflichtet ist, nicht in dem aufgeht, was sie präsentiert, gestattet sie den Modus einer Skepsis, die sich hier in eine Aufmerksamkeit für die Positionierung und Architektonik des Freskos und in den Versuch einer Lektüre des Verkündigungstextes nach Lukas wendet. Hier also ist die Szene der Verkündigung nach Lukas vollständig zitiert:

»Und im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Mann mit Namen Josef vom Hause David, und die Jungfrau hieß Maria. Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: Sei gegrüßt, du Begnadete! Der Herr ist mit dir! Sie aber erschrak über die Rede und dachte, welch ein Gruß ist das? Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben, und er wird König sein über das Haus Jacob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben. Da sprach Maria, wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Mann weiß? Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden. Und siehe, Elisabeth, deine Verwandte, ist auch schwanger mit einem Sohn, in ihrem Alter, und ist jetzt im sechsten Monat, von der man sagt, daß sie unfruchtbar sei. Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. Maria aber sprach: Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr.«¹

Gott sendet die göttliche Botschaft durch den Engel Gabriel an Maria. Geschickt kam der Engel zu ihr hinein und sprach: *Ave*. Ein Hineinkommen, ein Eintreten, ein Übertreten einer Schwelle steht dem gesprochenen und geschriebenen Wort voran. Denn daß der Gruß so, an

1. Lukas 1, 26-38. Stuttgarter Erklärungsbibel, Luther-Übersetzung. Lukas positioniert sich betont durch einen Vorbericht, der dem Evangelium voransteht, als einen historischen Berichterstatter, der sich an einen Freund Theophilus adressiert. Die Legende kennt Lukas auch als Maler. Vgl. Klaus Schreiner: *Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1996.

dieser Stelle und zu diesem Zeitpunkt¹ eintrifft, folgt einer Vorschrift Gottes. Der Engelsbote Gabriel überbringt das von Gott erteilte und empfangene Wort. Daher übersetzt er den Auftrag zu empfangen, und Lukas tut das noch einmal. Das luzide Wort ›daher‹ zitiert eine Kausalität, die eine Vorgängigkeit von Mündlichkeit und Nachträglichkeit von Schrift im gleichen Atemzug setzt und umdreht. Genau dieser Konversionspunkt steht mit dem Flüchtigen, dem dahingesprochenen Gruß in Frage. Dahin, das heißt vergänglich und zielgerichtet gleichermaßen – je nach Betonung bringt es Sinn hervor. Denn auch hier gilt es, die Zweischneidigkeit des Grußes bezüglich eines Kommens und Scheidens zu bewahren. Und: *Ave* bildet eine anagrammatische Form zu *Eva*. Oft wird die Geschichte der Verkündigung gelesen als eine Wiedergutmachung des Sündenfalls. Denn, so u. a. die *Legenda Aurea*, die Verkündigung ist von der ›Ordnung des Guten‹ und der Sündenfall von der ›Ordnung des Schlechten‹.² Auf dem Beweggrund dieser oppositionellen und thetischen Struktur, scheint es folgerichtig, daß Jesus, dessen Name den, der rettet und erlöst ankündigt, daß also der eine Jesus von Nazareth alle Menschen durch seinen Opfertod von den Sünden befreien wird. *Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich*, sagt Gabriel.

Das Bild der unschuldigen Maria hat die Aufgabe, das der verführten und verführenden Eva zu überwinden. Nun kann man den Anfang der zweiten Schöpfungsgeschichte der Genesis und den Anfang des Lukasevangeliums noch in eine andere Richtung lesen und zwar in Hinblick auf das Verhältnis von Körper und Name. Beide Episoden beschreiben einen Schöpfungsakt. Aus der Verkündigung geht die Gestalt Jesu hervor, in der Genesis wird der Mensch geschaffen. Gott also schuf Wasser, Himmel, Erde, Tiere und Pflanzen und zuletzt den Menschen. *Ha-adam* lautet das hebräische Wort für *Mensch*. Dem späteren Eigennamen *Adam* ist die Gattungskategorie *Mensch* und der Name *Mensch* eingeschrieben. Gott ließ

»einen tiefen Schlaf fallen (...) und er [der Mensch] schlief ein. Und er nahm eine seiner Rippen und schloß die Stelle mit Fleisch. Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm und brachte sie zu ihm. (...) Und sie waren beide nackt, der Mensch und sein Weib und sie schämten sich nicht.«³

Noch aber hatte der Mann keinen Namen. Der Name *Adam* spricht mit,

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 128ff.
2. De Voragine, *Legenda Aurea*, 249.
3. 1 Mose 2, 21. Vgl. hierzu Karl-Josef Pazzini: »Sind die Sinne dumm? Oder: Warum nur aßen Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis?«, in: Wolfgang Zaccharias (Hg.): *Sinnenreich: Vom Sinn der Bildung der Sinne als kulturell ästhetisches Projekt*, 43-52, Hagen 1995.

wie die Thematik des Eigennamens bei der Herstellung von Geschichte wesentlich bestimmend ist, besonders dann, wenn Name, Körper, die Bezeichnung Mensch und die Kategorie des Menschengeschlechts zu einer Einheit – im Rücken die geschlossene Paradiespforte – werden.

Im hebräischen Text wird *Adam* zum ersten Mal ohne den bestimmten Artikel *ha-adam*, also mit seinem Eigennamen im Zuge der Eröffnung des Geschlechtsregisters¹ genannt. In der Lutherübersetzung wird der *Mensch* mit der Schaffung der *Männin* (hebräisch *isch/ischa*) zum Mann und erst nach dem Sündenfall, der Übertretung von Gottes Gebot, namentlich genannt:

»Und Adam versteckte sich mit seinem Weibe vor dem Angesicht Gottes des Herrn unter den Bäumen im Garten. Und Gott der Herr rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du? Und er sprach: ich hörte dich im Garten und fürchtete mich; denn ich bin nackt, darum versteckte ich mich. (...) Und zum Weibe sprach er: Ich will dir viel Mühsal schaffen, wenn du schwanger wirst, unter Mühen sollst du Kinder gebären. Und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, aber er soll dein Herr sein. Und zum Manne sprach er: (...) Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden. (...) Und Adam nannte sein Weib Eva; denn sie wurde die Mutter aller, die da leben. Und Gott der Herr machte Adam und seinem Weibe Röcke von Fellen und zog sie ihnen an.«²

Also schuf Gott aus Erde einen Körper und aus diesem während eines tiefen Schlafs einen anderen, Mann und Männin. Er sprach das Verbot vom Genuß des Baumes der Erkenntnis aus. Mit der Übertretung des Gebots entdeckte sich die Scham, die sich nun an den Körper, wie die Schmerzen bei der Geburt und das Versprechen vom Ende, von Staub zu Staub heften wird. Der Mensch/Adam benennt sein Weib Eva. Mit der Vertreibung aus dem Paradies, tauchen zum ersten Mal die Cherubim als Wächter der Grenze auf. Andernorts, nämlich auf der Erde, entwirft sich das Buch des Menschengeschlechts:

»Dies ist das Buch von Adams Geschlecht. Als Gott den Menschen schuf, machte er ihn nach dem Bilde Gottes und schuf sie als Mann und Weib und segnete sie und gab ihnen den Namen »Mensch« zur Zeit, da sie geschaffen wurden. Und Adam war 130 Jahre alt und zeugte einen Sohn, ihm gleich nach seinem Bilde, und nannte ihn Set; und lebte danach 800 Jahre und zeugte Söhne und Töchter, daß sein ganzes Alter ward 930 Jahre, und starb.«³

Im Unterschied zur Genesis, in der die Schöpfung des Körpers der all-

1. Vgl. 1. Mose 5,3.

2. Ebd., 1 Mose 3, 8-21.

3. Ebd., 1 Mose, 5, 1-3.

männlichen Namensgebung vorausgeht – und dann im Namen Adam mit der Bedeutung Mensch und Menschengeschlecht zusammenfällt und sich fixiert – ist der Name Jesus von Nazareth vor der Geburt gegeben. Der Engel Gabriel überbringt ihn an Maria: *Und du sollst ihm den Namen Jesus geben*. Auf diese Weise ist in der Verrückung der Position Gottes, der von einem unbestimmten Außen und über den Engelsboten den Akt der Empfängnis auslöst, eine Asymmetrie der Umkehr angedeutet. Nicht mehr ruft Gott Adam *Wo bist du?* am Ort des ungeteilten Paradieses, sondern entfernt befindet sich Gott hinter einer Trennlinie. Es ist der Engel, der von dem einen zum anderen die Botschaft überträgt.

