



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

„Eine unendliche Annäherung“: Hölderlin übersetzt Sophokles

Relatore
Prof. Merio Scattola

Laureanda
Angelica Vedelago
n° matr.1079474 / LMLLA

Anno Accademico 2014 / 2015

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
1. Hölderlin als Übersetzer.....	7
1.1. Überblick über Hölderlins Übersetzungen antiker Literatur	7
1.2. <i>Die Trauerspiele des Sophokles</i> : Entstehung und Mängel	8
1.3. Verzicht auf die Wiedergabe der Versgestalt des Originals. Zeichen für die »Rückkehr in die Heimatsprache«?	11
2. Programmatische Grundlage der Sophokles-Übersetzungen.....	15
2.1. Hölderlin als Theoretiker.....	15
2.2. Warum hat Hölderlin aus dem Griechischen übersetzt? Hölderlins Verhältnis zu den Griechen	18
2.3. Warum hat Hölderlin eine Tragödie übersetzt? Warum Sophokles?	25
3. Vergleichende Analyse	33
3.1. Wortstellung.....	34
3.2. Intensivierung des Wortschatzes.....	45
3.3. Zusätzliche Motiven	64
3.3.1. Kommunikation	64
3.3.2. Tag- und Nachtbilder	72
3.3.3. Das Fremde.....	80

3.3.4. Gesetz	83
3.3.5. Zeit.....	93
3.3.6. Wahnsinn	107
3.3.7. Tod	122
Schlusswort	129
Bibliographie.....	133
Danksagung.....	139

Einleitung

Die vorliegende Arbeit bietet eine philologische Analyse von Friedrich Hölderlins Übersetzung der sophokleischen Tragödie *Antigone*. Eine erste passende Beschreibung dieser Übersetzung könnte in einem Zitat des Übersetzers selbst gefunden werden: In der vorletzten Fassung seines Romans *Hyperion*¹ ebenso wie in einem Brief an seinen Mentor Friedrich Schiller² spricht Hölderlin von »unendlicher Annäherung«. Dieser Ausdruck evoziert das Bild von zwei Linien, die in einer asymptotischen Beziehung zueinander stehen: So ist Hölderlins Verhältnis zu Sophokles in seiner Übersetzung der *Antigone* trotz der mehr als 2200 Jahre, die sie vom auf 442 oder 441 V. Chr. zurückgehenden³ Original trennen. Hölderlins Wiedergabe kann daher als eine Asymptote betrachtet werden, die sich teils vom griechischen Text entfernt und teils ihm nähert, aber je mehr sie sich nähern will, desto unverständlicher wird sie. Deswegen hat die Asymptote der Übersetzung keine Schnittpunkte mit der Linie des sophokleischen Textes gemeinsam, obwohl beide Linien sich fast zu berühren scheinen. Dies wäre eine mögliche graphische Darstellung für Hölderlins Übersetzung, die mal überwörtlich mal verfremdend ist.

Eine tiefgreifende Untersuchung der hölderlinischen Version fordert zunächst eine theoretische Grundlage, damit die auffallenden Änderungen, die der Dichter vorgenommen hat, gänzlich begriffen werden können. Demzufolge gehen zwei Kapitel der vergleichenden Analyse voraus, die notwendige ergänzende Informationen liefern: Erstens wird Hölderlins literarische Produktion als Übersetzer in Betracht gezogen und sein Verhältnis zu der Vergestalt der griechischen Tragödie näher untersucht; zweitens rücken Hölderlins programmatische Erläuterungen in den Vordergrund. Im diesem Kapitel werden mehrfache Passagen Hölderlins theoretischer Abhandlungen analysiert, in denen der Dichter kryptisch seine Auffassung des Tragischen erörtert. Um sich mit Hölderlins Übersetzungsverfahren auseinanderzusetzen und daher die Eigentümlichkeiten seiner Wiedergabe beleuchten zu können, muss seine Konzeption des Tragischen verstanden werden. Dabei zeigen sich

¹ Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994, S. 256.

² Hölderlin, *Brief Nr. 105: An Schiller*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 203.

³ Mark Griffith, *Introduction*, in Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, S. 1.

die theoretischen Schriften ebenso wie einige Briefe als unausweichliche Ausgangspunkte. Drei Leitfragen können dem Leser helfen, sich aus Hölderlins Undurchsichtigkeit in diesen Texten herauszuwinden. Erstens: Warum hat Hölderlin aus dem Griechischen übersetzt? Zweitens: Warum hat er eine Tragödie übersetzt? Drittens: Warum hat er Sophokles unter den drei altgriechischen Haupttragikern gewählt? Aus den Antworten auf diese Fragen wird sich ergeben, dass das Tragische bei Hölderlin eine zentrale philosophische Kategorie ist. Seine Philosophie des Tragischen ist genau das, was seine ganze Übersetzung der *Antigone* prägt, ein Werk, welches das Interesse anderer deutscher Philosophen für die Figur der Heldin erheblich weckte⁴.

Nach diesen theoretischen Kapiteln wird die Aufmerksamkeit auf die Texte gerichtet, indem sie einer vergleichenden Analyse unterzogen werden. Solch eine Analyse ist das Resultat einer Vielfalt an Ansätzen, die den Versuch unternehmen, so viele Nuancen und Merkmale wie möglich in Hölderlins Übersetzung zu bemerken. Demzufolge werden die untersuchten Texte, der Ausgangs- und Zieltext, nach drei unterschiedlichen Maßstäben gelesen: nach der Wortstellung, der Intensivierung des Wortschatzes und schließlich dem wichtigsten Aspekt in Hölderlins *Antigone*, dem Auftreten von Motiven, die im Original nicht zu finden sind.

Diesem letzten Grundzug der hölderlinischen Übersetzung wird innerhalb des Vergleichs ein größerer Wert beigelegt, weil das Netz von Motiven, das sich aus der Analyse ergibt, zu einem perfekten Untersuchungsmittel wird. Sieben Themen setzen sich im Text als zentral durch: die Kommunikation, die Tag- und Nachtbilder, das Fremde, das Gesetz, die Zeit, der Wahnsinn und der Tod. Allerdings handelt es sich bei diesen Motiven nicht nur um eine Reihe beherrschender Themen. Sie können kaum einzeln betrachten werden, sondern bilden ein Konglomerat, in dem jedes Motiv in Zusammenhang mit einem anderen steht und auf denselben semantischen Hintergrund anzuspielen scheint. Die Passagen der Übersetzung, die solche Motive aufweisen, scheinen auf Hölderlins Philosophie des Tragischen hinzuweisen. Dies wird durch ständige Hinweise auf Hölderlins theoretische Schriften bewiesen, dessen Kerngedanken die Übersetzung der *Antigone* in einer dichterischen Form wiedergibt.

⁴ Ciani, Maria Grazia, *Introduzione*, in Sophocles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, herausgegeben von Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2001, S. 15.

Kapitel 1

HÖLDERLIN ALS ÜBERSETZER

1.1. Überblick über Hölderlins Übersetzungen antiker Literatur

Friedrich Hölderlin vollendete die Übersetzung der sophokleischen Tragödien *Ödipus der Tyrann* und *Antigone* im Zeitraum von 1802 bis 1804. Dies ist aber nur der Zielpunkt einer lebenslangen Beschäftigung mit den antiken Sprachen, deren Anfang schon auf Hölderlins Schulzeit zurückgeht. In der Lateinschule in Nürtingen (1776-1784) lernte er Latein, das Schwerpunkt des Schulprogramms sowie die Hauptunterrichtssprache war; neben Latein lernte er aber auch Griechisch und Hebräisch⁵. Solch eine Pflege der alten Sprachen ist auf den schwäbischen Pietismus zurückzuführen, von dem das Herzogtum Württemberg stark geprägt war und der die direkte Auseinandersetzung mit den Texten in ihrer Originalsprache für eine unumgängliche Voraussetzung hielt⁶. Obwohl die Profanliteratur für eine Klosterschule hätte problematisch sein können, hatte Hölderlin in beiden Klosterschulen, die er besuchte (Denkendorf von 1784 bis 1786 und Maulbronn von 1786 bis 1788), die Möglichkeit, sich mit zahlreichen Autoren der Antike zu konfrontieren; in Württemberg stand der pietistische Einfluss mit einer neuhumanistischen Bildungstendenz in Einklang⁷. Gerade auf die Zeit an der Maulbronner Klosterschule gehe Hölderlins erste überlieferte literarische Übersetzung der Klassiker zurück⁸: Es handelt sich um die ersten eineinhalb Bücher aus Homers *Ilias*.

Hölderlins folgende Übersetzungen sind – mit Ausnahme von den Sophokles-Übersetzungen – durch Unvollständigkeit gekennzeichnet. Was die lateinische Dichtung betrifft, beschränkte er sich auf das erste Buch von Lucans *Pharsalia*, auf einige Partien von Ovids *Heroides*, auf die Phaëton-Episode in Ovids *Metamorphoses*, auf die Nisus-und-Euryalus-Episode in Vergils *Aeneis* sowie auf zwei Oden des Horaz. Während Hölderlin bis 1800 sowohl aus dem Lateinischen als auch aus dem

⁵ Johann Kreuzer (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2002, S. 62-63.

⁶ Ebd., S. 21.

⁷ Ebd., S. 63.

⁸ Ebd., S. 270.

Griechischen übersetzte, hat er sich danach nur auf die griechische Dichtung konzentriert. Er hatte sich schon vor 1800 mit Pindars erster olympischer Hymne sowie mit einigen Passagen aus den Werken der drei Haupttragiker befasst⁹, aber erst um 1800 widmete er sich nur zwei Autoren der griechischen Literatur, d.h. Sophokles und Pindar. Von Sophokles hatte Hölderlin schon 1796 oder 1797¹⁰ die ersten beiden Strophen des ersten Standlieds von *Ödipus auf Kolonos* übersetzt; im Herbst 1800 vollendete er nur die erste Strophe und die erste Antistrophe des ersten Standlieds der *Antigone*¹¹. Erst 1802 maß er sich jedoch mit einer Übersetzung eines sophokleischen Werkes in seiner ganzen Länge. Im Gegensatz zu den zwei späteren, vollständigen Sophokles-Übersetzungen weisen die Pindar-Übersetzungen noch einen fragmentarischen Charakter und den selektierenden Ansatz der früheren Übertragungen auf, weil Hölderlin sich nicht beabsichtigt hatte, diese Übersetzungen zu veröffentlichen¹².

1.2. Die Trauerspiele des Sophokles: Entstehung und Mängel

Was Hölderlins Übertragungen von *Ödipus dem Tyrannen* und *Antigone* von den meisten anderen Übersetzungen unterscheidet¹³, ist, dass sie von Anfang an zur Veröffentlichung bestimmt waren. Darüber hinaus legen seine zeitgenössischen Übersetzungen eines Fragments aus Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* und eines aus dem *Ajax* die Vermutung nahe, dass Hölderlin sich zum Ziel gesetzt hatte, alle überlieferten sophokleischen Tragödien zu übersetzen. Was ihn von seinem Projekt abgebracht haben muss, ist laut Bernhard Böschenstein seine Geisteskrankheit¹⁴. Im Jahre 1804 veröffentlichte Hölderlin den Erstdruck seiner Sophokles-Übersetzungen in zwei Bänden bei Friedrich Wilmans in Frankfurt am Main, jeweils zusammen mit den betreffenden Anmerkungen (*Anmerkungen zum Ödipus* und *Anmerkungen zur Antigone*) und jeweils unter dem Titel *Die Trauerspiele des Sophokles*. Nach Meinung Jochen Schmidts sei der Titel selbst ein Beleg für die Hypothese eines umfangreicheren Übersetzungsprojekts, das Sophokles' sämtliche Tragödien hätte

⁹ Es handelt sich um die Hälfte des zweiten Chors von Sophokles' *Oedipus auf Kolonos*, ein Fragment aus Euripides' *Hekuba* und eines aus Euripides' *Bacchantinnen*.

¹⁰ Jochen Schmidt, *Kommentar*, in Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, herausgegeben von Jochen Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 1276.

¹¹ Ebd., S. 1287.

¹² Bernhard Böschenstein, *Übersetzungen*, in Kreuzer, (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch*, S. 278.

¹³ Kreuzer, (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch*, S. 270: Unter Hölderlins sämtlichen Übersetzungen hätte auch die Übersetzung der *Phaëton*-Episode aus Ovids *Metamorphosen* erscheinen sollen. Er hatte diese Arbeit nur auf Anfrage von Friedrich Schillers unternommen, der vorhatte, die Episode in seinem *Musen-Almanach* zu veröffentlichen.

¹⁴ Böschenstein, *Übersetzungen*, S. 278.

umfassen sollen¹⁵.