Der Name ist also bereits vergeben im Gottesauftrag. Die geheime Sendung von Gott an Gabriel ist in der Überlieferung ausgespart. Eine ausgeschlossene Einflüsterung, eine ungesehene, aber geschehene Transaktion geht dem Ereignis der Verkündigung voraus. *Und im sechsten Monat kam der Engel zu Maria herein und sprach*. Nun spricht Gabriel etwas aus, das er von Gott heimlich empfangen hat. Er beginnt mit einem *Ave*. Demnach knüpft sich an die Szene der Verkündigung an Maria auch eine andere Botschaft: die eines Geheimnisses.

Gott entscheidet sich für die Jungfrau Maria, er vergibt den Namen Jesus von Nazareth und bestimmt die Geburt des Gottessohnes. Eine unsichtbare Entscheidung Gottes zu einem ungewissen Zeitpunkt und an einem ungewissen Ort liegt noch vor dem Mysterium der Inkarnation, das in der Folge mit dem sich wiederholenden Datum des 25. März¹ insistiert. Mit der Niederkunft des Engels auf der Erde wird das Diktum, das von Gott ausgesprochene und erteilte Wort verkündbar unter der Voraussetzung einer unwiderruflichen Entscheidung. Diese sagt nicht, woher sie entspringt, wohl aber zeigt sie an, worauf sie zielt: ein ewiges und unendliches Reich.

AVE/EVA. Buchstäblich kündigt die Figur der spiegelgleichen Umkehr zwischen Name, Gruß und Akzentuierung einen Anfang und ein Ende einer Geschichte an. Der Auftritt Gabriels eröffnet neben der Logik der Wiedergutmachung und der Heilung in nur einem Gruß ein doppeltes Szenario von Ankommen und Scheiden. Gabriel, der gute Bote (nuntius) Gottes und Zeichen Gottes spricht in Gottes Namen. Gottes Wort schreibt der Jungfrau Maria die Gabe der Reinheit und der Schmerzlosigkeit² zu. Ohne sie zu berühren, wird der Heilige Geist über sie kommen, und die Kraft Gottes wird sie überschatten. Maria ist Name und Ort, Triclinium, der Heiligen Dreifaltigkeit. Es deutet sich an, daß das Drama Marias dem Register des Phantasmas angehört. Phan-

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 128ff.

2. »Sie ist Jungfrau und fruchtbar, sie empfängt in Heiligkeit, und gebiert ohne Schmerzen.« De Voragine, *Legenda Aurea*, 251.

tasma meint hier das an einen kryptischen Ort¹ eingeschlossene und unberührbare Bild einer ausgeschlossenen Einverleibung. Denn die Figur Maria wird im Namen Gottes einverleibt: Indem Gottes Wort die Wundlosigkeit verschreibt und den Verlust der Wunde anordnet², wird der Name Maria zu einer Geschichte der Unantastbarkeit. Allein mit diesem Verschluß der Wunde ist das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis denkbar.

Ave. Damit beginnt das Mysterium der Inkarnation und etwas anderes hört auf. Denn es ist nicht nur der Opfertod Jesu, nicht nur die Wiedergutmachung des Sündenfalls, die mit dem Gruß angesprochen sind. *Ave*, das ist ein Wort, das auf den Lippen vergeht. *Ave* – JHWH – das reimt sich. Im Klang des Grußes geschieht eine metonymische Verschiebung, die die Ursache im Echo des Grußes berührt: Gott. Welcher Gott spricht hier und welcher Gott spricht nicht mehr? Das Rätsel der Fleischwerdung von Gottes Wort und der unberührten Jungfrau legt sich auf das Testament desjenigen Namens Gottes, der nicht ausgesprochen wird und der kein Bild duldet. Von daher kann man sagen, daß die Geschichte der Geburt Jesu Christi, des Gesalbten, in sich die Figur eines doppelten Ausschlusses bewahrt: Die Wunde am Namen JHWH wird bedeckt mit der Wundlosigkeit der Empfängnis.³

Am Anfang des Mysteriums der Inkarnation steht demnach das Phantasma einer Unversehrtheit. Maria empfängt den Gruß, der den Anfang und das Ende, das A und O, Gott, den Tod und das Leben bringt und noch mehr: den einmaligen Akt eines Empfangens, ohne zu verlieren. Maria bleibt Jungfrau. Sie wird Gottesmutter und Jungfrau in einem. Mit ihrem zögernden Ja gewährt sie den Übergang vom göttlichen Wort zur leibhaftigen Figur Jesus Christus. Eine rätselhafte Empfängnis, die sich anders gestaltet, als die Episode aus dem Alten Testament, in der Gott Sara die Empfängnis Isaaks mitteilt. Auch dieses Ereignis ist an einen Gründungsakt, nämlich den der 12 Stämme Israels, gebunden. Unmittelbar nach der Schließung des Bundes Gottes mit Abraham, unmittelbar nach dem Gebot der Beschneidung – *Und so soll mein Bund an eurem Fleisch zu einem ewigen Bund werden* – verheißt Gott die Geburt Isaaks. *Sarai*, deren Name zu *Sara* wird, und *Abraham*, dessen Name noch vor dem Bund *Abram* war, beide lachen, als Gott das Unmögliche sprach. Sara ist neunzig Jahre alt und unfruchtbar, Abraham ist hundert Jahre alt, ihr Sohn wird nach Gottes Gebot Isaak heißen. Und der Name

1. Vgl. hierzu Derrida, *Fors*.
2. Vgl. Legendre, *Die verordnete Psychoanalyse*.
3. Vgl. grundsätzlich zu Weisen und Ökonomien der Ausschließung jüdischer Exegese und Tradition, Pierre Legendre: »Die Juden interpretieren verrückt«, übersetzt von Anton Schütz, in: M. Mitscherlich-Nielson (Hg.): *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Jahrgang 43, 1989, 20-39.

Isaak heißt *er, sie, man lacht*.¹ Die Veränderung der Namen und das Lachen, das auf ein Ungehöriges und einen Nichtsinn verweist und schließlich in die neue Gestalt namenhaft einfließt, machen eine Bewegung, eine Verschiebung lesbar. Auch die Verheißungen Gottes an Isaak und Rebecca², Manoach und seine Frau³, Elkana und Hanna⁴, Zaccharias und Elisabeth⁵, all diese Ankündigungen an Frauen, die entweder alt oder unfruchtbar sind, werden wahr. Nie aber geschehen sie ohne Trauer oder Lachen oder ein stummes Bewegen der Lippen, da der Leib verschlossen ist oder mit der Überraschung von Zwillingen oder mit der Stummheit Zaccharias, da er nicht glauben wollte. Nichts von alledem bei Maria. Sie empfängt unberührt und gibt verlustlos, sagt die Geschichte. Sie empfängt hörend im Rhythmus eines zweifachen Zögerns, das laut Exegese im Unterschied zu Zaccharias kein Zweifeln ist.

Nun kann man noch einmal mit Marias Worten fragen: *Ave – welch ein Gruß ist das?* Vielleicht muß man den Gruß erst einmal lesen, das heißt hören und sich trauen zu fragen, nach Lukas, was hat Maria gehört, als sie den Gruß vernahm? Und: was verdeckt die Vorstellung der unbefleckten Empfängnis aus der Feder von Lukas? Maria zögert; und sie gibt mit der Frage etwas wieder. Sie äußert mit den (gedachten) Worten eine Frage nach dem Übersetzungsprozeß selbst. Wie ist der Gruß zu deuten, wie zu lesen? Anders gefragt: Was bringt mir der Bote? Was will er mir?⁶ Lukas schreibt, *sie erschrak über die Rede*. Denn, so scheint es, der Schreck des Grußes bringt ein ›mehr‹ in der Gleichzeitigkeit von Ankunft und Abschied und ein ›weniger‹ im Modus eines Nichtwissens. Der von der Kluft des Grußes ausgelöste Schreck im Nichtwissen – fort/da? Tod/Leben? – unterstellt dem anderen, dem Engel ein Wissen: sag du mir, was ich da hören soll. Und damit ist ein erster Schritt des Schwindens Marias eingeleitet, indem sie sich dem Wort des anderen überläßt. Gabriel antwortet: *Fürchte dich nicht. Du hast Gnade bei Gott gefunden*. Gott ist mit ihr und sie hat Gnade bei Gott gefunden. Mit dem Eintritt Gabriels, so kann man sagen, ist sie angekommen bei Gott und überschattet von Gott. Doch zu welchem Preis? Außen ist sie von Gott und dem Heiligen Geist umgeben und Innen ist der Gottessohn im Begriff die Trinitas zu erfüllen. Nur: *Wie soll das zugehen?* Der zweite Hiatus, den Marias Frage nach der Weise des Übersetzungsprozesses bewirkt, birgt in sich bereits eine indirekte Affirmation.

1. Vgl. 1 Moses 21.
2. Ebd., 1 Mose 25, 21.
3. Ebd., Richter 13, 2.
4. Ebd., 1 Samuel 1, 2.
5. Ebd., Lukas 1, 5.
6. Vgl. Lacan, *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens*, 190.

Ja, es soll geschehen, sag nur *wie*. Damit ist der Moment einer Aufgabe und Hingabe an den Engelsgruß und an Gottes Wort bereits unausgesprochen formuliert. Er findet wenig später eine Äußerung in dem Satz, *mir geschehe, wie du gesagt hast*. Maria empfängt also nicht verlustlos, sondern sie empfängt, indem sie sich verliert. Überschattet, innen und außen, also rundum, von der Trinitas umschlossen und gefüllt, wird sie Name und *figura* einer Liebesgabe. Oft wird in diesem Zusammenhang von der ›Unterwerfung‹ Marias gesprochen. Der Begriff täuscht, sofern er damit vorrangig einen Herrschaftsdiskurs einer definierten und unbeweglichen Opposition von Herr und Knecht anspielt. Dabei wird verdeckt, daß im Liebesakt, das Subjekt als dem anderen unterworfen¹, auch einen Akt der Loslösung im Sinne eines Vergehens, auch ein Moment von Freiheit bedeuten kann. Denn, was Maria hört, als sie die Worte Gabriels vernimmt, das ist ihr Geheimnis, ein einsames Geheimnis. Ein derartiges Geheimnis *ist* nicht und *gehört* nicht jemandem. Es ist nichts, was man wüßte, das man nur nicht preisgäbe. Es rührt an einer Intimität, die, nicht sprechbar, eingeschlossen in einem Außen liegt. Mit Maurice Blanchot läßt sich sagen, denn Hören ist auch Lesen:

»die Lektüre macht nichts, fügt nichts hinzu, sie läßt sein, was ist; sie ist Freiheit, keine Freiheit, die das Sein gibt oder erfaßt, sondern Freiheit, die aufnimmt, nachgibt, ja sagt, nur ja sagen kann, und in dem durch dieses Ja geöffneten Raum die erschütternde Entscheidung des Werkes erkennbar werden läßt, die Bejahung, die es ist – und sonst nichts.«²

Ein zweifaches Fragen Marias gibt zu verstehen, daß Maria etwas hört und daß etwas fehlt, verfehlt im Hören; und genau in diesem ausgelassenen Hören bleibt etwas offen. Dieses *etwas* ist, in dem Maße, wie es nicht ist, der Prozeß des Übergehens, des Scheidens selbst. Er kommt unsichtbar und unhörbar einsam und unmitteilbar herauf. Der Anfang des Lukasevangeliums ist eine Art Glaubensbekenntnis, das seinen Glauben durch die Jungfrau Maria verkündet. Lukas füllt den Zwischenraum des Hörens mit der Spekulation des Glaubens. Er legt eine Übersetzung mit Gott, mit Gottes Stimme nahe, welche Maria durch Gabriel empfängt. Auf diese Weise erklärt sich der von Lukas hergestellte Umschlag von Hören und Sehen. *Siehe, ich bin*, sagt Maria, nachdem sie gehört hat. Und sie gehorcht. Was aber, wenn dieser Satz Marias (nach Lukas, seinen Vorstellungen, seinen Phantasien) ein Grundloses deckt, ein flüchtiges Berühren einer inkommensurablen und spiegellosen Szene, welcher der Spiegelung und den Entstellungen der Spekulation entfällt? Ein irreversibler und unfixierbarer Ausfall von Ver-

1. Ebd.

2. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 13.

mittlung berührte ein Moment von Freiheit, losgelöst und ungebunden. Absolute Einsamkeit und flüchtige, absolute Freiheit im Spiegellosen.

Der Bericht des Lukas verdeckt mit der Wendung *Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe...* die Bewegung eines Verlierens im Empfangen. An diesem Punkt kann man sagen, daß der Verlust und die Hingabe unter Verschuß stehen für eine teleologische Tendenz, die man mit dem Gehorsam unter Gott bezeichnen kann. Dazu dient das Phantasma der Unberührtheit, das sich durch zwei verschiedene, aneinandergeschlossene Unterwerfungsformen aufrecht hält. Denn an die Figur Maria knüpft sich die Vorstellung eines unberührbaren, reinen und mangellosen Körpers und zugleich ein unscheinbares, allmähliches Verlieren im Akt einer absoluten Liebesgabe. Der Name Maria: Hülle und Rezeptakel für das Ganze.

Schauplatz der Farben

Die Verkündigung Fra Angelicos, so kann man sehen, berührt und setzt das Phantasma der Wundlosigkeit in Szene. Indem das Fresko eine Bildbeziehung mit der Jesus am Kreuz-Darstellung über ein Verfahren der Konfigurierung und mit einem einschneidenden Effekt eingeht, kommt ein Moment von Alterität, ein anderer Schauplatz in die Szene der Verkündigung. Von der Frage nach dem Ausgeschlossenen zunächst auf Umwege geraten, wendet sich nun wieder der Blick auf das Bild. Wie figuriert es sich, allein, unter piktoralen Gesichtspunkten?

Fra Angelico arbeitet mit den Maltechniken des *campeggiare*, das bedeutet, »die Malfelder zu kolorieren« und des *ritagliare*, das heißt, »die Figuren aus dem Malfeld hervortreten [zu] lassen durch Zeichen, die der Pinsel oder Stichel anbringt.«¹ Die Farbnuancen der flächigen, weißtönigen Farbfelder, die durch inkarnatsrote Linien getrennt sind, fallen ins Auge. Sie bringen den Portikus, Boden, Wände, das Kleid Marias, ihre und des Engels Gesichter, Hände und Haare hervor. Und sie produzieren einen Eindruck von Leere und Offenheit des Bildes. Didi-Huberman spricht von dem *differentiellen* Charakter der Farbe, der den Bildraum konstituiert. Die Farbskala reicht vom reinen St. Johannisweiß über weißtönige Erdfarben zu den dunkleren Erdfarben, bis hin zu einem Schwarzbraun der Kammer Marias und ihrem schwarzblauen Gewand. Nicht nur der Engel Gabriel übertritt also mit seiner Ankunft bei der Jungfrau eine Schwelle gemäß der *istoria*, auch der Einsatz der Farben vollzieht eine ständige Arbeit von Übergängen, mal kaum wahrnehmbar, leise, mal im Zuge von kontrastreichen Farbkonstellationen.

Weiß, das ist die Farbe der Reinheit, der Unschuld und der Auf-

1. Vgl. Didi-Huberman, *Fra Angelico*, 25.

erstehung. Fra Angelico verwendet die Farbe Weiß im Wechsel zwischen einem reinen St. Johannisweiß und einem Weiß, das aus einem hellen Lehm und Wassergemisch entsteht, mit Vorliebe für das Grab Christi¹, den Fels und Säule Christi, für das Kleid des Auferstandenen, das Lendentuch des Gekreuzigten. Hier in der Verkündigung erscheint das St. Johannisweiß vor allem in einem Gestus der Streuung. Man findet es im linken Hintergrund an den Bäumen. Für die Blumenwiese wird es als Intonaco verwendet. Auffallend ist die mittlere, im Vordergrund stehende Säule, die über den Blick und als unähnliche Figur des Auferstandenen als Konversationsoperator² fungiert. Sie changiert, wieder konturiert mit einem dünnen Inkarnatsrot, allein zwischen dem St. Johannisweiß und der hellen Erdfarbe. Auch die Faltenwürfe der linken Kleidhälfte des Engels sind mit dem reinen Weiß versehen. Durch die Tönungen vom dunkelsten terra rossa, über das weiß-rote Farbgemisch zum Weiß steht der Engel in einer unähnlichen Beziehung zur Blumenwiese. Diese ist getupft und Didi-Huberman macht auf den reliefartigen Eindruck, den die Rotskansionen hervorrufen, aufmerksam; das Kleid hingegen ist mit einer Pinselbewegung von oben nach unten gemalt. Die Maltechniken sind also verschieden. Sie bewirken bei gleichbleibenden Farben eine Verschiebung in der Präsenz der Farben über die Weise des Farbauftrags. Im Rücken des Engels also die Farbkleckse der Wiese, am Rücken mit den Flügeln die Farbtupfer ließe sich auf einer thematischen Ebene entlang des Engelkleids von einer Darstellung vom Glanz des göttlichen Lichts, das in das Bild strahlt und das der Bote transportiert, reden.