Den Sophokles-Übersetzungen liegen verschiedene Textvorlagen zugrunde, aber im Unterschied zum *Ödipus* konnte die Haupttextvorlage der *Antigone* identifiziert werden: Es handelt sich um die sogenannte Brubachiana 1555, die in Frankfurt bei dem Buchdrucker Braubach erschien und die »Sophokles' sieben Tragödien mit alten und sehr nützlichen Skolien« überschrieben ist¹⁶. Diese Ausgabe gibt den griechischen Text begleitet von tiefgehenden Skolien ebenfalls auf Griechisch wieder, ohne ihn nach Episoden und Chorliedern aufzugliedern wie in den neueren Ausgaben. Stattdessen bietet Hölderlin eine eigentümliche Einteilung in Akten und Szenen. Friedrich Beißner zufolge hätten englische zeitgenössische Ausgaben eine ähnliche Gliederung in Akten und Szenen aufgewiesen, aber keine, die Hölderlins durchgängig entsprochen hätte¹⁷. Hölderlin habe sich dieser modernen englischen Auflagen der *Antigone* nur hinsichtlich der äußeren Anordnung des Textes bedient und nicht die Übersetzungslösungen betrachtet¹⁸. Dass er für die *Antigone* mindestens eine weitere Vorlage benutzte, lässt sich aus dem Vergleich zwischen der auf 1800 zurückgehenden bruchstückhaften Übersetzung des ersten Standlieds und der endgültigen Version desselben Chorliedes innerhalb der *Antigone* (vgl. oben Kapitel 1.1)¹⁹ schließen. In ersterer ist die erste Strophe von der anschließenden Antistrophe getrennt; in der Letzteren stehen sie ununterbrochen.

Die Sophokles-Übersetzungen zusammen mit den anderen überlieferten Übertragungen aus dem Griechischem können als Beweise gehalten werden, dass Hölderlin das Altgriechisch genug beherrschte, um solch einen Übersetzungsprojekt zu unternehmen – oder zumindest es genug zu beherrschen glaubte. Allerdings stellen einige Kritiker Hölderlins Kenntnisse der Griechischen sehr in Frage. Norbert von Hellingrath, der Herausgeber der 1910 erschienenen Erstausgabe der Pindar-Übersetzungen, erkennt ihm zwar ein »Vertrautsein mit der griechischen Sprache und lebhaftem Erfassen ihrer Schönheit und ihres Charakters« sowie die Beherrschung von »eine[m] so beträchtlichen Teil der hellenischen Literatur« zu, aber schreibt ihm auch eine »Unkenntnis ihrer [der griechischen Sprache] einfachsten Regeln und gänzlichem Mangel grammatischer Exaktheit« zu²⁰. Achtzig Jahre später hat sich dieses Urteil zwar wenig geändert, wenngleich teilweise

¹⁵ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1322.

¹⁶ Der originelle Titel lautet: »ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ ΤΡΑΓΟΔΙΑΙ ΕΠΤΑ SOPHOCLIS TRAGOEDIAE SEPTEM META ΣΕΟΛΙΩΝ ΠΑΛΑΙΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΥ ΩΦΕΛΙΩΝ SOPHOCLIS TRAGOEDIAE SEPTEM cum Interpretationibus vetustis & valde utilibus, Francoforti MDLV«. Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S.1324.

¹⁷ Friedrich Beißner in Hölderlin, *Sämtliche Werke. Übersetzungen*, 5. Band, herausgegeben von Friedrich Beißner, Stuttgart, Kohlhammer, S. 452.

¹⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1325.

¹⁹ Ebd., S. 1288.

²⁰ Norberth von Hellingrath zitiert in Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1327.

gemildert: Jochen Schmidt, aus dessen Kommentar Hellingraths Zitat stammt, behauptet:

Eine sehr große Anzahl von der griechischen Vorlage abweichender Worte und Sätze ist darauf zurückzuführen, dass Hölderlin über eine relativ beschränkte Kenntnis des Griechischen verfügte. Zwar galt der Student im Tübinger Stift unter seinen Freunden als „fermer“ Grieche, aber das besagt angesichts der im Verhältnis zum Lateinischen noch zurückgebliebenen Ausbildung im Griechischen wenig²¹.

Gewiss müssen Hölderlins Lateinkenntnisse viel sicherer gewesen sein als die des Griechischen: Dies geht auch aus Luigi Reitani ausführlicher Chronologie von Hölderlins Leben hervor. So waren an der Klosterschule von Denkendorf zum Beispiel fünf Stunden pro Woche dem Studium des Lateinischen gewidmet, der Lektüre altgriechischer Autoren nur hingegen zwei Stunden²². Hölderlins Leistungen in der Schulzeit wurden immer mit »ausgezeichnet«, oder zumindest »gut«, bewertet, sowohl in Griechisch als auch in Latein²³. Darüber hinaus fing er schon im Alter von zwölf Jahren mit dem Erlernen des Griechischen an, indem er Privatstunden in Vorbereitung für die Klosterschulen nahm²⁴. Was zweifelhaft bleibt, ist aber, ob Hölderlin schon in der Schulzeit jemals Sophokles las; mit Sicherheit wurden in den Klosterschulen Xenophon²⁵, Aristophanes und Pindar als altgriechische Lektüre vorgeschlagen, aber nicht die drei Tragiker²⁶. Hölderlin hatte dennoch nur eine Schulkenntnisse der griechischen Sprache, was auch die Ursache für seinen Mangel an einem philologischen Ansatz²⁷ und für zahlreiche Fehler in der Verdeutschung der zwei sophokleischen Tragödien²⁸ ist.

Trotz dieser Fehler ist die Veröffentlichung solch einer literarischen Übersetzung vielsagend in Bezug auf Hölderlins Kenntnisse des Griechischen, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass Hölderlin sich sogar mit der Vergestalt des Originals ein wenig bekannt machte und in einer frühen Phase der Arbeit auch wiederzugeben versucht hatte (vgl. Kapitel 1.2). Schließlich ist auch zu bemerken, dass die mangelhafte Wiedergabe nicht nur von Hölderlins begrenzter Sprachbeherrschung abhängt: Es treten viele andere Faktoren ins Spiel wie der Beginn der Geisteskrankheit²⁹ und die überholte Textvorlage, derer er sich bediente³⁰.

²¹ Ebd., S. 1327.

²² Luigi Reitani, *L'«errore» di Dio*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, herausgegeben von Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, S. LXXIV.

²³ Ebd., S. LXXIII, LXXV.

²⁴ Ebd., S. LXXIII.

²⁵ Ebd., S. LXXV.

²⁶ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, Stuttgart, Metzler, 1961², S. 69.

²⁷ Hellingrath zitiert in Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 1327.

²⁸ Ebd., S. 1326.

²⁹ Ebd., S. 1327.

1.3. Verzicht auf die Wiedergabe der Vergestalt des Originals

Zeichen für die »Rückkehr in die Heimatsprache«?

Ein schwerlich ermessbarer Aspekt von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen ist mit Beißners Worten, »Hölderlins Verhältnis zur Vergestalt des Originals«³¹. Das ist der Titel eines Kapitels aus Beißners fundamentalem Werk *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. In diesem Werk beweist er unter anderem, inwiefern Hölderlins Auseinandersetzung mit Pindars Versmaßen sich mit der Zeit geändert und einigermassen auch Hölderlins Sophokles-Übersetzungen beeinflusst hat, insbesondere die Wiedergabe der lyrischen Versen³². Dank seiner eingehenden Beschäftigung mit Pindar habe Hölderlin eine »besonder[e] Verfahrensart« entwickelt: »die hinhörende Verfahrensart«, d.h. „ein feines Gefühl für die Rhythmik“³³. Das ist der Endpunkt eines langen Prozesses, dessen Resultat eine Übersetzung ist, die zwar »kaum metrische Qualität aufweisen kann«, aber ein »Spiegelbild des griechischen Verses« ist: Hölderlins Hauptzweck sei gewesen, mehr »die Wortfolge des Originals nach Möglichkeit zu bewahren« als die Vergestalt nachzuahmen³⁴. Allerdings schließt dies nicht aus, dass er vorher nicht versuchte, sich mit den Versmaßen des Originals zu konfrontieren. Einen sicheren Beweis dafür liefern sowohl die erste, unvollendete Fassung des ersten Standlieds als auch Hölderlins Versuch, das metrische Schema der ganzen Parodos abzuschreiben³⁵. Während Letzteres nur ein Beispiel für einen theoretischen Ansatz ist, gilt die Standliedübersetzung als eine konkrete Anwendung der metrischen Struktur des Originals auf den Zieltext³⁶.

Trotz dieser theoretischen wie praktischen Erfahrungen mit der originalen Vergestalt stellt Beißner fest, dass Hölderlin »freie Rhythmen« für die Sophokles-Übersetzungen benutzt³⁷. Jedoch stellt sich die Frage: Wieso verzichtet ein Dichter vom Rang Hölderlins, der intensiv und ausführlich die klassische Metrik mehrmals nachahmte – insbesondere die komplexe horazische

³⁰ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 67 und Beißner in Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 5. Band, S. 455: Beißner berichtet, dass die Rezensenten der »Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung« (Nr. 255, 24. Oktober 1804) Hölderlins Übersetzung kritisierten, weil er als Original die damalige neuste Ausgabe nicht benutzt hatte, und zwar diejenige, die im Jahre 1786 in Strassburg erschien und deren Herausgeber Richard Franz Philipp Brunck war (Sophocles, *Tragoediae Septem*, Argentorati, Treuttel, 1786).

³¹ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 86.

³² Ebd., S. 110.

³³ Ebd., S. 110.

³⁴ Ebd., S. 86, 110-111.

³⁵ Dieses Schema wird von Beißner sowohl in seinem oben zitierten Buch (Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 87-88) als auch in der von ihm herausgegebenen großen Stuttgarter Ausgabe (Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 5. Band, S. 373-374) im Ganzen wiedergegeben.

³⁶ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 90.

³⁷ Ebd., S. 86.

Metrik in der Frankfurter Zeit (1796-1798)³⁸ – auf die Wiedergabe der originellen Versmaße? Wie bereits erwähnt, lassen sich Beispiele für der Metrik treue Übersetzungen anführen wie die erste Fassung des ersten Standliedes; zudem hat Beißner auch einen »glykonischen Fall« noch in einigen Versen der Parodos gespürt³⁹. Aber im Allgemein hält sich Hölderlin nicht an die Metrik des Originals. Beißner schreibt diesen Verzicht auf eine »neue Theorie vom Übersetzen« zu: »Offenbar war er sich bewusst, dass das Metrum in der alten Sprache eine ganz andere Funktion hat als in seiner Dichtung, dass es inniger mit der Sprache selbst verbunden ist«⁴⁰. Obwohl diese Anmerkung sich nicht auf die Sophokles-Übersetzungen, sondern auf die Übertragung einer Ode des Horaz (*Carmina*, II, 6) bezieht, lässt sie sich auch auf die ersteren anwenden.

Indes ist die Beseitigung der ursprünglichen Versgestalt nicht nur auf die Distanz zwischen den beiden Sprachen zurückzuführen; sie muss im Rahmen von Hölderlins neuer Anschauung der Aufgabe des Dichters mit einbezogen werden, die er insbesondere in der Homburger Zeit (1798-1800) entwickelte und die fortan eines von Hölderlins Hauptkennzeichen sein würde⁴¹. Hölderlin will zeigen, worin die Würde der Dichtung besteht, und zwar in der Rolle der Verbindung zwischen Gott und Mensch⁴². Das programmatischste Gedicht in dieser Hinsicht ist zweifellos *Wie wenn an Feiertage...*. In dieser unvollendeten Hymne stellt Hölderlin erstens den »Vergeistigungsprozess«⁴³ der in Spinozas pantheistischem Sinn verstandenen »Natur« dar, und zwar, anders ausgedrückt, das Sich-Bewusstsein des Göttlichen; zweitens ruft es alle Dichter zu ihrer höchsten und »[h]eiligen« (V. 20) Berufung: Sie sind gerufen, ihre vollkommene, auch wenn ephemere, »kaum gefühl[e]« (V. 32) Erfahrung der »All-Einheit«⁴⁴ durch ihren »Gesang« (V. 49) den Menschen zu vermitteln, oder

[...] dem Volk' ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen. (V.59-60)⁴⁵

Die Teilnehmer dieser Vermittlung sind die Natur als Absender, der Dichter als Vermittler und das »Volk« (V. 59) als Empfänger; deren Inhalt ist die Vergeistigung und das Sich-Zeigen des »Unendliche[n]« (V. 45). Aber wo verwirklicht sich diese Erfahrung? Die Wahrnehmung des Göttlichen kann nur in einer geschichtlichen Dimension stattfinden, weil sich das Sich-Bewusstwerden der »Natur«, ihr Selbsterkennen als »All-Einheit« und als Unendlich, nur »in der

³⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 491.

³⁹ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 99.

⁴⁰ Ebd., S. 95.

⁴¹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 493.

⁴² Reitani, S. 1674; Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S.659.

⁴³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S.657.

⁴⁴ Ebd., S.657.

⁴⁵ Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage...*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 240.

Seele des Dichters« (V. 44) vollzieht, und zwar in einem Menschen, einem Wesen, das völlig endlich und immer ein »Erdens[ohn]« (V. 55) bleiben wird. Der Dichter ist eine bestimmte, historisch bedingte Verwirklichung des »Organs des Geistes«, wie Hölderlin das Ich in seiner ästhetisch-theoretischen Abhandlung *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* bezeichnet⁴⁶. Die Ankündigung des Göttlichen kann paradoxerweise nur in einer menschlichen, und deshalb geschichtlichen, Dimension vermittelt werden. Die Geschichte ist demgemäß das »vergeistigende[] Medium zwischen Allnatur und Dichter«⁴⁷.