Das Verkündigungsfresko kann vom mittäglichen Sonnenlicht, das am nahe gelegenen Korridorende durch ein an der Längsseite liegendes Fenster einfallen kann, beleuchtet werden. Der Lichteinfall innerhalb des Bildes kommt genau aus dieser Richtung. Erneut also findet man eine Bezugnahme auf die Architektonik des Klosters und den *locus* des Bildes. Darüber hinaus nimmt das kleine gerasterte Fenster der Kammer Marias an seinem unteren und rechten Rahmen mit dem reinen St. Johannisweiß den Lichtstrahl ins Bild auf. Es konvertiert den ›wirklichen‹ und von außerhalb hereinbrechenden Lichteinfall in einen anagogischen Einfall des Glanzes an einen Ort in unscheinbarer Weise. Das Fenster verweist mit der weißen Farbspur und dem Versprechen eines Ausblicks auf ein Außen. Denn dem Blick auf das Fenster, das eine Öffnung der Kammer im Sinne eines Durchlässigen, eines Bruchs im Mauerwerk anspielt, kommen in dieser Öffnung allein Farbe, schwarzgrüne Farbfelder zu. Was liegt hinter der Farbe? Das Schwarzgrün berührt ein Außen und dient zugleich als undurchdringlicher

1. Vgl. Didi-Huberman zum Fresko der ›Anbetung der Könige‹, 85f.

2. Ebd., 153f.

Schirm, der ein Außen als das, was hinter der Trennwand liegt, versperrt. Die Präsenz und der Einschluß purer Materialität von Farbe schiebt sich vor diesen atopischen Punkt. Die Farbe fungiert als Schleier/Hymen vor dem Blick auf das Verlorene und den Entzug. Sie verweist auf das unvorstellbare, undarstellbare Ereignis, das zugleich Anfang und Ende der Geschichte bedeutet. Um auf dieses subtile hin und her von Anfang und Ende, Vorder- und Hintergrund, das sich als ein raffiniertes Spiel von Trennwänden entpuppt, hinzuweisen, muß man tatsächlich zu einem der naheliegendsten Aspekte zurückkehren. Nämlich der Selbstverständlichkeit, daß die al fresco gemalte Verkündigung auf eine Steinwand, auf ein Mauerwerk gemalt ist. Verweilt der Blick nun auf der hintersten sichtbaren Wand im Bild, welche die Kammer Marias abschließt, so bemerkt man eine triste und wirkungsvolle Malfläche, die von dem 12-teiligen Fenster unterbrochen ist. Die Farbe geht allmählich in einer Pinselbewegung von oben nach unten (und umgekehrt) von einem Schwarzbraun in ein Braunweiß und dann in ein Braunrot über. Faßt man diesen Ausschnitt ins Auge, so ereignet sich ein Springen der Wahrnehmung von Oberfläche und Tiefe des Raums. Diese Art Flächigkeit des Malfeldes stellt das vor, was Didi-Huberman »pan« nennt. Es drängt sich im flüchtigen Wechsel der Wahrnehmung aus dem Hintergrund des Bildes nach vorn und bewegt sich bis zur Bildmitte, bis zu Maria. Die Farbe währt, aber ihr Impuls zu zeigen, ist variabel. In diesem un stetigen Moment flackert, zittert die Farbe unentschieden zwischen Nähe und Ferne. Nach Didi-Huberman ist *pan*, eine bloße, nackte pure Farbfläche, die den Anblick verflüssigt, hier paradoxal angesichts dessen, was es darstellt, nämlich eine Mauer, die starr und fest zu sein vorgibt. Didi-Huberman schreibt zu den die Malweise Fra Angelicos auszeichnenden vielfarbigen und auch einfarbigen Farbflächen:

»Diese vielfarbigen Zonen, höchst informell durch ihre informelle Kühnheit, gehören stets zum *locus* oder zum *Hintergrund* – zum Boden oder zu einer Mauerfläche zum Beispiel –, haben aber die Eigenheit, nach vorn *projiziert* worden zu sein, in den Vordergrund zu rücken, so daß sie *zwischen Vorder- und Hintergrund* existieren. Es sind »Hintergründe«, die ans Licht kommen, sich gleichsam auf uns zu bewegen. Besonders spürbar ist dies beim Altar von Bosco ai Frati und mehr noch in den beiden Krönungen Mariä, die sich im Louvre bzw. im Museum San Marco befinden: Dort sehen wir wie sich das farbige, völlig flache und frontale System der Flecken *nach vorn* bewegt und dabei unwiederbringlich das repräsentative System unterwandert und zerstört, das sich um die »perspektivische« oder »räumliche« Komposition einer Treppe bemüht. Die Farbe, die sich von den Konturen befreit und in den Vordergrund tritt, macht den »Aspekt«, den äußeren Anblick zunichte:

Das ist genau das, was wir an anderer Stelle die Funktion des ›*pan de peinture*‹ im Gemälde genannt haben.«¹

Im Angesicht und auch auf dem Rücken einer ›realen‹ Wand, die den ›realen‹ Ort des Bildes darbietet, exponiert die gemalte Wand durch einen künstlerischen Trick eine Konversion von Vorder- und Hintergrund, Anfang und Ende. Die Farbe selbst ist eine Interpunktion, ein entscheidender Punkt der Unterbrechung, der ins Außerhalb des Bildes verweist und am Ende wieder ins Bild, in die Szene der Verkündigung zurückwirft. Denn auf der materialen Ebene ist die Farbe das, was Bilder hervorbringt und das, was dem Bild entfällt: es ist zugleich der wunde Punkt, der dunkle Fleck und das Symptom, welches das Sujet, das Mysterium der unbefleckten Empfängnis, hervorbringt. Das Fenster nun nuanciert die Kammer Marias. Es nimmt das St. Johannisweiß auf und lenkt den Blick auf die kleinen, schwarzgrünen Farbfelder. Die Farben erinnern den paradisischen Zustand (oben links im Bild zitiert) vor dem Sündenfall, sie verschieben sich auf die Blumenwiese, die der auferstandene Jesus Christus (*Noli me tangere*) durchquert haben wird. Als piktorales Zeichen gelesen bewirkt das Fenster eine architektonische und farbliche Skansion. Es unterbricht die Einheit der braunen Farbfläche und ist selbst innerhalb des Rahmens in 12 Farbfelder geteilt. In einem hintersten Winkel der Kammer Marias zitieren die nicht zu unterscheidenden schwarzgrünen Farbstriche, -tupfer und -sprengsel genau die Farbkombination, die wiederum im Vordergrund des Bildes die Inschrift der ›*virgo intacte*‹ unterstreichen. Dort rahmt ein langer grüner Farbstreifen mit kleinen, die Linie überschreitenden Farbstrichen die auf getöntem Weiß mit schwarzen Buchstaben geschriebene Inschrift. Anfangs- und Endpunkt, Vorder- und Hintergrund, Buchstabe und Farbe liegen nah beieinander.

Auch der Engelsbote operiert als eine Figur der Schwelle. Nah an der Säule weisen die Enden seiner Flügel auf den Rand zwischen dem Innenraum des Portikus und einem Außerhalb. Sein Kleid überlappt die Linie zwischen dem weißtönigen Sockelrahmen des Portikus und dem in weißgelben Farbtönen gemalten Boden des Innenraums. Der Goldsaum seines Kleides berührt beinahe die goldene Inschrift und fließt über in den wabenförmigen, unregelmäßigen Farbleck im linken Winkel. Wieder ein Farbleck. Er ist anders als der des Fensters; er befindet sich an einem anderen Ort, in anderen Farben. Eine Verflüssigung von Farbtönen kommt dem Blick zu: eine ausgelassene, der Bedeutung entrobene freie Farbfläche. Die geöffneten Flügel Gabriels nun präsentieren die ganze Farbskala der im Bild erscheinenden Farben – mit Ausnahme desjenigen Schwarzblaus, welches das Gewand Marias bildet.

1. Ebd., 42f.; vgl. 240.

Die materielle Stoffdichte der Farbe selbst wird ausgestellt.¹ Die Fülle und Schönheit der bunten Farbtupfer erinnern an die Engelsflügel eines Guariento. Darüber hinaus konzentrieren sie den Blick auf die Materialität der Farbe, die in gleichem Atemzuge ausgestreut, hier getupft, dort in weiten Pinselbewegungen, um die Flügel herum wiederauftauchen, die Verkündigungsszene gestalten. Doch die Farbe Schwarzblau ist hier im Bilde² allein für Maria reserviert. Das schlichte, schwer fallende Gewand Marias verweist offensichtlich auf die Gottesmutterchaft. Die Figur der Jungfrau ist im Bilde Fra Angelicos zugleich Jungfrau und Gottesmutter, was im Zuge der Exegese nicht verwundert. Und doch zeigt Maria noch mehr. Im Übergang vom Gewand zum weißtönigen jungfräulichen Kleid zeigt sich eine Zwischenzone. Ihr Schoß ist bedeckt mit einem unregelmäßigen, wässrigen Farbleck aus Blau, Okker und einem getönten Weiß. Dort, wo der Mantel seine Innenseite aufklafft wie auch unterhalb des rechten Arms, entlang des Kragens und am Fuße Marias, vermischen sich die Farben. Sie präsentieren ein Ineinanderüberfließen von Farben, Zukünftigem und Gegenwärtigem. Maria wird zu einer Figur zwischen Zweien, zu einer Übergangsfigur, die paradoxal, umgeben vom Geheimnis der unbefleckten Empfängnis, einen Fleck empfangen hat. Sie empfängt nicht durch das Ohr, Maria empfängt am Saum ihres Gewandes, das ihren Körper umhüllt. Ein flüchtiges St. Johannisweiß streift ihren Haarsansatz.

Die Jungfrau ist von Farbflächen, Farbtupfern und Linien umgeben, welche über unendliche Berührungspunkte und Scheidungen die Figur allererst hervorbringen. Das Bild des Mysteriums der Inkarnation stellt sich aus Übergängen, Schwellen und Einschnitten von *pan* und farblichen Irruptionen her. Von daher kann man sagen, daß das Verkündigungsfresko selbst einer mysteriösen Struktur von An- und Abwesenheiten anheimfällt. Denn es zeigt eine Version des unvorstellbaren Mysteriums der Inkarnation, zugleich zeigt es immer wieder Leerstellen, Ränder von Darstellung, bloße und nackte Farbflächen, die gleichsam wie Interpunktionen die *istoria* unterbrechen. Und man darf auch hier nicht den Einfall, den unsichtbaren Einschnitt der Jesus am Kreuz-Darstellung stillschweigend übergehen. An verschiedenen Stellen, vielgestaltig und fleckig erscheint das eine Mysterium, indem es nicht erscheint, zerstreut im Bilde. Didi-Huberman schreibt:

»Der farbige Fleck verbindet nicht nur die pure Visualität mit dem Mysterium, ihm koexistieren auch zwei scheinbar heterogene Funktionen des Sichtbaren: die erste ist eine rein *irruptive Funktion*, d. h. der Fleck unterbricht die Kontinuität eines mimetischen oder nar-

1. Ebd. 154.

2. Außerhalb des Bildes, wie man sehen konnte, stellt es eine bedeutsame Beziehung zum hl. Dominikus her.

rativen Bereichs und bildet gewissermaßen ein *Symptom*. Die zweite Funktion hingegen ist eine durch und durch *strukturelle Funktion*: Auf paradigmatischer Ebene stellen die vielfarbigen Flächen [pans] Angelicos und Giotto an allen Orten ihres Werks das beharrliche Leitmotiv der Unähnlichkeit dar, und auf syntagmatischer Ebene tragen sie wesentlich dazu bei, den figurativen Ort des jeweils einzelnen Gemäldes zu produzieren. Diese doppelte Funktion – singulärer Schock und reguläre Struktur – ist allerdings kein Wunder: Sowohl im Mittelalter wie in der Renaissance ist die Gedächtniskunst genau nach diesem Muster aufgebaut: Sie produziert markante Schockfiguren, die in die Augen springen und gibt ihnen dadurch die Kraft oder *virtus* einer *imago agens*; gleichzeitig aber ist sie eine Kunst der Anordnung oder Inszenierung, da sie darauf achtet, diese Bilder an geeigneten Orten oder *loci* zu plazieren.«¹

Was aber bedeutet es, wenn die Verkündigung Fra Angelicos nicht nur eine, sondern diverse Symptome enthält: Fenster, Winkelausschnitt des Bodens, Flügel, Wiese, minimale St. Johannisweiß Farbtupfer an den Bäumen, Marias Schoß, Säule, weiße Farbflächen der Mauern, Kammer, Arabeske, lange graue Linie, ja selbst die unscheinbaren dünnen inkarnatroten Linien? Didi-Huberman bezeichnet die Malerei Fra Angelicos als eine »Ästhetik der äußersten Grenzen«. Ausgehend von seiner weitreichenden Analyse der ›marmor finti‹ heißt es:

»In dieser Situation kann das Malen einer *istoria*, auch wenn sie Christus betrifft, immer nur ein Akt der Demut sein: Ich male einen Anblick, wohl wissend, daß *es das nicht ist* und daß die Bildbeziehung, die wahre Beziehung ihren Ort anderswo hat. Die Malerei muß sich damit abfinden, daß sie immer nur eine *Ästhetik der Spur* hervorbringen kann. Ich male also, wohl wissend, daß ich immer nur Spuren male, die Asche eines Feuers. Gleichzeitig aber lasse ich durch dieses Wissen der Unvollkommenheit die Unvollkommenheit hinter mir. Denn ich weiß auch, daß der Mensch trotz allem *in imagine pertransit* ›im Bild einhergeht‹. So bietet sich der Ästhetik der Spur, wenn sie nur inspiriert genug ist, die Chance, eine anagogische Dimension zu erlangen, auf eine *virtus* zuzustreben und das unerreichbare Bild wenigstens zu *begehren*. Dadurch würde sie sich in eine Ästhetik *ad imaginem Dei* verwandeln, wobei die Präposition *ad* sowohl auf ihre Unvollkommenheit hinweist – auf ihren unmöglichen Gegenstand, die Ungeeignetheit ihrer Mittel – als auch auf die Vollkommenheit ihres Einsatzes oder Zielpunktes; etwas, was der hl. Thomas, immer noch vom Bild sprechend, *finis sive terminus* nannte. Die Ästhetik Fra Angelicos wäre demnach eine Ästhetik der äußersten Grenzen: Endlos zielt sie auf ihren Gegenstand, ihr Ende und ihr Ziel: auf das Bild, das unsichtbare Bild.«²

Der Malakt als ein Akt der Demut liegt nah an der Hingabe, das unvorstellbare Mysterium vorzustellen. Eine Fülle von Nuancen, wie Funken, wird in den Farbtönen und im unheimlichen Wohlklang des *Ave* ver-

1. Ebd., 69.

2. Ebd., 55.

nehmbar. Die Farbe, Aschespur eines Feuers, zieht immer wieder und leise, gedenkt man der einzelnen Brennpunkte des Bildes, zum Feuer hin. Mit der Fülle der Symptome konvertiert die Spur als Asche in die Geste eines flüchtigen Verwehens der Asche von Asche, deren Feuer nie gewesen sein wird¹ – und doch immer wieder gesehen werden will. In diesem heillosen Widerspruch rücken Trauer, Klage über das Verlorene und der Impuls des Begehrens, das Verlorene wiederzufinden, d. h. zu erfinden, es noch einmal zu bilden, noch einmal *Ave* zu sagen, nah aneinander. Der melancholische Zug, der das Lyrische dieser Verkündigung auszeichnet, markiert einen unsichtbaren Wechsel zwischen visuellen und räumlichen Vorstellungen und der Heraufkunft der Stimme. Sie affiziert die Körperhülle, den Umriß des Bildes. Der Akt des Malens – mal getupft, mal flächig, mal geritzt – gebärdet sich nachträglich als ein Liebesakt, der den Widerspruch von Verlangen und Trauer in der Verletzlichkeit des Bildes ausstellt. Darin liegt der Wille zur Farbe, ihre Flüchtigkeit. Und genau an diesen Punkten des Schwindens des Anblicks, beginnt der Gesang, die Litanei, der Ruf nach dem Bild, den das Bild in Szene setzt. Entlang von Farben, Linien und Buchstaben erscheint und verschwindet der Gruß im Bilde un stetig, vielfältig und immerwährend. Von daher kann man sagen, daß das Bild spricht. In der Exposition seiner Inszeniertheit sagt es ein einzigartiges und disseminierendes *Ave*. Die Stimme, die nie gesprochen haben wird und doch wirkt, hat an einem unbeschreiblichen Punkt statt. Sie wirkt dort, wo die reine, nackte Farbe ausläuft, eine Leere blickt und die Kontemplation beginnt: im unwiederbringlichen Malakt und im stillen Gebet.

1. Vgl. Derrida, *Asche und Feuer*.

Finis

In der Konstellation der vier Werke kehrt die Frage nach Tradierung, Übersetzbarkeit und Unterbrechung von Geschichte an je unterschiedlichen historischen Schnittstellen wieder. Mit Friedrich Hölderlin und Heiner Müller trifft man auf Beginn und Ausklang der Moderne. Beide Autoren referieren auf das klassische Altertum, wobei Müller darüber hinaus ein Spiel der Epochen mit Shakespeares Hamlet und der klassischen fünfteiligen Tragödienform und mit der Zersplitterung der Zitate in Szene setzt. Michel Foucault entfaltet in seinem Vortrag am 27. Mai 1978 in der Société française de philosophie die These einer Verschränkung der Epoche der Aufklärung mit der Moderne in dem Sinne, als er die Aufklärung als das »historische Schema der Modernität«¹ und als »Formierungsmoment der modernen Menschheit«² zu denken aufgibt. Hölderlin thematisiert in den Anmerkungen zu den Trauerspielen mit der Frage nach dem Verhältnis von Vernunft und Kritik und mit der Differenz zwischen dem »tödtlichfactischen Wort« und dem »tödtendfactischen Wort« exakt die Frage der Gebundenheit und der Veränderbarkeit eines historischen Schemas überhaupt.