Solch eine Verwurzelung der »Allheitserfahrung«⁴⁸ in der Sphäre der Geschichte muss der Dichter unbedingt berücksichtigen, wenn er sie für ein eigenes »Volk« deutlich singen will. Das ist der Grund, warum Hölderlin eine Renovierung der Dichtung durchsetzt. Wie er im zweiten Brief an Böhlendorff schreibt, nimmt er das Bedürfnis wahr, »vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen«⁴⁹. Und er verfolgt diese Absicht, indem er einerseits auf alle metrischen Gestaltungen verzichtet⁵⁰, die wie eine Nachahmung erscheinen können, und andererseits sich auf Pindar beruft: Er sieht ihn nicht als nachzuahmenden Autor an, wie die damalige ästhetische Tendenz des Klassizismus gefordert hätte, sondern vielmehr als Vorbild des »Traditionsbruchs«⁵¹. Durch Pindars Einfluss und durch die in derselben Zeit entstandenen Sophokles-Übersetzungen⁵² hat Hölderlin vor, »eine unkonventionelle Form dichterischen Sprechens zu finden«⁵³, die dem Vaterländischen Ausdruck verleihen könnte.

Demzufolge könnte man schließen, dass die Wiedergabe der Versgestalt des Originals ein Zeichen für eine allzu abhängige Verbindung zur Antike geschaffen hätte. Das Streben nach Selbstständigkeit erfährt sogar eine Steigerung in Bezug auf Hölderlins Übersetzungen der sophokleischen Tragödien: Während die *Ödipus*-Chören noch von der Wörtlichkeit und der die Regeln des deutschen Satzbaus vernachlässigenden Wortstellung der Pindar-Übersetzungen⁵⁴ geprägt waren⁵⁵, vollzieht sich in den Chorliedern der *Antigone* ein Prozess von Annäherung, ja von »Rückkehr in die Heimat«⁵⁶, in die Heimatsprache.

⁴⁶ Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 535.

⁴⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 657.

⁴⁸ Ebd., S. 659.

⁴⁹ Ebd., S. 507.

⁵⁰ Ebd., S. 506.

⁵¹ Ebd., S. 507.

⁵² Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 103.

⁵³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 507.

⁵⁴ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1289.

⁵⁵ Beißner, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, S. 109.

⁵⁶ Titel eines Gedichts von Hölderlin. Vgl. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 252.

Kapitel 2

PROGRAMMATISCHE GRUNDLAGE DER SOPHOKLES-ÜBERSETZUNGEN

Um die Eigenart von Hölderlins Übersetzung des Sophokles besser zu verstehen, muss man sich zwei grundlegende Fragen stellen: Warum hat Hölderlin aus dem Griechischem übersetzt? Warum hat er eine Tragödie übersetzt? Die Antworten auf diese Fragen können nur in Hölderlins theoretischen und meist bruchstückhaften Aufsätzen gefunden werden, insbesondere in den zwei Abhandlungen *Über das Tragische* und *Das untergehende Vaterland*, die gleichzeitig mit der dritte Fassung der Tragödie *Der Tod des Empedokles* verfasst wurden⁵⁷, ferner in dem extrem komplexen Aufsatz *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, und schließlich in den *Anmerkungen zum Ödipus Rex* sowie in den *Anmerkungen zur Antigone*. Entscheidend sind ebenfalls Hölderlins zwei Briefe an Casimir Ulrich Böhlendorff (Nürtingen, 4.12.1801; Nürtingen, Herbst 1802) und zwei der vier Briefe, die er im Jahre 1803 an Friedrich Wilmans, den Verleger seiner Übersetzungen beider Stücke von Sophokles, schrieb. Bevor wir die oben erwähnten Fragen zu beantworten versuchen, ist es ratsam, einen Blick auf Hölderlins theoretische Abhandlungen zu geben und den Kerngedanken seiner Überlegungen aufzufassen.

2.1. Hölderlin als Theoretiker

Bereits eine erste Auseinandersetzung mit Hölderlins theoretischen Schriften offenbart unmittelbar die Schwierigkeit, die diese Lektüre mit sich bringt. Hölderlin entwickelt seine Gedankenführung mittels einer Syntax, die einen Grad unfassbarer Komplexität erreicht, zum Beispiel in dem sich drei Seiten lang ausbreitenden Satzgefüge am Anfang des Aufsatzes *Über die Verfahrungsweise des*

⁵⁷ Der letztere ist auch als *Das Werden im Vergehen* überschrieben worden. So ist es zum Beispiel in der »Großen Stuttgarter Ausgabe« oder Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 4. Band, herausgegeben von Friedrich Beißner, Kohlhammer, 1961, S. 282.

*poetisches Geistes*⁵⁸. Diese vorherrschende Hypotaxe, die nicht nur diese Abhandlung kennzeichnet, sondern sich als ein Grundzug aller theoretischen Prosawerke Hölderlins erweist, ist eine beabsichtigtes stilistisches Mittel: Eine derart komplexe Syntax spiegelt den Versuch wider, jeden Schritt des Gedankengangs zusammenzustellen und seine Vielschichtigkeit zu verschriften. Darüber hinaus bedient er sich einiger mathematischen Symbole⁵⁹ und Metaphern, wie der Hyperbel⁶⁰, sowie Schemen⁶¹ und Zeichnungen⁶². Besonders auffällig und verwirrend ist sein philosophischer⁶³ Wortschatz: Hölderlin prägt Wortneuschöpfungen, wie »aorgisch«⁶⁴, »das Harmoniscentgegengesetzte«⁶⁵ oder »[d]as Träumerisch-naive«⁶⁶; er macht Gebrauch von komplexen Periphrasen wie »Einigkeit mit allem, was lebt«⁶⁷ oder »die Welt aller Welten«⁶⁸, die alle auf einen einzigen Begriff, das »Unendliche«, das »Absolute«, zurückzuführen sind.

Insgesamt scheint seine philosophische Sprache selbst auf einen konstitutiv unüberwindbaren Konflikt zu deuten, der nicht überwunden werden sollte, einen inneren »Zwist«⁶⁹, auf dem Hölderlin ständig beharrt, indem er eine Reihe von Synonymen nacheinander stellt⁷⁰. Ich spreche von einem »unüberwindbaren Konflikt«, weil das Absolut sich nach Hölderlin nur kraft einer ständigen Entgegensetzung mit dem Nicht-Absolut, dem Endlichen, manifestieren kann und sich selbst nur demgemäß bewusst werden kann. Dies war die Lehre, die Hölderlin in Jena aus Fichte verstanden hatte⁷¹: Das Ich braucht ein Nicht-Ich, um das Bewusstsein von sich selbst zu gewinnen. Jedoch spreche ich auch von einem »Konflikt, der nicht überwunden werden sollte«. Trotz Fichtes

⁵⁸ Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 527-529. Diese Syntax ist aber eine absichtliche stilistische Wahl: Eine so komplexe Syntax spiegelt die Vielschichtigkeit im Verfahren des poetischen Geistes.

⁵⁹ Vgl. Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödie*, ebd., S. 561.

⁶⁰ Vgl. Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, ebd., S. 531.

⁶¹ Vgl. Hölderlin, *Wechsel der Töne*, ebd., S. 524-525.

⁶² Vgl. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, ebd., S. 914.

⁶³ Obwohl es eine strittige Frage ist, ob Hölderlin als ein Philosoph zu betrachten ist, benutze ich das Adjektiv »philosophisch« in Bezug auf Hölderlins Sprache, weil es sich nicht leugnen lässt, dass sie philosophisch geprägt und beeinflusst ist. Ferner scheint er eine selbstständige Stellung den damaligen philosophischen Strömungen gegenüber angenommen zu haben. Vgl. Remo Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, in Hölderlin, *Sul tragico*, herausgegeben von Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994, S. 23.

⁶⁴ Hölderlin, *Über das Tragische*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 429.

⁶⁵ Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, S. 544.

⁶⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S.914.

⁶⁷ Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, , S. 555. Diese Wendung geht auf Wilhelm Heine (1749-1803) zurück. Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 17.

⁶⁸ Hölderlin, *Das untergehende Vaterland*, Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S.446.

⁶⁹ Hölderlin, *Über das Tragische*, S. 425.

⁷⁰ Mehrere Beispiele für dieses Vorgehen können in *Über das Tragische* gefunden werden. Vgl. ebd., S. 431: »das Unterscheiden, das Denken, das Vergleichen, das Bilden, das Organisieren und das Organisiertsein [...] das Allgemeine, das Unbewusstere [...] das weniger Unterscheidende, und Unterscheidbare, das Gedankenlosere, Unvergleichbare, Unbildlichere, unorganisierte und desorganisierende [...]«.

⁷¹ Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 9.

unleugbaren anfänglichen Einflusses auf Hölderlin⁷² schloss sich der Dichter nicht an der Ansicht des Philosophen an und entwickelte eine eigene Anschauung der Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem: Laut Hölderlin müsse die innere Tension nicht überwunden, sondern vielmehr hervorgehoben werden, weil es in ihr und dank ihr geschehe, dass das Unendliche wahrgenommen werden könne. Hölderlin vertritt diese These immer wieder in seinen Werken, sowohl in seinen theoretischen Schriften⁷³, als auch in seinem Roman *Hyperion*⁷⁴. Eine der deutlichsten Stellen über diese Lehre befindet sich in der Abhandlung *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*.

[G]erade im stärksten Gegensatz, [...] in den widerstreitenden fortstrebenden Akten des Geistes [...], gerade da [ist es, dass] das Unendlichste sich am fühlbarsten, am negativpositivsten und hyperbolisch darstellt, dass durch diesen Gegensatz der Darstellung des Unendlichen im widerstreitenden Fortstreben zum Punkt, und seines Zusammentreffens im Punkt die simultane Innigkeit und Unterscheidung der harmoniscentgegengesetzten lebendigen zum Grunde liegenden Empfindung ersetzt und zugleich klarer von dem freien Bewusstsein und gebildeter, allgemeiner, als eigene Welt der Form nach, als Welt in der Welt, und so als Stimme des Ewigen zum Ewigen dargestellt wird⁷⁵.

Die oxymoronischen Ausdrücke wie »negativpositivsten« oder »simultane Innigkeit und Unterscheidung« und insbesondere der zentrale und in Hölderlins Werken ständig wiederkehrende Begriff des »Harmoniscentgegengesetzten« verraten den entscheidenden Einfluss von Heraklit auf den Dichter. In dem nur fragmentarisch überlieferten Gedanken des vorsokratischen Philosophen fand Hölderlin eine Vision des Konfliktes zwischen Endlichem und Unendlichem, die seiner Ansicht näher war als diejenige Platon⁷⁶ oder auch diejenige J. G. Fichtes und F. W. J. Schellings⁷⁷. Wie Heraklit dachte Hölderlin, dass die Vereinigung zwischen den entgegengesetzten Prinzipien des Absoluten und der Vielfalt der Welt gerade nur in ihrem unüberbrückbaren »Krieg« (πόλεμος⁷⁸) möglich sei. Hölderlin hat deshalb von Heraklit die Überzeugung übernommen, dass Trennung und

⁷² Hölderlin las Fichtes *Wissenschaftslehre*, besuchte Fichtes Vorlesungen an der Universität Jena und während seines zweiten Aufenthalts in dieser Stadt im Jahre 1795 wohnte er in einem Haus, das neben Fichtes Haus lag. Luigi Reitani, *L'«errore» di Dio*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, S. LXXXIX. Ein weiterer Beweis für Hölderlins Beschäftigung mit Fichtes Philosophie ist der Aufsatz *Urteil und Sein*. Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1231.

⁷³ Hölderlin, *Über das Tragische*, S. 427: »das Innige, das Göttliche, [kann] nicht anders aussprechen, als durch einen so größern Grad des Unterscheidens, je inniger die zum Grunde liegende Empfindung ist«.

⁷⁴ Hölderlin, *Hyperion*, S. 175: »Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten der Streit und alles Getrennte findet sich wieder«.

⁷⁵ Hölderlin, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, S. 536-537.

⁷⁶ Andrea Mecacci, *Hölderlin e i greci*, Bologna, Pendragon, 2002, S. 16.

⁷⁷ Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 16.

⁷⁸ Vgl. Heraklit, 22 B 53, zitiert in Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 42.

Vereinigung voneinander abhängig seien⁷⁹. Es zeichnet sich ein dritter Weg neben dem Idealismus ab, der eine »Herrschaft des Subjektes über die Welt«⁸⁰ vertritt, und dem Realismus, der eine »Herrschaft der Welt über das Subjekt«⁸¹ feststellt – und zwar eine notwendige Koexistenz, eine dynamische gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem Eins und dem Alles. Es ist die Idee des ἕν καὶ πᾶν⁸² und des innerhalb sich selbst Sich-Unterscheidenden, ἕν διαφέρον ἑαυτῷ⁸³.