Mit Fra Angelico und Vittore Carpaccio trifft man auf eine historische Spanne von beginnender Frührenaissance und Hochrenaissance, in der sich allmählich das Subjekt und die Fragen nach Ort und Freiheit des künstlerischen Subjekts entwickeln. Ausgehend vom Blickpunkt des Subjekts, das wissen will, beginnen sich die Wissenschaften zu formieren. Das Traktat zur Malerei von Leonardo da Vinci, in dem die Zerrissenheit des künstlerischen und wissenschaftlichen Subjekts zur Sprache kommt ebenso wie das Verlangen nach seiner Einheit, zeugen von einer Epoche, in der die Erfindung des Subjekts und der Zentralperspektive nicht von einem genialen Schöpfer auf einmal eingegeben wurde. Die Akzeptanz der Zentralperspektive und der Konstruktion des Subjekts ist untrennbar von dem Anblick des Toten, den Leonardo sowohl im Traktat und besonders in seinen Studienblättern thematisch werden lässt, und den Carpaccio einzigartig in Szene setzt. Der tote auf einem Opfertisch aufgebahrte Jesus Christus liegt ikonologisch hoch

1. Foucault, *Was ist Kritik?*, 28.

2. Ebd.

konnotiert im Sinne einer Erfüllung der christlichen Heilsgeschichte zugleich quer im Bild wie ein Balken im Auge. Auch das Fresko des Dominikanermönchs Fra Angelico, der einer negativen Theologie verpflichtet ist, artikuliert auf künstlerische Weise ein Paradox. Eine Haltung der Demut in der Malweise, die sich in einem Spiel der Zurückhaltung der Farbtöne, der Neigung des Engels und der Jungfrau zueinander und in einer Leere des Freskos äußert, läßt zugleich einen subversiven Akt in der künstlerischen Überschreitung des Themas der Unberührtheit und Wundlosigkeit der Jungfrau Maria zu. Die paradoxe Simultanität unterstützt die These einer Gleichzeitigkeit einer Akzeptanz von Diskursen und ihrer Subversion als Bedingung einer Formierung von epoché auf dem Feld von Kunst und Literatur.¹

Wohin aber führt das? Die vielen Facetten, die das Thema von Stimme und Blick aufwirft, treffen an einem ungewissen Punkt zusammen. Die vier Werke stellen das Wagnis von Überschreitung in der Verschränkung der Frage nach dem Toten mit der Frage nach dem Lebendigen auf je spezifische Weise aus. Indem sie jeweils an unterschiedlichen Punkten auf die Unverfügbarkeit einer Vorstellung vom Toten und einer Vorstellung vom Lebendigen treffen, fallen sie aus einer teleologisch orientierten Geschichtskonzeption² heraus. Die Vorstellung von Geschichte, die sich fortschreitend zu erfüllen sucht, kollidiert mit einer Vergessenheit von Geschichte und ihrer Unverfügbarkeit, in der ein Denken in Epochen an seine Grenzen gerät. Hölderlin läßt den Chor in dem Einzugslied der Antigonä-Tragödie zwischen der noch nicht beendeten Tragödie vom toten, unbestatteten Polynikes und der bereits begonnenen Tragödie Antigonäs das Unmögliche sagen: »Macht die Vergessenheit aus!«³

Literatur und Kunst erzählen von diesem unergründlichen Punkt, an dem mit jeder neuen Lektüre, die Literatur schreibt, und mit jeder neuen Version, die Kunst herstellt, eine andere Grenze von Geschichte aufreißt. Literatur und Kunst erscheinen in einer paradoxen Weise eines Entzugs und in einer Position eines Außen inmitten einer Epoche oder eines historischen Raumes, in der sie sich in unterschiedlicher Couleur und in der Entgrenzung von Zeit begegnen können. Die Zeit der Abwesenheit der Zeit, die Blanchot Faszination nennt, kommt in der Unterbrechung von Linearität und Vertikalität und im flüchtigen Stillstand eines Kontaktes von Stimme und Blick herauf. »Sehen, das heißt vielleicht, vergessen zu sprechen, und Sprechen, das heißt am Grund des Sprechens das Vergessen schöpfen, das das Unausgeschöpfliche ist.«⁴

1. Ebd., 34f.

2. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 38f.

3. FHA 16, *Antigonä*, V. 156.

4. Blanchot, *Das Unzerstörbare*, 89.

Literatur

- Agamben, Giorgio:** *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übersetzt von Hubert Thüring, Frankfurt am Main 2002.
- Baas, Bernard:** »Das Opfer und das Gesetz«, übersetzt von Johanna Drob-nig, Regula Schindler, Peter Widmer, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse*, Peter Widmer (Hg.), 7. Jahrgang, Nr. 21, Zürich, Oktober 1992.
- Balibar, Etienne:** »Gibt es einen ›Neo-Rassismus‹?« in: Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein: *Rasse Klasse Nation*, übersetzt von Michael Haupt, Ilse Utz, Hamburg 1992.
- Benjamin, Walter:** »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hgg.), Frankfurt am Main 1974.
- *Passagen-Werk*, 2 Bd., Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt am Main 1982.
- Bertaux, Pierre:** *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main 1969.
- Binder, Wolfgang:** *Hölderlin und Sophokles. Turmvorträge*, Uvo Hölscher (Hg.), Tübingen 1992.
- Blanchot, Maurice:** *Das Unzerstörbare*, übersetzt von Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek, Michael Krüger (Hg.), München, Wien 1991.
- *Die wesentliche Einsamkeit*, übersetzt von Gerd Henniger, Berlin 1959.
- »Die Freundschaft. Zum Tod von Georges Bataille«, in: Georges Bataille: *ABBE C.*, übersetzt von Max Hölzer, München 1990.
- Burkert, Walter:** »Griechische Tragödie und Opferritual«, in: Walter Burkert: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Ulrich Raulff (Hg.), Berlin 1990.
- De Man, Paul:** »Semiologie und Rhetorik«, in: *Allegorien des Lesens*, übersetzt von Werner Hamacher, Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988.
- Derrida, Jacques:** *Aporien. Sterben – Auf die ›Grenzen der Wahrheit‹ gefaßt sein*, übersetzt von Michael Wetzell, München 1998.
- *Asche und Feuer. Feuer und Asche*, übersetzt von Michael Wetzell, Berlin 1988.

- *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzel, München 1997.
- »Babylonische Türme, Wege, Umwege, Abwege«, übersetzt von García Düttmann, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, Alfred Hirsch (Hg.), Frankfurt am Main 1997.
- »Den Tod geben«, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, in: *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Anselm Haverkamp (Hg.), Frankfurt am Main 1994.
- *Die Stimme und das Phänomen*, übersetzt von Jochen Hörisch, Frankfurt am Main 1979.
- *Die unbedingte Universität*, übersetzt von Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main 2001.
- »Fors – Die Winkelwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok«, in: *Kryptonomie. Das Verbarium des Wolfmanns*, Nicolas Abraham/Maria Torok, übersetzt von Werner Hamacher, Frankfurt am Main 1979.
- »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: *Die Schrift und die Differenz*, übersetzt von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1976.
- *Gestade*, übersetzt von Monika Buchgeister, Hans-Walter Schmidt, Wien 1994.
- *Grammatologie*, übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1983.
- *Schibboleth. Für Paul Celan*, übersetzt von Sebastian Baur, Peter Engelmann (Hg.), Wien 1986.
- *Über den Namen. Drei Essays*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, Markus Sedlaczek, Wien 2000.
- De Voragine, Jacobus:** *Legenda Aurea*, übersetzt von Richard Benz, Gerlingen 1997.
- Didi-Huberman, Georges:** *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, übersetzt von Andreas Knop, München 1995.
- *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, übersetzt von Markus Sedlaczek, München 1999.
- Dünkelsbühler, Ulrike Oudée:** *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*, München 1991.
- »Kein Recht Auf-Gabe. Der Körper-Effekt des Polineikes«, in: *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Michael Wetzel, Jean M. Rabaté (Hgg.), Berlin 1993.
- Foucault, Michel:** »Das unendliche Sprechen«, in: *Schriften zur Literatur*, übersetzt von Karin Hofer, Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1988.
- »Der Name / das Nein des Vaters«, in: *Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Hölderlin Ausgabe*, Nr.8, übersetzt von Rüdiger Campe, Frankfurt am Main 1988.
- »Der Wahnsinn, das abwesende Werk«, in: *Schriften zur Literatur*,

übersetzt von Karin Hofer und Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1988.