2.2. Warum hat Hölderlin aus dem Griechischen übersetzt?

Hölderlins Verhältnis zu den Griechen

Die wichtigste Rolle, die Heraklit für Hölderlin spielte, ist die eines Leitsterns, die zu einem Neukennenlernen der Griechen⁸⁴ führte, das Hölderlins neuer Anschauung des Verhältnisses zwischen Griechenland und Hesperien zugrunde liegt. Dank Heraklit konnte Hölderlin in jene Seite der griechischen Kultur eintreten, die er und die meisten seiner Zeitgenossen bis dahin nicht kannten⁸⁵: die chthonische Seite der archaischen altgriechischen Kultur, die als Grundlage für die Harmonie der klassischen Periode galt. In dieser damals verkannten Periode der griechischen Kultur fand Hölderlin die Bestätigung, dass auch die Griechen einen Prozess der Entwicklung vollzogen hatten, bevor sie zu einem Vorbild für Perfektion wurden. So erklärt Mecacci:

Die Entdeckung einer ursprünglicheren Gräzität innerhalb der Gräzität selbst veranlasst Hölderlin, sich über die Historizität von dem zu befragen, was bis damals nur ein hypostatisiertes Modell war, das Klassische⁸⁶.

⁷⁹ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 43.

⁸⁰ Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 16.

⁸¹ Ebd., S. 16.

⁸² Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 16: »Dieser Ausdruck ist nicht in den Vorsokratikern zu finden. Er stammt aus R. Cudworth, *Systema intellectuale huius mundi*, Cambridge, 1680, p.595 (einem Text, den Hölderlin als Quelle für den Empedokles benutzte [...]). Aber sicher ist Lessing die direkteste Quelle«. Hölderlin benutzt diesen Ausdruck in *Hyperion*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 92.

⁸³ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 41: Wie Mecacci bemerkt, kommt das Partizip von διαφέρειν in der originalen Version des Heraklit-Zitats nicht im Aktiv vor.

⁸⁴ Ebd., S. 41.

⁸⁵ Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 56.

⁸⁶ Meine Übersetzung aus dem Italienischen von Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 41: »[I]a scoperta di una greicità più originaria dentro la stessa greicità porta Hölderlin a interrogarsi sulla storicità di quello che prima era solo un modello ipostatizzato, il classico«.

Hölderlin nutzt demgemäß einen historisierenden Ansatz, der schließlich eine Antwort auf die Frage ermöglicht, warum Hölderlin aus dem Griechischem übersetzte. Die Frage muss jedoch spitzer formuliert werden: Warum übersetzte Hölderlin aus dem Griechischen und nicht aus anderen Sprachen? Wie oben schon erwähnt, hat Hölderlin auch aus dem Lateinischen übersetzt, konzentrierte sich aber später nur auf das Griechische (vgl. Kapitel 1.1). Diese Wahl ist nicht nur das Resultat einer persönlichen Vorliebe, sondern geht auch auf einen breiteren Diskurs über den Bezug zum antiken Griechenland zurück, die er seinen Höhepunkt in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte. Laut Mecacci sei das alte Griechenland in der Goethezeit als ein Spiegel der Modernen angesehen worden, damit sie von sich selbst ein besseres Verständnis gewinnen könnten⁸⁷. Sich mit den Griechen zu konfrontieren, sei eine Art von »Selbstverständnis des Modernen durch das Antike«⁸⁸ gewesen. Unter dem Einfluss solch eines Kontextes wandte sich Hölderlin zunächst den Griechen als einem zu imitierenden Vorbild im winckelmann'schen Sinne zu, wie seine an dem Tübinger Stift gehaltene Dissertation beweist⁸⁹. Es handelte sich um »eine allegorische Begeisterung«⁹⁰ über die Griechen.

Später aber wurden die Griechen für Hölderlin fast zu einer Belastung, ein schwer zu tragendes Erbe, wie seine Worte in dem Entwurf *Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben* bestätigen: Die Moderne sei in einer »Knechtschaft gegen das Altertum«,

es scheint wirklich fast keine Wahl offen zu sein, erdrückt zu werden von Angenommenem, und Positivem, oder, mit gewaltsamer Anmaßung, sich gegen alles erlernte, gegebene, positive, als lebendige Kraft entgegensetzen. Das schwerste dabei scheint, dass das Altertum ganz unserem ursprünglichen Triebe entgegenzusein scheint, der darauf geht, das Ungebildete zu bilden, das Ursprüngliche Natürliche zu vervollkommen, so dass der zu der Kunst geborene Mensch natürlicherweise und überall sich lieber mehr das Rohe, Ungelehrte, Kindliche, holt, als einen gebildeten Stoff, wo ihm, der bilden will, schon vorgearbeitet ist⁹¹.

Was damals wie der Ruf zu einem »Bruch mit der Tradition« gegen das damalige »Epigonentum«⁹² erscheinen musste, ist vielmehr als Beweis für Hölderlins neue, historisierte Anschauung der Griechen zu lesen. Die Griechen sind zu einem Beispiel der konstanten

⁸⁷ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 8.

⁸⁸ Ebd., S. 12: »Autocomprensione del moderno attraverso l'antico«.

⁸⁹ Ebd., S. 15.

⁹⁰ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 22.

⁹¹ Hölderlin, *Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 507.

⁹² Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 22.

Historisierung der »lebendige[n] Kraft«⁹³ im Entwicklungsprozess eines Volkes geworden. Wie Mecacci demonstriert, bezieht sich Hölderlin mit der Bezeichnung »lebendige Kraft« auf die »poiesis«⁹⁴, und auf »die poetische Möglichkeit«⁹⁵ oder »die ästhetische Praxis«⁹⁶ des Menschen. Diese ist zwar »eine übergeschichtliche Konstante«⁹⁷, hat aber auch eine »besondere Richtung«⁹⁸ oder, wie Mecacci paraphrasiert, »eine genaue geschichtliche Bestimmung«⁹⁹. Für Hölderlin sei die »poiesis«, so Mecacci, »nicht nur die Grundlage der menschlichen Natur, sondern auch die Dynamik der geschichtlichen Prozesse«¹⁰⁰. Daraus ergibt sich, dass die Ebene der Geschichte und diejenige der Dichtung im Sinne von kreativ-künstlerischer Kraft, von »poiesis«, bei Hölderlin einander entsprechen.

Die Geschichte sowie ihre konkrete Manifestation ist in der Kunst der Griechen jedoch nur Beispiel »eines untergehenden Vaterlandes«¹⁰¹, nur eine Historisierung der »Welt aller Welten«¹⁰², nur eine der möglichen Welten, die sich realisierte und danach wieder auflösen musste, damit sich eine neue Welt verwirklichen konnte¹⁰³. Nun bleibt die Frage, warum Hölderlin genau die Griechen auswählte. Der kulturgeschichtliche Kontext der Debatte über den Zusammenhang zwischen Deutschland und antikem Griechenland würde nur eine teilweise Erklärung liefern. Der Hauptgrund, warum Hölderlin sich auf das Griechische konzentriert, kann im ersten Brief an Böhlendorf (4. 12. 1801) gefunden werden:

[D]as eigene muss so gut gelernt sein, wie das Fremde. Deswegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der *freie* Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist¹⁰⁴.

Hölderlin stellt die Griechen als den höchsten Gegensatz zum Modernen dar, und genau deswegen sind sie den Hesperien »unentbehrlich«: Hier schient der Kerngedanke des »Harmoniscentgegengesetzten« insofern wieder aufzutauchen, als man sich dank dessen, was

⁹³ Hölderlin, *Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 507.

⁹⁴ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 28-29.

⁹⁵ Ebd., S. 28.

⁹⁶ Ebd., S. 26.

⁹⁷ Ebd., S. 29.

⁹⁸ Hölderlin, *Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, S. 508.

⁹⁹ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 29.

¹⁰⁰ Ebd., S. 30.

¹⁰¹ Hölderlin, *Das untergehende Vaterland*, S. 446.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S.20.

¹⁰⁴ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 460.

einem am meisten fremd ist, bewusst werden kann. Wie Schmidt erklärt, ist nämlich das »Nationelle« »im Wortsinn das Angeborene«¹⁰⁵, und diesem Kriterium gegenüber sind sich die Deutschen und Griechen entgegengesetzt: Den Griechen wird die »Leidenschaft«, das »Pathos«, »das Feuer vom Himmel« zugeschrieben, den Nordländern eine rationale »abendländische Nüchternheit«¹⁰⁶. Diese sind die angeborenen Grundzüge beider Völker. Er fügt hinzu:

Bei uns ists umgekehrt [in Bezug auf die Griechen]. Deswegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiß nun dass außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste sein muss, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen¹⁰⁷.

Das Einzige, was die Deutschen mit den Griechen gemein haben dürfen, ist das »lebendige Verhältnis und Geschick«, und zwar, wie Binder umformuliert, »das Schicksal, auf dem Weg über das Fremde das Eigene suchen zu müssen«¹⁰⁸. Hölderlin spricht deshalb deutlich eine Ermahnung aus: Um sich selbst zu ergreifen und sich durchzusetzen als eine selbstständige Welt, muss ein Volk und seine Kultur, »das fremde anzueignen«¹⁰⁹. Nur so können die Deutschen ihr »Eigene[s]« finden und dieses »frei« gebrauchen, und endlich fähig werden, wie er im zweiten Brief an Böhlendorff behauptet:

Mein Lieber! ich denke, dass wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren werden, sondern dass die Sangart überhaupt wird einen andern Charakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen¹¹⁰.

Allerdings erfährt Hölderlins Anschauung der Griechen später eine Veränderung, die sich im ersten Brief an seinen Verleger Friedrich Wilmans (Nürtingen, 28.09.1803) zeigt¹¹¹:

Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvenienz und Fehler, mit denen sie sich immer herum beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, dass

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S.24.

¹⁰⁹ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

¹¹⁰ Hölderlin, *Brief Nr. 241: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, 3. Band, S. 467.

¹¹¹ Schmidt, *Kommentar*, ebd., S. 928.

ich das Orientalische, das sie verleugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere¹¹².

Hier bezieht sich Hölderlin auf einen »Fehler« der Griechen. Was er mit diesem »Fehler« andeutet, lässt sich nur mithilfe Hölderlins tiefergehender Kenntnisse der griechischen Kultur erklären. Was ihm die Auseinandersetzung mit Heraklit im Allgemeinen und mit der archaischen Periode der griechischen Literatur im Besonderen gelehrt hatte, war, dass die Griechen nicht apollinischen, sondern orientalisch-chthonischen Ursprungs waren. In ihrem Kulturprozess, ausgehend von dem Angeborenen, hinwendend zur Adaption des Fremden, hätten die Griechen den Fehler begangen, ihren Ursprung zu »verleugnen« und sich infolgedessen von sich selbst zu entfremden. Hölderlin gelangt deshalb zu der im ersten Brief an Böhlendorff ausgedrückten Überzeugung, dass die Griechen durch das »harmonische Gleichgewicht von ‚Leidenschaft‘ und ‚Nüchternheit‘, von Angeboren- ‚Nationellem‘ und durch den Bildungstrieb später Erworbenem«¹¹³ gekennzeichnet seien, und stellt letztendlich die Diagnose einer übertriebenen Entfremdung. Schmidt untersucht in seiner Erörterung von Hölderlins Gedanken den Begriff des »Bildungstrieb« näher, laut Hölderlin eines Triebs, »welcher von dem einseitigen Extrem der Naturanlage, des »Nationellen«, zum Gegenteil strebt«¹¹⁴. Hölderlin stellt damit in dem Entwurf *Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben* einen weiteren möglichen Fehler fest:

Es ist [...] nämlich ein Unterschied ob jener Bildungstrieb blind wirkt, oder mit Bewusstsein, ob er weiß, woraus er hervorging und wohin er strebt, denn dies ist der einzige Fehler der Menschen, dass ihr Bildungstrieb sich verirrt, eine unwürdige, überhaupt falsche Richtung nimmt, oder doch seine eigentümliche Stelle verfehlt¹¹⁵.

Diese Theorie auf den historisierten Fall der Griechen anwendend, sieht Hölderlin »ein Überhandnehmen des Bildungstriebes im Laufe der Geschichte« und meint »damit ein Erstarren im ‚Positiven‘ zu erkennen«¹¹⁶. In der oben zitierten Passage aus dem ersten Brief an Wilmans spricht Hölderlin auch von einem »Kunstfehler«. Das Wort »Kunst«, so Schmidt, sollte als »dasjenige, was der ursprungshaften ‚Natur‘ entgegengesetzt ist«, betrachtet werden¹¹⁷. Diese Überwältigung durch

¹¹² Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, 3. Band, S. 468.

¹¹³ Schmidt, *Kommentar*, ebd., S. 928.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Hölderlin, *Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, S. 507-508.

¹¹⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 928.

¹¹⁷ Ebd.

die Kunst möchte Hölderlin in seinen Sophokles-Übersetzungen »verbesser[n]«, indem er das »Orientalische« der Griechen »herausheb[t]«.

Nun stellt Hölderlin die Gefahr einer Überwältigung des »Bildungstriebes« auch bei den Deutschen fest, und im »Abendländischen« allgemein. Im ersten Brief an Böhlendorff vertrat er die Meinung, dass »die Griechen uns unentbehrlich«¹¹⁸ seien, um die Erstarrung der abendländischen Kunst zu überwinden, wie sie in der Scheltrede auf die Deutschen am Ende des ersten Buches seines Romans *Hyperion*¹¹⁹ beschrieben wurde. Demgemäß sollten sich die Hesperien bemühen, »aorgischer« zu sein und das zu erfahren, was ihnen am meisten fremd sei. Doch genau in diesem Bemühen läge auch die Gefahr einer exzessiven Entfremdung von sich selbst ohne Rückkehr, die Gefahr, denselben Fehler wie die Griechen zu begehen; oder mit Schmidts Worten ausgedrückt:

Implizit ist damit auch gesagt, dass im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung die eigene Ursprungssphäre, das »Nationelle«, verlorenzugehen und damit die ursprüngliche extreme Einseitigkeit durch die entgegengesetzte extreme Einseitigkeit abgelöst zu werden droht¹²⁰.

Um diesen Fehler zu vermeiden, sollen die Griechen »mit ihrer Kunst als Regulativ«¹²¹ für die Hesperien fungieren. »[I]hrem Bildungstrieb folgend«¹²², haben die Griechen nämlich ihren »Originalität«¹²³ geopfert, um rationeller zu sein und »die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten«¹²⁴. Deshalb haben sie einen Aspekt des Abendlandes so einverleibt, dass sie den Hesperien ermöglichen können, ihren eigenen Bildungstrieb einfacher zu kontrollieren. Schmidt erklärt weiterhin:

Die griechische *Kunst* macht uns die eigene *Natur* bewusst und damit verfügbar. Demnach hat die griechische Kunst für uns die Funktion eines Regulativs, das uns vor der Einseitigkeit unseres Bildungstriebes bewahrt, indem sie uns die eigene Naturanlage zu erkennen und damit zu »gebrauchen« hilft, und sie kann dies, weil sie als *Kunst* dasjenige in die Sphäre des Bewußtseins und des bewussten Verfügens hebt, was uns als ursprüngliche Naturanlage ohne sie unbewusst und also nicht frei verfügbar bliebe¹²⁵.

¹¹⁸ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

¹¹⁹ Hölderlin, *Hyperion*, S. 168.

¹²⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 3. Band, S. 909.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Hölderlin, *Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, S. 507.

¹²⁴ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

¹²⁵ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 3. Band, S. 910.

Schmidt sowie andere Interpreten Hölderlins¹²⁶ sind sich einig, dass Hölderlin gemeint habe, die Griechen würden uns Hesperien mit ihrer zuungunsten ihrer ursprünglichen »Leidenschaft« eroberten Rationalität und »Nüchternheit« helfen, eine kontrollierte und rationale Erfahrung der Natur, des Aorgischen zu erleben, um das Eigene kennenzulernen und einen »freien Gebrauch« von ihm machen zu können. Dass dies freilich schwer zu verstehen ist, war Hölderlin bewusst, deswegen erörtert er in dem zweiten Brief an Böhlendorff zweimal denselben Begriff und bezeichnet seine Erkenntnis zudem als »paradox«:

Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. [...]

Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal, und stelle es Deiner Prüfung und Deinem Gebrauche frei; das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden¹²⁷.

Diese theoretischen Anschauungen finden ihre Konkretisierung in der Begegnung mit der griechischen Kultur. Da die Hesperien das Fremdeste erfahren müssen, um sich ihrer selbst bewusst zu werden, sollte diese Begegnung ebenfalls eine Wiederorientalisierung der Griechen ermöglichen, weil die »aorgischere«, »orientalische« Seite der Griechen der extremste Gegensatz für die Hesperien ist, wie er in dem Brief an Böhlendorff behauptet hatte. Deshalb bringt diese Begegnung sowohl einen »Hinausweg« zum Fremden für die Hesperien mit sich, als auch eine Rückkehr zum Ursprünglichen für die Griechen¹²⁸, damit die Letzteren die von Schmidts bezeichnete Funktion als »Regulativ« für die Ersteren erfüllen können. Nun erweist sich der Übersetzungsprozess als das ideale Mittel, um solch eine Mitwesenheit der zwei Extremen und Kulturen zu realisieren. So veranschaulicht Binder:

Da nun unser Hinausweg der Richtung nach dem griechischen Rückweg gleich ist, fällt ein überraschendes Licht auf das Problem des Übersetzens. Es bietet in einem Zuge die doppelte Möglichkeit, das Griechische zu sich zurück und das Deutsche aus sich heraus zu führen und so der nicht mehr und noch realisierten Mission beider zu dienen¹²⁹.

¹²⁶ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 24-26; Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 51-52; Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 3. Band, S. 910.

¹²⁷ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

¹²⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 24.

¹²⁹ Ebd.

Infolgedessen kann die am Anfang gestellte Frage jetzt endlich beantwortet werden: Hölderlin übersetzt aus dem Griechischem, um die »Selbsterfindung« des Abendlandes zu verwirklichen, indem er das Fremde in dessen eigenen Ursprung zurückführt. Nur auf diese Art und Weise kann die Gefahr einer übertriebenen Entfremdung ermessen werden. Das Verfahren des Übersetzens veranlasst nämlich, zwei wesentliche Reflexionen anzustellen: Zum einen bringt das Übersetzen eine entfremdenden Erfahrung mit sich, indem man in eine andere Welt und Sprache eintaucht; zum anderen lässt das Übersetzen unausweichlich aus dem Fremden wieder auftauchen. Damit der Prozess der Selbstaneignung des Vaterlandes sich auf der sprachlichen Ebene vollziehen kann, besteht das Übersetzen definitionsgemäß aus einer »vaterländische[n] Umkehr«¹³⁰.

2.3. Warum hat Hölderlin eine Tragödie übersetzt? Warum Sophokles?

Abgesehen von den Abhandlungen aus der Zeit im Tübinger Stift, begann Hölderlin mit der Auseinandersetzung mit den theoretischen Werken als er an der dritten Fassung der Tragödie *Der Tod des Empedokles* arbeitete (*Über das Tragische, Das untergehende Vaterland*)¹³¹. Es ist eine Phase, in der er sich der Theorie des Tragischen widmet, um eine Aporie im dichterischen Prozess zu überwinden und danach eine neue Version seiner Tragödie zu verfassen, die seiner Theorie des Tragischen entsprach¹³². Allerdings wäre es allzu vereinfachend, Hölderlins Beschäftigung mit dem Tragischen nur auf die ästhetisch-künstlerische Ebene zu beschränken. Hölderlins kreative Krise, so Schmidt, sei kein Phänomen, das nur die innere Welt des Dichters betreffe: Diese Krise und die darauf folgende theoretische Reflexion über das Tragische seien auch mit den geschichtlichen Ereignissen zu verbinden, insbesondere mit dem Scheitern der Wunschvorstellungen einer »Deutschen Revolution« in Anbetracht der Französischen Revolution¹³³:

Hölderlin reagierte auf die veränderte politische Lage, indem er eine Tragödientheorie entwickelte, die entscheidend vom Bewusstsein der Wirkungslosigkeit individuellen Eingreifens in die Geschichte gekennzeichnet ist¹³⁴.

¹³⁰ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

¹³¹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 1096.

¹³² Ebd., S. 1187.

¹³³ Ebd., S. 1101.

¹³⁴ Ebd., S. 1101.

Aus der historisch bedingten Bedeutung des Wortes vorgehend, greift Hölderlin die Idee von Revolution wieder auf und erarbeitet eine andere, viel breitere Auffassung des Terminus: Er interpretiert die Revolution als eine notwendige »Umkehr aller Vorstellungsart und Formen«, welche die Bereiche der Religion, der Politik und der Sittlichkeit umfassen. Die Definition dieser Umkehr und der Vollzug eines solchen Prozesses beschreibt Hölderlin im folgenden Passus der *Anmerkungen zur Antigone*:

Vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsart und Formen. Eine gänzliche Umkehr in diesen ist aber, so wie überhaupt gänzliche Umkehr, ohne allen Halt, dem Menschen, als erkennenden Wesen unerlaubt. Und in vaterländischer Umkehr, wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert, und die Natur und Notwendigkeit, die immer bleibt, zu einer andern Gestalt, in einer solchen Veränderung ist alles bloß Notwendige parteiisch für die Veränderung, deswegen kann, in Möglichkeit solcher Veränderung, auch der Neutrale, nicht nur, der gegen die vaterländische Form ergriffen ist, von einer Geistesgewalt der Zeit; gezwungen werden, patriotisch, gegenwärtig zu sein, in unendlicher Form, der religiösen, politischen und moralischen seines Vaterlandes.

Um diesen Passus zu entschlüsseln, muss der Aufsatz *Über das Tragische* herangezogen werden:

das Schicksal seiner Zeit (...) erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch das wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit sich aufzulösen scheint (...), und in einer idealischen Tat das Individuum deswegen untergeht und untergehen muss (...)¹³⁵.

So sollte Empedokles ein Opfer seiner Zeit werden, die Probleme des Schicksals in dem er erwuchs, sollten in ihm sich scheinbar lösen, und diese Lösung sollte sich als eine scheinbare temporäre zeigen, wie mehr oder weniger bei allen tragischen Personen, die alle in ihren Charakteren und Äußerungen mehr oder weniger Versuche sind, die Probleme des Schicksals zu lösen (...), so dass also derjenige, der scheinbar das Schicksal am vollständigsten löst, auch sich am meisten in seiner Vergänglichkeit und im Fortschritte seiner Versuche am auffallendsten als Opfer darstellt¹³⁶.

Dieses Opfer kann »das Schicksal seiner Zeit« nur »scheinbar lösen«, weil die endgültige und totale Lösung nicht nur ein Individuum, sondern die ganze Welt betreffen sollte. Anders gesagt, fordert die Veränderung der »Vorstellungsarten und Formen« die Teilnahme von allen Menschen und Dingen an diesem Prozess: Im oben zitierten Passus der *Anmerkungen* wird behauptet, dass »die ganze Gestalt der Dinge sich ändert« und »alles bloß Notwendige parteiisch für die

¹³⁵ Hölderlin, *Über das Tragische*, S. 433.

¹³⁶ Ebd., S. 433-434.

Veränderung« ist. Die Rolle des Einzelnen bleibt aber unentbehrlich: Laut Hölderlin könne sich diese Umkehr nur vollziehen, wenn »Geistesgewalt der Zeit« ein »Opfer« wählt, um einer anderen Zeit den Vortritt zu lassen. Es ist dasjenige, das durch seine notwendige Vernichtung die Umkehr ins Werk stellt und eine messianische Funktion erfüllt, weil diese Umkehr die folgende Erscheinungsform des Absoluten ankündigt.

In dem Übergang von einer Welt oder Zeit in die andere lässt sich das Absolute dank des von ihm gewählten Opfers am meisten wahrnehmen, was aber den Tod des Individuums verursacht. Die Begegnung mit dem Absoluten erweist sich mehr als ein Konflikt zwischen dem Unendlichen, dem Menschen, und dem Endlichen, dem Absoluten: »Wenn Ewiges im Zeitlichen aufscheint, muss es tragische Kollisionen durchlaufen«¹³⁷. Deshalb muss Hölderlin die Tragödie als die Gattung erschienen haben, die sich am besten für die Darstellung dieses grundlegenden Konfliktes zwischen Endlichem und Unendlichem eignete. Die Tragödie wird zu einer »ontologisch-historischen Projektion« des »*Gottesgeschehens*«¹³⁸.

Das Resultat dieser Kollision, der notwendige Tod des Individuums, wird auf die ästhetische Ebene als Tod des tragischen Helden übertragen. Hölderlin fasst diesen Gedanken in dem Entwurf *Die Bedeutung der Tragödie* zusammen:

Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nämlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = 0 gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen¹³⁹.

Nur durch den Tod des Helden, der hier als die Setzung des »Zeichens als unbedeutend = 0« bezeichnet wird, kann das Absolut, hier »das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur« genannt, zum Vorschein kommen. Sich auf den *Tod des Empedokles* beziehend, verdeutlicht Remo Bodei die Notwendigkeit der Vernichtung des Helden:

Die Natur kann sich nicht *direkt* manifestieren, weil sie »stumm« ist. Sie braucht die Menschen, um sprechen zu können. (...) Die tragische Helden – und hier liegt das Paradox eigentlich – können die Natur nur durch ihres Opfers vollständig ausdrücken, indem sie *sich vernichten*, unbedeutend werden und

¹³⁷ Otto Pöggeler, *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, München, Fink, 2004, S. 33.

¹³⁸ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 180; George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, übersetzt von Martin Pfeiffer, Berlin, Suhrkamp, 2014, S. 98.

¹³⁹ Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödie*, S. 561.

gesetzt »= 0«, aber gleichzeitig das Ganze enthüllen. Der Tod ist die Vernichtung, in der sich die Erhabenheit des Menschen als Organes der Natur und ihres *instrumentum vocale* auszeichnet¹⁴⁰.