- *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1988.
- »Die Intellektuellen und die Macht. Gilles Deleuze im Gespräch mit Foucault«, in: *Von der Subversion des Wissens*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1993.
- *Was ist Kritik?*, übersetzt von Walter Seitter, Berlin 1992.

Freud, Sigmund: »Die Verneinung«, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1982.

- »Trauer und Melancholie«, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1982.
- »Zeitgemäßes über Krieg und Tod«, in: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. IX, Frankfurt am Main 1982.
- »Psychopathische Personen auf der Bühne«, in: *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe Bd. X, Frankfurt am Main 1982.

Göttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme*, München 1998.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bände, Leipzig 1854-1954, Nachdruck München 1984.

Groddeck, Wolfram: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt am Main 1995.

Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983.

- (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt am Main 1998.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Redaktion von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1993.

Hölderlin, Friedrich: »Antigonä«, in: *Sophokles*, Frankfurter Hölderlin Ausgabe (FHA), Bd. 16, Michael Franz, Michael Knaupp, D. E. Sattler (Hg.), Basel, Frankfurt am Main 1988.

- *Entwürfe zur Poetik*, FHA 14, Frankfurt am Main 1984.
- *Homburger Folioheft*, FHA Supplement 3, Frankfurt am Main 1986.
- *Oden II*, FHA 5, Frankfurt am Main 1984.
- »Oedipus. Der Tyrann«, in: *Sophokles*, FHA 16.

Homer: *Ilias*, übersetzt von Roland Hampe, Stuttgart 1979.

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

Jacobs, Carol: »Dusting Antigone«, in: *MLN, Modern Language Notes. Comparatives Literature*, Volume 111 No.5, Baltimore 1996, 889-917.

Kleist, Heinrich von: »Die Familie Schroffenstein«, in: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.1, Helmut Sembdner (Hg.), München 1987.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin, New York 1975.

- Lacan, Jacques:** »Das Drängen des Buchstaben im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud«, in: *Jacques Lacan. Schriften II*, Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger (Hgg.), Berlin, Weinheim 1991.
- »Das Wesen der Tragödie. Ein Kommentar zur Antigone des Sophokles«, in: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch VII*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas und Hans Naumann, Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger (Hgg.), Berlin, Weinheim 1996.
 - *Die Psychosen. Das Seminar. Buch III*, Textherstellung Jacques-Alain Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Berlin, Weinheim 1997.
 - »Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freud'schen Unbewußten«, in: *Jacques Lacan. Schriften II*, übersetzt von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger (Hgg.), Berlin, Weinheim 1991.
 - »Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht«, in: *Jacques Lacan. Schriften II*, übersetzt von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger (Hgg.), Berlin, Weinheim 1991.
 - »Vom Blick als Objekt Klein a«, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übersetzt von Norbert Haas (Hg.), Berlin, Weinheim 1987.
 - »Zur Verneinung bei Freud«, in: *Jacques Lacan. Schriften III*, übersetzt von Norbert Haas, Franz Kaltenbeck, Friedrich A. Kittler, Hans-Joachim Metzger, Monika Metzger, Ursula Rütt-Förster; Norbert Haas, Hans Joachim Metzger (Hgg.), Berlin, Weinheim 1994.
- Lacoue-Labarthe, Philippe:** *Fiktion des Politischen*, übersetzt von Thomas Schestag, Stuttgart 1990.
- »Theatrum Analyticum. Bemerkungen über Freud und die Repräsentation«, in: *Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*, Bd. 41, hrsg. von dem Wissenschaftlichen Zentrum II der Gesamthochschule Kassel, Kassel Juni 1993.
 - »Zäsur des Spekulativen«, in: *Hölderlin Jahrbuch 1980/81*, übersetzt von Werner Hamacher, Peter Krumme; Bernhard Böschenstein, Gerhard Kurz (Hgg.), Stuttgart 1982.
- Langenscheidts Taschenwörterbuch:** *Altgriechisch*, begründet von Hermann Menge, neubearbeitet von Karl-Heinz Schäfer, Bernhard Zimmermann, Berlin, München, Zürich, New York 1986.
- *Italienisch*, neubearbeitet von Vladimiro Macchi, Berlin, München, Zürich, Wien, New York 1957.
 - *Lateinisch*, von Hermann Menge, bearbeitet von Erich Pertsch, Berlin, München, Wien, Zürich, New York 1963.
- Lefort, Claude:** »L'insurrection hongroise, Paris 1956/57. Une autre révolution, 1977«, übersetzt (anonym) in: *POLITICS-POETICS. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern 1997.
- Legendre, Pierre:** *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*, übersetzt von Clemens Pornschlegel, Freiburg 1998.

- »Die Juden interpretieren verrückt«, übersetzt von Anton Schütz, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Jahrgang 43, 1989, 20-39.
- »Die verordnete Psychoanalyse. Anmerkungen zur Auflösung der Ecole freudienne de Paris«, in: *Das Andere Denken. Zur Ethik der Psychoanalyse*, Fragmente. Schriftenreihe zur Psychoanalyse, hrsg. von dem Wissenschaftlichen Zentrum II der Gesamthochschule Kassel, Bd. 39/40, Kassel 1992.
- Leikert, Sebastian:** »Das Objekt des Genießens in der Musik«, in *Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse*, Peter Widmer (Hg.), Zürich 1994.
- »Lacan und die andere Sprachlichkeit«, in: *Musik & Ästhetik*, Ludwig Holtmeier, Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Heft 6, Stuttgart April 1998.
- Lévinas, Emmanuel:** *Die Zeit und der Andere*, übersetzt von Ludwig Wenzler, Hamburg 1989.
- *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, übersetzt von Frank Miething, München 1988.
- Magiros, Angelika:** *Foucaults Beitrag zur Rassismustheorie*, Hamburg 1995.
- Menke, Bettine:** *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- Müller, Heiner:** »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia«, in: *Herzstück*, Berlin 1983.
- *GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN*, Köln 1996.
- »Die Hamletmaschine«, in: *Heiner Müller. Material*, Frank Hörnigk (Hg.), Göttingen 1989.
- *Heiner Müller. Généalogie d'une Œuvre à venir*, Académie Expérimentale des Théâtres (Hg.), Théâtre/Public 160-161, avec le concours de l'Université de Paris X Nanterre, de la Maison Heinrich Heine et de l'Académie Expérimentale des Théâtres.
- *Shakespeare Factory 1*, Berlin 1985.
- *Shakespeare Factory 2*, Berlin 1994.
- Müller-Schoell, Nikolaus:** *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Basel 2002.
- Nägele, Rainer:** *Echoes of translation. Reading between Texts*, Baltimore & London 1997.
- *Lesarten der Moderne. Essays*, Eggingen 1998.
- »Mechané. Einmaliges in der mechanischen Reproduzierbarkeit«, in: *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Marianne Schuller, Elisabeth Strowick (Hgg.), Freiburg im Breisgau 2001.
- »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.

- Nancy, Jean-Luc:** *Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Mass*, übersetzt von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1997.
- *Die Musen*, übersetzt von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 1999.
- Nietzsche, Friedrich:** »Nachgelassene Fragmente 1869-1874«, in: *Friedrich Nietzsche*, Kritische Studienausgabe KSA 7, Giorgio Colli, Mazzini Montinari (Hgg.), Berlin, New York 1988.
- »Die Geburt der Tragödie«, in: *Friedrich Nietzsche*. Kritische Studienausgabe, KSA 1, Giorgio Colli, Mazzini Montinari (Hgg.), Berlin, New York 1988.
- Ovid, Publius Naso:** *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1964.
- Pazzini, Karl-Josef:** »Sind die Sinne dumm? Oder: Warum nur aßen Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis?«, in: *Sinnenreich. Vom Sinn der Bildung der Sinne als kulturell ästhetisches Projekt*, Wolfgang Zaccharias (Hg.), Hagen 1995.
- »Tertius datur. Skizze zur Funktion des Vaters in Bildung«, in: Werner Friedrichs, Olaf Sanders (Hgg.), *Bildung/Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive*, Bielefeld 2002, 85-109.
- Poppenberg, Gerhard:** *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*, Tübingen 1993.
- Sattler, D. E.:** »Hydra«, in: *Textkritische Beiträge Heft 3. Entzifferung 1*, Roland Reuß, Wolfram Groddeck, Walter Morgenthaler (Hgg.), Basel, Frankfurt am Main 1997.
- Schadewaldt, Wolfgang:** *Sophokles Antigone*, Frankfurt am Main 1974.
- Schmidt, Jochen:** »Eigenhändig aber verblutete er«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1995*, Bd. 39, Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott (Hgg.) Stuttgart 1995.
- »Tragödie und Tragödientheorie. Hölderlins Sophokles-Deutung«, in: *Hölderlin Jahrbuch 1994/95*, Bernhard Böschstein, Ulrich Gaier (Hgg.), Stuttgart 1995.
- Schreiner, Klaus:** *Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München 1996.
- Schuller, Marianne:** »Bilder – Schriften zum Gedächtnis. Freud. Warburg. Benjamin. Eine Konstellation«, in: *Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur*, Warszawa 1996.
- »Der Witz oder die ›Liebe zum leersten Ausgange‹«, in: *Fragmente. Heilloser Lachen. Fragmente zum Witz. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse*, Bd. 46, hrsg. von dem Wissenschaftlichen Zentrum II der Gesamthochschule Kassel Kassel 1994.
- *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Basel, Frankfurt am Main 1997.
- Serres, Michel:** *Carpaccio. Ästhetische Zugänge*, übersetzt von Ulrich Raulff, Reinbek bei Hamburg 1981.