Hölderlins Beschäftigung mit der Theorie des Tragischen stammt demnach nicht aus dem Bedürfnis eines theoretischen Grundes, um ein Kunstwerk zu schreiben, sondern aus der Erkenntnis, dass das Tragische eine perfekte *forma mentis*, eine geeignete Kategorie ist, um die Geschichte mit ihren Zeitwenden, wie der Französischen Revolution, zu verstehen und die Beziehung zwischen Gott und Mensch darzustellen. Deshalb erweist sich das Tragische als ideales Instrument des philosophischen Denkens. Andererseits ist die Anerkennung der funktionalen Rolle des Tragischen für die Philosophie ein Grundzug des deutschen Idealismus: Hölderlin, Schelling und G. W. F. Hegel verbindet eine intensive Reflexion über das Tragische. Diesbezüglich verdeutlicht Peter Szondi, dass

die bedeutendsten Denker, Schelling, Hegel, Hölderlin, aber auch Solger und Schopenhauer, primär nicht das Tragische haben bestimmen wollen, sondern innerhalb ihrer Philosophie auf ein Phänomen stießen, das sie das Tragische nannten, obwohl es *ein* tragisches war: die Konkretion des Tragischen in ihrem Denken¹⁴¹.

In dem Aufsatz *Über den Unterschied der Dichtarten* bezeichnet Hölderlin das Tragische als »die Metapher einer intellektuellen Anschauung«¹⁴², die »keine andere sein kann, als jene Einigkeit mit allem, was lebt«¹⁴³. Für Hölderlin erfüllt folglich das Tragische auch eine erkenntnistheoretische Funktion, weil es die höchste Form von Anschauung zur Darstellung bringt, und zwar die »sinnliche Darstellung des Absoluten«¹⁴⁴, »jene augenblickliche, aber vielseitige Erkenntnis des Allen, deren Anwesenheit in dem Menschen Kant verleugnet hatte«¹⁴⁵.

Nachdem Immanuel Kant die Grenzen des Erkenntnisvermögens der menschlichen Vernunft festgestellt hatte, hatte er ihr nicht die Fähigkeit zuerkannt, intellektuelle Anschauungen, sondern

¹⁴⁰ Meine Übersetzung aus dem Italienischen von Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 50: »La natura non può manifestarsi direttamente, perché è „muta“. Ha bisogno degli uomini per parlare (...). Gli eroi tragici – e qui sta propriamente il paradosso – possono esprimere compiutamente la natura solo con il proprio sacrificio, *annientandosi*, diventando insignificanti e posti „= 0“, ma nello stesso tempo rivelando il tutto. La morte è questo annientamento in cui risalta tuttavia la grandezza dell'uomo, organo della natura, suo *instrumentum vocale*«. Die Bezeichnung der Natur als »stumm«, die Bodei zitiert, stammt aus der zweiten Fassung des Todes des Empedokles. Vgl. Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, V. 104, in Ders., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 365: »Denn stumm ist die Natur«.

¹⁴¹ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1964², S. 59.

¹⁴² Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten*, S. 553.

¹⁴³ Ebd., S. 555.

¹⁴⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins. Zwei Vorträge*, Freiburg, Diaphanes-Verlag, 2001, S. 50.

¹⁴⁵ Bodei, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, S. 17.

nur »sinnliche« oder »empirische« Anschauungen zu formulieren. Die »intellektuelle Anschauung« ist ein Sonderrecht des »Urwesens«, und zwar des Absoluten; die Anschauung jedes »endlichen Wesens« muss immer innerhalb der »Sinnlichkeit« sein¹⁴⁶. Allerdings schreibt Hölderlin dem Tragischen diese Fähigkeit zu, auch wenn es nur »eine Metapher der intellektuellen Anschauung« ist. Die Kunst ist infolgedessen mächtiger als die Vernunft. Das hatte Schelling schon 1799 im zehnten und letzten seiner *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* behauptet:

Sie haben Recht, noch Eines bleibt übrig – zu wissen, daß es eine objective Macht giebt, die unsrer Freiheit Vernichtung droht, und mit dieser festen und gewissen Überzeugung im Herzen – gegen sie zu kämpfen, seiner ganzen Freiheit aufzubieten, und so unterzugehen. Sie haben doppelt Recht, mein Freund, weil diese Möglichkeit, auch dann noch, wenn sie vor dem Lichte der Vernunft längst verschwunden ist, doch für die Kunst – für das Höchste in der Kunst – aufbewahrt werden muß¹⁴⁷.

Nur die Kunst in der Form einer Tragödie kann die Selbsterscheinung des Absoluten (»eine objektive Macht«) zuungunsten des Individuums darstellen.

Damit sollte die Frage, warum Hölderlin eine Tragödie übersetzt hat, beantwortet sein. Allerdings führt diese zu einer weiteren Frage: Warum hat Hölderlin unter den drei altgriechischen Hauptdramatikern gerade Sophokles gewählt? Lesen wir zunächst, was Hölderlin über Sophokles gesagt hat:

Aeschylus bearbeitete das Trauerspiel, Sophokles vervollkommnete es¹⁴⁸.

So wie Aeschylus im Geist seiner kriegerischen Dezenne schrieb, so Sophokles im Geist seiner kultivierten Epoche. Ganz die Mischung von stolzer Männlichkeit und weiblicher Weichheit: der reine,

¹⁴⁶ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Die transzendente Ästhetik*, in Ders., *Hauptwerke*, Charlotteswille, IntelLex Corp., 1999. (Elektronische Version von Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902, S. 73): »Es ist auch nicht nöthig, daß wir die Anschauungsart in Raum und Zeit auf die Sinnlichkeit des Menschen einschränken; es mag sein, daß alles endliche denkende Wesen hierin mit dem Menschen nothwendig übereinkommen müsse (wiewohl wir dieses nicht entscheiden können), so hört sie um dieser Allgemeingültigkeit willen doch nicht auf Sinnlichkeit zu sein, eben darum weil sie abgeleitet (*intuitus derivativus*), nicht ursprünglich (*intuitus originarius*), mithin nicht intellektuelle Anschauung ist, als welche aus dem eben angeführten Grunde allein dem Urwesen, niemals aber einem seinem Dasein sowohl als seiner Anschauung nach (die sein Dasein in Beziehung auf gegebene Objecte bestimmt) abhängigen Wesen zuzukommen scheint(...)«.

¹⁴⁷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, in Ders., *Werke*, 3. Band, herausgegeben von Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs und Annemarie Pieper, Stuttgart, Fromann-Holzboog, 1982, S.106.

¹⁴⁸ Hölderlin, *Geschichte der schönen Künste*, in Ders., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 485.

überdachte, und doch so warme hinreißende Ausdruck, der den Perikleischen Zeiten eigen war! Überall Leidenschaft von Geschmack geleitet. Sophokles steht zwischen Aeschylus und *Euripides* inne. Dieser ist schon weichlicher, empfindsamer¹⁴⁹.

Diese Urteile über Sophokles stammen aus Hölderlins zweitem »Master-Specimen«, einer der beiden Abhandlungen, die er 1790 zum Magisterexamen nach dem ersten Studienzyklus am Tübinger Stift verfasste¹⁵⁰. Diese Kommentare verraten Hölderlins Vorliebe für Sophokles, weil er laut Meinung des Dichters der Dramatiker sei, der das Trauerspiel vervollkommnet habe und zwischen den Extremen von Aeschylus' »stolzer Männlichkeit« und Euripides' »weiblicher Weichheit« stehe. Sophokles war unbestritten der Dramatiker, der in der Goethezeit, der am meisten bewundert wurde, auch J. J. Winckelmann, Friedrich Schlegel, Friedrich Schelling und G. W. F. Hegel lobten ihn¹⁵¹.

Hölderlins Vorliebe für Sophokles aber beschränkt sich nicht auf eine reine ästhetische Wertschätzung seines ausgeglichenen »Geschmack[s]«. Etwa zwölf Jahre später präzisiert er sein Urteil in den *Anmerkungen zur Antigone* und weitet es auf philosophischer Ebene aus:

Kreon: Doch, Guten gleich, sind Schlimme nicht zu nehmen.

Antigone: Wer weiß, da kann doch drunt' ein andrer Brauch sein. [Hölderlin, V. 541-542]

Das Liebenswürdige, Verständige im Unglück. Das Träumerisch-naive. Eigentliche Sprache des Sophokles, da Aeschylus und Euripides mehr das Leiden und den Zorn, weniger aber des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, zu objektivieren wissen¹⁵².

Hölderlin fasst Aischylos Gedanken im Wort »Leiden« zusammen: Er bezieht sich dabei auf den bekannten äschyleischen Wahlspruch *pathei mathos*¹⁵³ (»durch Leiden lernen«)¹⁵⁴. Der Hergang in den äschyleischen Tragödien zeigt »die Rückkehr zur Ordnung, die die Verletzung der Grenze

¹⁴⁹ Ebd., S. 489.

¹⁵⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1207.

¹⁵¹ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 140.

¹⁵² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914-915.

¹⁵³ Aischylos, *Agamemnon*, in Ders., *Tragödie und Fragmente*, herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner, München, Ernst Heimeran Verlag, 1969²:

[Ζῆνα] τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν. (V. 176-178)
Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν
ἐπὶρρέπει. (V. 249-250)

Zeus, der uns der Weisheit Weg
Leitet, der dem Satz: „Durch Leid
Lernen!“ vollste Geltung leiht, (S. 19)
Gerechtigkeit – dem, der Leid duldet, Lern-
nen wägt sie zu. (S. 23)

¹⁵⁴ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder, gehalten im Sommersemester 1984 an der Universität Zürich*, herausgegeben von Uvo Hölscher, Tübingen, Hölderlinturm, 1992, S. 18.

fordert«¹⁵⁵. Aischylos stellt nicht wie Euripides die Überlegenheit der Götter infrage:

Für Aischylos gilt: Die Götter haben immer recht. Und wenn ihr Handeln wie Betrug oder Lüge aussieht, so liegt es an der Kurzsichtigkeit menschlicher Augen, dass sie den Sinn göttlichen Handelns verkennen. (...) Für Euripides gilt: Wie man mit den Göttern daran ist, ist ungewiss.(...) Sittliche Vorbilder sind sie nicht, aber unbeschränkt mächtig; fast wie menschliche Tyrannen. Manchmal erscheinen sie nicht einmal als personale Wesen, sondern als Naturmächte, denen man ohnehin ausgeliefert ist. Euripides' Götterglaube ist von Skepsis unterhöhlt¹⁵⁶.

Auf diese religiöse »Skepsis« bezieht sich Hölderlin vielleicht, wenn er von Euripides' »Zorn« spricht. Hölderlin schreibt Sophokles die Fähigkeit zu, »des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, zu objektivieren«. Sophokles gelänge in der *Antigone* der Versuch des »Verstand[es]«, der Versuch, das »Undenkbare« zu denken, oder eine Art von kantischer Vernunft zu werden¹⁵⁷, weil sie metaphysische Ansprüche hat. Was Sophokles von den zwei anderen Tragikern unterscheidet, ist der Verzicht auf den »Rationalismus«¹⁵⁸, um die Grenzen des Verstands überwinden zu können. Das Absolute sei schlechthin »menschlichen Maßstäben unzugänglich« und daher kann nicht in menschlichen Termini gedacht werden, denn »wer weiß, da kann doch drunt' ein anderer Brauch sein« (Hölderlin, V. 542), wie Antigone Kreon in der Passage der Tragödie sagt, auf die sich der oben zitierte Passus der *Anmerkungen* bezieht. Um sich dem Absoluten zu nähern, muss der Mensch eine andere Sprache, die Sprache des »Liebenswürdige[n], Verständige[n] im Unglück«, des »Träumerisch-naive[n]«, die Sprache von Sophokles erlernen, da dieser verstanden habe, dass das Absolute der rationalen Sprache entgeht. Daher ist es Hölderlin so wichtig, in Sophokles' Worten zu sprechen, indem er ihn übersetzt. Inwiefern er dieses Projekt durchgeführt hat, wird im folgenden Kapitel untersucht.

¹⁵⁵ Beaufret, S. 16.

¹⁵⁶ Ebd., S. 18-19.

¹⁵⁷ Kant unterscheidet die beiden Begriffe und betrachtet die Vernunft als ein höheres Vermögen als jenes des Verstands. Vgl. Wulff D Rehfus (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003 über den Begriff des Verstandes: »Der Unterschied zwischen Verstand und Vernunft wurde erst von Kant herausgearbeitet. Für ihn ist der Verstand das Vermögen der Begriffe, die der Mensch spontan entwickelt. Der Verstand nämlich ordnet die Affektionen, d.h. die sinnlichen Daten, die die rezeptive sinnliche Einbildungskraft im Rahmen der Vorstellungsformen Raum und Zeit liefert, gemäß den Kategorien (Quantität, Qualität, Relation und Modalität) und bezieht sie, in der Bildung von (empirischen) Begriffen, auf die transzendente Einheit des Bewusstseins«. Begriff der Vernunft: »Für Kant ist Vernunft (...) das (theoretische) Vermögen der Einheit der Verstandesregeln unter Prinzipien, und ihre Aufgabe ist es entsprechend, die vom Verstand konstituierte Wirklichkeit „unter die höchste Einheit des Denkens“ zu bringen«.

¹⁵⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 19.

Kapitel 3

VERGLEICHENDE ANALYSE

Hölderlins Übersetzung wurde grundsätzlich aus einer beherrschenden Perspektive gelesen, und zwar von seiner philosophischen Gesinnung ausgehend. Die meisten Kommentatoren haben den Text der Übersetzung immer im Lichte der *Anmerkungen zum Ödipus*, der *Anmerkungen zur Antigone* und der anderen überlieferten theoretischen Abhandlungen gesehen, in denen Hölderlin sowohl in Prosa als auch in Lyrik seinen ständig wiederkehrenden philosophischen Hintergrund erörtert¹⁵⁹. Wie wir im vorhergehenden Kapitel erfahren haben, ist die Lektüre dieser Prosawerke unausweichlich, um die Besonderheit von Hölderlins Übersetzung der sophokleischen *Antigone* verstehen zu können. Deshalb werde ich mich ebenfalls hauptsächlich dieser philosophisch geprägten Interpretation anschließen.

Obwohl die philosophische Prägung des Textes der *Antigone* unleugbar ist, macht dieser Ansatz nur eine der zwei entgegengesetzten Tendenzen aus, die diese Übersetzung kennzeichnen: Einerseits die Tendenz zum »Hineinterpretieren«¹⁶⁰, die von der Mehrheit der Kommentatoren nachgewiesen wurde und die darin besteht, dass Hölderlin in seinen Übersetzungen der sophokleischen Werken seine Theorie des Tragischen und die damit eng verbundene philosophische Gesinnung habe hervortreten lassen; andererseits die Tendenz zur Annäherung an das Original durch eine treue Wiedergabe. Diese zweite Tendenz sei nicht nur auf die stilistische Ebene zu beschränken, sondern realisiere sich laut Kathrin Rosenfield auch auf der hermeneutischen Ebene, weil Hölderlin versucht habe, Sophokles' Botschaft an dessen Zeitgenossen auch den Modernen klarer zu machen¹⁶¹. Im folgenden Kapitel aber wird Rosenfields kühne Theorie beiseitegelegt und nur kurz erwähnt (vgl. Anmerkung 607), denn sie ist nur auf einige Partien der Tragödie bezogen.

¹⁵⁹ Binder, S. 21; Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1330.

¹⁶⁰ Kathrin Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, in »Poetica«, XXXIII, 2001, S. 468: Die Interpretin unterstreicht, dass Klaus Düsing das Wort »hineinterpretieren« benutzt. Vgl. Klaus Düsing, *Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel*, in Christoph Jamme (Hrsg.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804 - 1806)*, Bonn, Bouvier, 1988, S. 61.

¹⁶¹ Der Titel einer von Rosenfields Studien, die in diese Richtung gehen, ist bereits vielsagend: »Sophokles' Denken mittels Hölderlins Antigone ergründen« (»Getting inside Sophokles' mind through Hölderlins *Antigone*«). Kathrin Rosenfield, *Getting inside Sophocles' Mind through Hölderlin's "Antigone"*, in »New Literary History«, XXX, 1, 1999, S. 107-127. Vgl. auch Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches*

Diese zwei Tendenzen in Hölderlins Übersetzungsverfahren – hermeneutische Abweichung und stilistische Annäherung – betreffen dann zwar unterschiedliche Aspekte des Ausgangstextes (Interpretation und Stil), aber das »Hineininterpretieren« wirkt sich seinerseits auf den Stil des Zieltextes aus: Es verursacht einen besonderen Stilgrundzug von Hölderlins *Antigone*, d.h., das Auftreten von zusätzlichen Motiven. Der Stil des Üersetzungstextes ist daher vom Zusammenwirken dieser sich widersprechenden, aber auch komplementären Ansätze. Schwankend zwischen »Hineininterpretieren« und »Eindringen«¹⁶² in den sophokleischen Text, werde ich im folgenden Kapitel auf folgende Aspekte der Übersetzung eingehen: die Wortstellung sowie die Intensivierung des Wortschatzes, die mehr in die Richtung des Eindringens gehen, und das Auftreten von zusätzlichen Motiven, dessen Verständnis das Heranziehen der *Anmerkungen zur Antigone* verlangt und sich demgemäß mehr in den »Hineininterpretieren«-Prozess einordnen lässt.

Dies ist nur einer der möglichen analytischen Ansätze. Im Verlauf der Analyse werden auch andere interpretatorische Perspektiven erwähnt, um eine umfangreichere und ausführlichere Kenntnis von Hölderlins Übersetzungsverfahren zu gewinnen. Unter diesen zusätzlichen ergänzenden Deutungen bieten sich besonders die Lektüre Bernard Böschensteins und jene von Kathrin Rosenfield an, deren Theorie oben schon genannt wurde. Böschensteins Interpretationen einiger Passagen der Übersetzung werden sich für diese Arbeit als wichtige Ausgangspunkte erweisen. Obwohl ich in diesem Kapitel eben genannte Interpretationslinien heranziehe, betreffen sie nur bestimmte Stellen der Tragödie und können nicht auf die ganze Übersetzung angewendet werden.

3.1. Wortstellung

Im Unterschied zu seine Pindar-Übersetzungen hat Hölderlin in den Sophokles-Übertragungen darauf verzichtet, die griechische Wortkonstellation extrem treu nachzuahmen. Jene Übersetzungen waren aber nicht zur Veröffentlichung bestimmt und er betrachtete sie mehr als »eine private Kunstübung«¹⁶³, in denen er sich erlaubte, die Regeln der deutschen Syntax immer wieder zu brechen. Die Abweichungen vom deutschen regelmäßigen Satzbau in der Übersetzung der *Antigone*, die zum Druck konzipiert war, erscheinen deshalb umso bedeutsamer und auffallender, je

Paradoxon, in «Poetica», XXXIII, 2001, S.465-501.

¹⁶² Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, S.466.

¹⁶³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1289.

seltener sie auftreten. Die Beispiele, die anschließend angeführt werden, sollen zeigen, inwiefern Hölderlin sich bewusst an den griechischen Ausgangstext hält oder davon abweicht, um entsprechende Aspekte des Originals zu betonen und sich Sophokles' Absichten bessern annähern zu können.

3.1.1. Geschwisterliebe im Prolog: Hölderlins Lösungen für eine Wiedergabe des Duals

Das vorherrschende Thema des Prologs ist die Geschwisterverbindung zwischen Ödipus' vier Kindern, den Töchtern Antigone und Ismene sowie den Söhnen Eteokles und Polyneikes. Im Mittelpunkt steht das Verhältnis zwischen Antigone und Polyneikes, das sich über die ganze Tragödie als Antigones schwesterliche unbedingte Liebe manifestiert sowie das Verhältnis zwischen Antigone und Ismene, das im Prolog besonders in den Vordergrund rückt. Außer des wirksamen Kompositums ἀντάδελφον (Sophokles, V. 1), das Hölderlin mittels eines Neologismus (Hölderlin, V. 1: »Gemeinschwesterliches«) wiedergibt (vgl. Kapitel 3.2.1), werden mehrmals Dualpronomina im Original verwendet, um die schwesterliche Bindung zu unterstreichen. Die Frequenz von Dualen im Ausgangstext – sowie deren unterschiedlicher Gebrauch in den Reden von Antigone und Ismene – wird zu einem wirksamen Parameter, um die Entwicklung, ja die Verschlechterung der Beziehung zwischen den Schwestern zu ermessen. Als Antigone noch hofft, für die Erfüllung ihres Planes auf Ismene zählen zu können, bezieht sie sich im Original bei Sophokles auf ihre Schwester und sich selbst mit einer Form des Duals (Sophokles, V. 3: ἡμῶν und ζώσαιν; V. 21: ἡμῶν) oder sie benutzt zwei nebeneinanderliegende Possessivadjektive (Sophokles, V.6: τῶν σῶν τε κάμῶν). Später kommen die Personalpronomina in der zweiten und ersten Person Singular vor (Sophokles, V. 31-32: σοὶ κάμοι, κάμέ), aber ihre Sequenz wird durch ein Enjambement aufgebrochen (σοὶ/κάμοι). Hier scheint Antigone die Aufmerksamkeit nur auf sich selbst zu lenken, indem sie den Bezug auf sich selbst zweimal wiederholt (Sophokles, V.32: κάμοι [...] κάμέ), als erwarte sie schon das Zögern der Schwester. Zur Bestätigung von Ismenes Unangemessenheit und Ängstlichkeit hat das Pronomens ἐγὼ eine Sonderstellung im Vers 39: Es tritt am Ende des Verses auf, um Ismenes grundsätzliches Interesse hervorzuheben und gleichzeitig die Besorgnis um ihre eigene Unversehrtheit zu unterstreichen, die sie aufgrund ihrer Überzeugung hat, zu zerbrechlich zu sein.

Die definitive Verschlechterung der schwesterlichen Beziehung wird deutlicher in der sich anschließenden Stichomythie:

A: Ob mittun du, mithelfen wollest, forsche!

I: Das ist vermessen. Wie bist du daran?

A: Ob du den Toten mit der Hand hier tragest?

I: Dem willst zu Grabe du gehn, dem die Stadt entsagt hat? (Hölderlin, V. 43-46)¹⁶⁴

Αν.: εἰ ξυμπονήσεις καὶ ξυνεργάσῃ σκόπει.

Ἴσ.: ποῖόν τι κινδύνευμα; ποῦ γνώμης ποτ' εἶ;

Αν.: εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῆιδε κουφιεῖς χερί.

Ἴσ.: ἧ γὰρ νοεῖς θάπτειν σφ', ἀπόρρητον πόλει; (Sophokles, V. 41-44)¹⁶⁵

Anstatt des Anfangs einer dialektischen Auseinandersetzung handelt es sich hier mehr um eine Vermeidung der Konfrontation, um eine progressive Distanzierung, zumindest was Antigone betrifft. Während Ismene immer noch versucht, einen Dialog durch Fragen aufzunehmen (Sophokles, V. 39, 42), setzt Antigone ihren Gedankengang fort, was von der Syntax bestätigt wird: Zwei ihrer Stichwörter (Sophokles, V. 41, 43) fangen jeweils mit einem Nebensatz an, der eine indirekte Frage ausdrückt und der vom Verb *σκόπει* im Vers 41 regiert ist. Es herrscht keine inhaltliche Entsprechung zwischen Ismenes Fragen und Antigones Antworten. In dem Vers, der diese kurze Stichomythie unterbricht, benutzt Antigone zum letzten Mal in diesem Prolog zwei koordinierte Possessivadjektive, die sich auf Ismene und auf sie selbst beziehen (Sophokles, V. 45: *Τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σόν*). Hier versucht Antigone nochmals, Ismenes Gewissen und schwesterliches Pflichtgefühl anzurufen. Trotzdem verbirgt sich auch hinter dieser Tendenz, zwei koordinierte Elementen heranzuziehen, ein Indiz für den sich abzeichnenden Abstand zwischen den Schwestern. Wie Simon Goldhill als Erster hervorhebt, benutzt Antigone nie das Pronomen in der ersten Person Plural in Bezug auf sich selbst und ein anderes Individuum¹⁶⁶. Antigone bedient sich koordinierter, nebeneinanderliegender Personalpronomina, die ihre schwesterliche Nähe nur in Bezug auf Polyneikes spiegeln:¹⁶⁷ *κεῖνὸν δ' ἐγὼ* (Sophokles, V. 71). Parallel, als wollte sie zumindest auf der sprachlichen Ebene den Abstand von der Schwester verringern, verwendet Ismene immer noch Formen im Dual für Antigone und sich selbst: die Personalpronomina *ῶν*

¹⁶⁴ Alle zitierten Verse aus der Antigone-Übersetzung von Hölderlin beruhen auf dem zweiten Band von Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, herausgegeben von Jochen Schmidt Frankfurt am Main, 1994. Um die in dieser Arbeit untersuchten Werke – Sophokles' *Antigone* und Hölderlins Übersetzung – zu unterscheiden, wird in Klammern immer auf die Autoren hingewiesen.

¹⁶⁵ Alle zitierten Verse aus der sophokleischen Antigone stammen aus der folgenden Ausgabe: Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, Oxford, 1999.

¹⁶⁶ Simon Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press Scholarship Online, 2012, S. 15-16. [27. Januar 2015]

¹⁶⁷ Die Koordination zwischen nebenliegenden Pronomen wird auch als ein Symbol des Gegensatzes zwischen den Hauptfiguren dieser Tragödie verwendet, zum Beispiel in Sophokles, V. 48.

(Sophokles, V. 50) und $\nu\acute{o}$ (Sophokles, V. 58) sowie das Partizip $\mu\alpha\chi\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$ (Sophokles, V. 62). Die Anzahl der Dualformen in den Stichwörtern von Antigone und denjenigen Ismenes erweist sich als diametral entgegengesetzt und spiegelt ihre Haltung zueinander: Je mehr Antigone sich von Ismene entfernen will, desto mehr versucht Ismene, vergeblich, diese Distanzierung zu verhindern. Da dieser Abstand sich als unüberwindlich erweist, werden die Personalpronomina in Stellungen starker Betonung platziert, um die sich steigernde Distanzierung zwischen den Schwestern darzustellen (Sophokles, V. 65, 71, 76, 78, 80, 83, 85, 95).