- *Die Legende der Engel*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1995.
- Sgarbi, Vittorio:** *Carpaccio*, Milano 1994.
- *Carpaccio. Leben und Werk*, München 1999.
- Sophokles:** »Oidipus auf Kolonos«, in: *Sophokles Tragödien*, übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer, Manfred Fuhrmann (Hg.), München 1990.
- Strowick, Elisabeth:** *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart 1999.
- Stuttgarter Erklärungsibibel:** *Die heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1992.
- Weber, Samuel:** »Zur Singularität des Namens in der Psychoanalyse«, in: *Perversion der Philosophie. Lacan und das unmögliche Erbe des Vaters*, Edith Seifert (Hg.), Berlin 1992, 31-61.
- Wolf, Gerhard:** »Bildprägung und Bildgedächtnis. Wahres Bild und wahrer Körper«, in: *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi, Naoki Sato (Hgg.), Hamburg, München 1999.
- Žižek, Slavoj:** »Genieße dein Opfer! Symbolische Gewalt und die Universalisierung des Opferbegriffs«, in: *Lettre International*, Heft 26, 3, Vierteljahr Berlin 1994, 22-27.

Abbildungen

Abbildung 1: Vittore Carpaccio: *Grabbereitung*, vmt. 1505-1520, Berliner Gemälde Galerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Leinwand 145 cm x 185 cm.



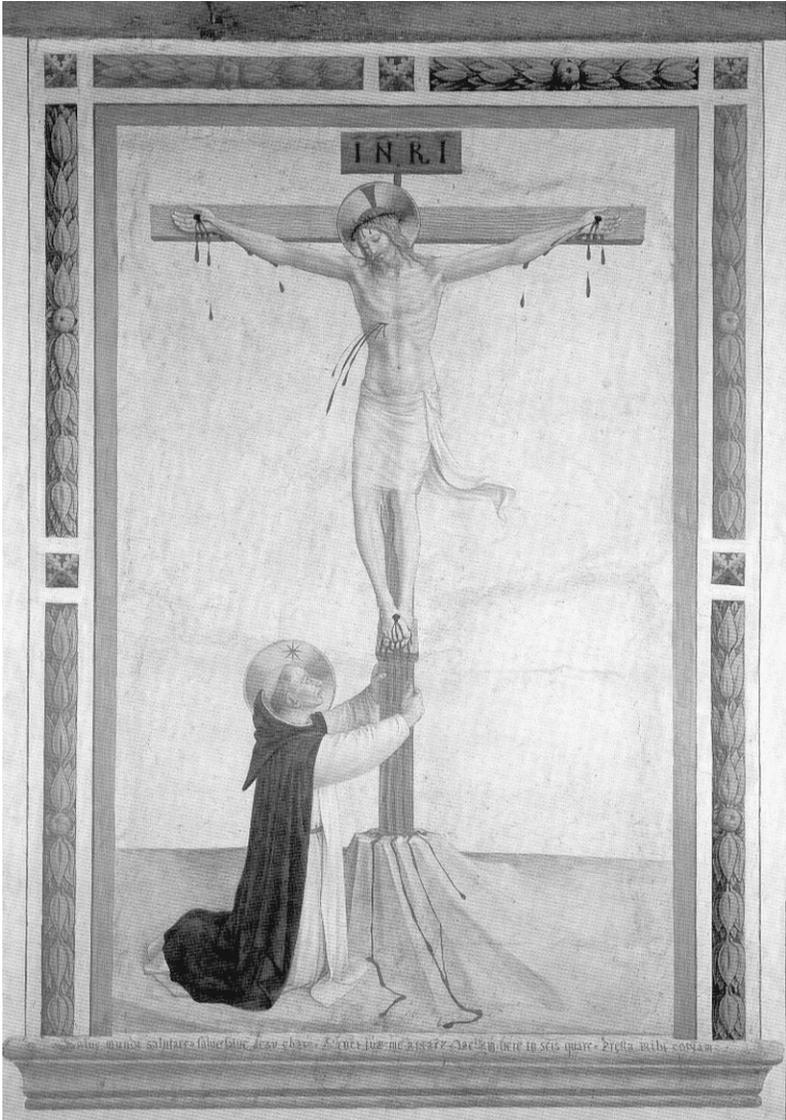
Abbildung 2: Anonym: *Der heilige Gregor*, vmt. 1490-1500, Graphische Sammlung Albertina Wien, kolorierter Holzschnitt, 169 mm x 108 mm.



Abbildung 3: Fra Angelico: *Verkündigung*, aus dem Freskenzyklus (Nordkorridor) im Kloster San Marco Florenz, 1438-1450, 237 cm x 297 cm.



Abbildung 4: Fra Angelico und Gehilfen: *Der heilige Dominikus in Anbetung des Kreuzes*, aus dem Freskenzyklus (Nordkorridor) im Kloster San Marco Florenz, 1438-1450, 162 cm x 94 cm.



transcript Kulturwissenschaften

Backlist

Georg Christoph Tholen,
Gerhard Schmitz,
Manfred Riepe (Hg.)
**Übertragung – Übersetzung –
Überlieferung**
Episteme und Sprache in der
Psychoanalyse Lacans
2001, 442 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-74-2

Hans-Joachim Lenger
Vom Abschied
Ein Essay zur Differenz
2001, 242 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-75-0

Annette Keck,
Nicolas Pethes (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als
Medienprojektionen
2001, 456 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-76-9

Stefan Weber
Medien – Systeme – Netze
Elemente einer Theorie der
Cyber-Netzwerke
2001, 128 Seiten,
kart., 13,80 €,
ISBN: 3-933127-77-7

Rainer Winter,
Lothar Mikos (Hg.)
**Die Fabrikation des
Populären**
Der John Fiske-Reader
(Cultural Studies 1,
hrsg. von Rainer Winter)
übersetzt von Thomas Hartl
2001, 374 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-65-3

Udo Göttlich, Lothar Mikos,
Rainer Winter (Hg.)
**Die Werkzeugkiste der
Cultural Studies**
Perspektiven, Anschlüsse und
Interventionen
(Cultural Studies 2,
hrsg. von Rainer Winter)
2001, 348 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-66-1

Werner Friedrichs,
Olaf Sanders,
Torsten Meyer (Hg.)
Bildung / Transformation
Kulturelle und gesellschaftliche
Umbrüche aus bildungs-
theoretischer Perspektive
April 2002, 252 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 3-933127-94-7

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

transcript Kulturwissenschaften

Novitäten Herbst 2002

Susanne Gottlob

Stimme und Blick

Zwischen Aufschub des Todes
und Zeichen der Hingabe:

Hölderlin – Carpaccio – Heiner
Müller – Fra Angelico

August 2002, 260 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-933127-97-1

Manfred Riepe

Bildgeschwüre

Körper und Fremdkörper im
Kino David Cronenbergs.

Psychoanalytische Filmlektüren
nach Freud und Lacan

Oktober 2002, ca. 200 Seiten,

kart., zahlr. SW-Abb., ca. 24,80 €,

ISBN: 3-89942-104-3

Nikolaus Müller-Schöll,

Marianne Schuller (Hg.)

Kleist lesen

Oktober 2002, ca. 300 Seiten,

kart., ca. 25,80 €,

ISBN: 3-89942-105-1

Sylvia Sasse,

Stefanie Wenner (Hg.)

Kollektivkörper

Kunst und Politik von
Verbindung

September 2002, ca. 250 Seiten,

kart., ca. 24,80 €,

ISBN: 3-89942-109-4

Torsten Meyer

Interfaces, Medien, Bildung

Paradigmen einer
pädagogischen Medientheorie

Oktober 2002, ca. 280 Seiten,

kart., zahlr. SW-Abb., inkl.

Begleit-CD-ROM, ca. 26,50 €,

ISBN: 3-89942-110-8

Sibylle Niekisch

Kolonisation und Konsum

Kulturkonzepte in Ethnologie
und Cultural Studies

Juli 2002, 110 Seiten,

kart., 13,80 €,

ISBN: 3-89942-101-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de