In Hölderlins Übersetzung geht der Effekt der angewandten Dualformen zwar unvermeidlich verloren, aber der Autor kompensiert diese Sprachlücke des Deutschen durch eine geschickte Positionierung der Possessivadjektive. Ein Stilmittel, das, wie oben gezeigt wurde, auch im Original ausgenutzt wird: »in deinem, meinem Unglück« ohne Konjunktoren unterstreicht noch mehr die Nachempfingung des Leides wegen des Todes beider Brüder (Hölderlin, V. 7). Im Vers 14 (»Die beiden Brüder beide wir verloren«) weicht Hölderlin von der normalen Wortstellung ab, weil er das Zahlwort »beide« vor das Personalpronomen »wir« stellt, was schon gegen die damalige Rechtschreibung geht¹⁶⁸. Diese neue Wortfolge erlaubt Hölderlin, ein weiteres Merkmal des Ausgangstextes wiederzugeben: Unter den mehrfachen Dualformen, die in den Versen 13-14 des Ausgangstextes konvergieren, wird dem Partizip $\theta\alpha\nu\acute{o}\nu\tau\omicron\upsilon\nu$ ein besonderer Wert verliehen, indem diesem Wort absichtlich eine ungewöhnliche Stellung im Vers zugeschrieben wird:

$\delta\upsilon\omicron\upsilon\iota\nu\ \acute{\alpha}\delta\epsilon\lambda\phi\omicron\upsilon\iota\nu\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\epsilon\rho\acute{\eta}\theta\eta\mu\epsilon\nu\ \delta\upsilon\omicron,$
 $\mu\acute{\alpha}\ \theta\alpha\nu\acute{o}\nu\tau\omicron\upsilon\nu\ \acute{\eta}\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha\ \delta\iota\pi\lambda\acute{\eta}\ \chi\epsilon\rho\acute{\iota}$ (Sophokles, V. 13-14)

Das Partizip $\theta\alpha\nu\acute{o}\nu\tau\omicron\upsilon\nu$ wird zwischen $\mu\acute{\alpha}$ und $\acute{\eta}\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha$ eingeschoben. Dieses Hyperbaton pointiert den Ton der Verzweiflung einer Schwester, deren zwei Brüder am selben Tag starben. Obwohl Hölderlin nicht so weit geht, das Hyperbaton treu wiederzugeben, isoliert er die Phrase »Einen Tag« mittels Kommata:

Die starben, Einen Tag, von zweien Händen. (Hölderlin, V. 15)

¹⁶⁸ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel, Leipzig, 1854-1961: »beide folgt (wie alle) dem persönlichen Pronomen nach: wir beide, ihr beide, sie beide; unser beider, uns beiden«.

3.1.2. Parodos: Wortstellung als Ersatz der lautlichen Ebene

In der Parodos, d.h. dem Chorlied nach dem Prolog, spielt die Wortstellung eine ersetzende Rolle für die lautliche Ebene. Während im Original eine »Häufung von tönenden α -Lauten«¹⁶⁹ in $\pi\alpha\rho\acute{\eta}\chi\epsilon\sigma\iota\varsigma$ ¹⁷⁰ [Parēchēsis: lautliche Ähnlichkeit] zwischen etymologisch verwandten Wörtern (Sophokles, V. 101, 102, 103: $\phi\alpha\nu\acute{\epsilon}\nu$, $\phi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$, $\acute{\epsilon}\phi\acute{\alpha}\nu\theta\eta\varsigma$) den »Jubel« des Chors für die Erscheinung der Sonne als Zeichen des lang erwarteten Friedens ausdrückt, legt Hölderlin Nachdruck auf die Zufriedenheit des Chors für den Aufgang der Sonne und das Ende des Kriegs anhand einer wirkungsvollen Wortstellung:

O Blick der Sonne, du schönster, der
Dem siebentorigen Thebe
Seit langem scheint, bist einmal du
Erschienen, o Licht, bist du (Hölderlin, V. 102-105)

Die Wiederholung des Pronomens »du«, an die Sonne gerichtet, am Ende von zwei aufeinanderfolgenden Versen und das Hervortreten des im Ausgangstext lautlich so zentralen Wortes »erschienen« nach einem nicht im Original vorhandenen Enjambement tragen dazu bei, die Erfüllung des Friedenswunsches des Chors zu betonen. Diese Verse sind auch in Bezug auf das im Kapitel 3.3.2 behandelte Motiv des Lichtes zu betrachten, weil sie buchstäblich Licht in Hölderlins Zusatz oder Unterstreichung des Bildes der Sonne bringen.

Der Gesamteindruck, den die Wortstellung in der Parodos erweckt, ist allgemeiner Unregelmäßigkeit. Außer den Beispielen, auf die schon eingegangen wurde, fallen andere Passagen auf, zum Beispiel die Stellung des Subjektes eines Relativsatzes fast am Ende des Satzes:

Mit welchem über unser Land
Sich geschwungen Polynikes
Aus zweideutigem Zank (...) (Hölderlin, V. 112-114)

Ebenso überrascht die unübliche Stellung von »viel« in »mit Waffen viel«¹⁷¹ (Hölderlin, V.117), mit der der Übersetzer vermutlich die Anastrophe im Original wiedergeben will (Sophokles, V.

¹⁶⁹ Gerhard Müller, *Sophokles, Antigone*, Heidelberg, Winter, 1967, S. 47.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Vielleicht ist »Waffen« ein Genitiv, der von »viel« regiert ist. Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*: »Viel wird zunächst substantivisch gebraucht, als ein Collectivum, das den gen. bei sich hat. ist der gen. ein Plural, so wird

115: πολλῶν μεθ' ὅπλων). Unregelmäßig ist auch die Trennung zweier auf dasselbe Wort bezogenen Adjektive (Hölderlin, V. 134: »Ins goldne ihnen sieht, ins eitle Hinaussehen«), die nicht nur durch ein Hyperbaton, sondern auch durch die Setzung eines Kommas realisiert wird. Laut Kathrin Rosenfield erziele diese verwirrende Wortkonstellation dieselbe Wirkung wie die ebenfalls bewegliche Syntax des Griechischen, und zwar eine »poetic nebulosity« (poetische Nebligkeit, Unklarheit), die das selbstzerstörerische Duell zwischen den Brüdern Eteokles und Polyneikes als einen titanischen Monsterkampf zwischen einem Adler und einem Drachen wiedergebe¹⁷².

3.1.3. Die erste Episode: Kreons Ichbezogenheit

Beispiele für eine wirkungsvolle Wortstellung lassen sich auch in der ersten Episode hervorheben: Am Anfang von Kreons erster ῥησις¹⁷³ (Sophokles, V. 161-210/ Hölderlin, V. 167-225) leitet er die Erklärung der Gründe, wofür er die thebanischen Alten zusammengerufen hat, mit folgendem Satz ein:

Euch aber rief aus zwei Ursachen ich
aus dem Gesamten (Hölderlin, V. 170-171)

Die Stellung der zwei Pronomina »Euch« und »ich«, beziehungsweise am Anfang und am Ende des Verses, ist ein Versuch, die Wortfolge des Originals wiederzugeben, ohne dass die Wichtigkeit des Pronomens »ich« verloren geht.

ὕμᾱς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα
ἔστειλ' ἰκέσθαι (Sophokles, V. 164-165)

durch viel eine unbestimmte, große Zahl angegeben, ebenso bei dem sing. eines Collectivums. Sehr früh bekommt viel eine weitere Bedeutung, wenn das im Gen. dabei stehende Wort *nicht* eine Menge einzelner Individuen oder Gegenstände bezeichnet; viel nimmt den Sinn von Fülle, Masse, Stärke an. *Viel* wird schon in alter Zeit in Verbindungen mit dem Genitiv nicht flektiert«.

¹⁷² Rosenfield, *Getting inside Sophocles' Mind through Hölderlin's "Antigone"*, in «New Literary History», XXX, 1, 1999, S. 109.

¹⁷³ Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003², S. 70-71. Die ῥησις, Rhēsis, ist eine »(meist längere) zusammengehörende *gesprochene* Rede«, die von die Parakatalogé, eine »(meist) kürzere *rezitierte* Rede« zu unterscheiden ist. Die erste wurde ohne Musikbegleitung gesprochen; die letztere ist ein Beispiel von Rezitativ, und zwar ein Sprechgesang, der »regelmäßig von der Flöte begleitet wurde..

Außer Hölderlins üblicher Fehl tendenz, Wörter, die mit δί- anfangen, auf das Zahlwort »zwei« oder auf von diesem Zahlwort abgeleitete Wörter zurückzuführen¹⁷⁴, kann man bemerken, dass die Pronomina der mitbeteiligten Personen der Rede zusammen am Anfang des Verses vorkommen (ὕμᾱς δ' ἐγὼ). Im Unterschied zum Deutschen brauchen die Verben auf Griechisch kein Subjektpronomen, um die Person zu unterscheiden. Deshalb legt das Hervortreten des Pronom ἐγὼ im Vers 164 Nachdruck auf Selbstsicherheit von Kreon als neuem Machthaber von Theben. Im Lichte der unterschiedlichen morphosyntaktischen Eigenheiten der Verben in beiden Sprachen, erweist sich eine eigentümliche Stellung des Pronomens »ich« als notwendig, um dieselbe Akzentuierung von Kreons überheblicher Haltung zu vermitteln.

Kreons Selbstbezogenheit in seiner anfänglichen Rede wird wiederum durch eine auffällige Wortstellung in V.191 des Originals hervorgehoben:

τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὔξω πόλιν. (Sophokles, V. 191)

Wie Davide Susanetti bemerkt, befindet sich hier »eine chiasmatische Struktur ABA-CBC«, in der das Subjekt und das Verb in Zentrum stehen: Diese »sprachliche Architektur« fungiert als »Spiegel« für Kreon und seine politische Gesinnung, die aber auch auf Kreon selbst und auf die Bewahrung seiner Macht gerichtet ist¹⁷⁵. Obwohl solch eine Wortfolge auf Deutsch nicht reproduzierbar ist, hat Hölderlin sich bemüht, nochmals den Akzent auf das »ich« zu legen, indem er sich für eine von der deutschen Grammatik abweichende Wortstellung entscheidet:

Nach solcher Satzung will die Stadt ich fördern. (Hölderlin, V. 198)

Das Pronomen mit der Funktion eines Subjektes sollte eigentlich vor dem Akkusativobjekt »die Stadt« auftreten.

An anderen Stellen des Dramas wird die Ichbezogenheit durch die Wortstellung der Personalpronomina in Hölderlins Wiedergabe sogar verschärft, wie in der zweiten Episode, als Kreon sich über das mutmaßliche Komplott gegen seine Herrschaft beklagt und Ismene verhört:

Ja! du! die du drin hockst, daheim, wie Schlangen,
Geborgen und mich aussagst! hat nicht einer mir

¹⁷⁴ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1405: δῆψίαν (durstig) wird von Hölderlin »zweimal« übersetzt, weil er es mit einem von δίς abgeleiteten Wort verwechselt hat (Vgl. auch Hölderlin, V. 256).

¹⁷⁵ Davide Susanetti, *Commento*, in Sofocle, *Antigone*, Roma, Carocci, 2012, S. 201-202.

Berichtet, dass ich zwei Einbildungen hab' an mir
Und Feinde des Throns? [...] (Hölderlin, V. 553-556)

In den entsprechenden Versen des Originals kommt weder eine Epiphora des Personalpronomens »mir« noch ein Pronomen der ersten Person Singular vor; zudem scheint es, dass Hölderlin das griechische Verb ἐμάνθανον (»ich habe erfahren«) durch das Verb »berichten« ersetzt, um das Pronomen erster Person Singular als Dativobjekt, und nicht als Subjekt zu gebrauchen und folglich Kreons Lage als Opfer der beiden »Schlangen«, die er selbst großgezogen hat, hervorzuheben.

3.1.4. Das erste Standlied: Interpunktionsfehler als Quelle einer neuen Interpretation

Die Wortstellung des Originals ist im ersten Standlied besonders treu wiedergegeben: Solch eine »genauere Nachbildung der griechischen Wortfolge« sei laut Böschstein das Resultat der Praxis, die Hölderlin in seinen Pindar-Übersetzungen geübt hatte¹⁷⁶. Im Vergleich zu moderneren Ausgaben weicht Hölderlin vom Original beträchtlich in der Wortstellung der oxymoronischen Folge »Allbewandert/Unbewandert« (Hölderlin, V. 375-376) ab, weil sie in der editio Brubachiana ein Enjambement bilden. Obwohl sie durch die Textvorlage bedingt ist, erweist sich diese Abweichung als bedeutsam, um Hölderlins neue Interpretation des zweiten Teils des Standlieds zu begreifen. Ferner ist es auch in Betracht zu ziehen, dass Hölderlin sich bemüht, dieses Enjambement wiederzugeben, während er das nächste (ὕψιπολις/ἄπολις¹⁷⁷) nicht respektiert (Hölderlin, V. 386: »Hochstädtisch kommt, unstädtisch«). Das erste Enjambement muss deshalb als Mittel verstanden werden, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine wichtige Wende in der Botschaft des Chors zu lenken. Böschstein bemerkt, dass nach »unbewandert« nur »weitere Negativa« vorkommen¹⁷⁸. Die Beherrschung eines negativen Lichts entspricht nicht dem Original und hängt nochmals von der Fehlerhaftigkeit der Brubachiana ab. Die Interpretation des ganzen Passus wird von einem Punkt nach ἔρχεται (Sophokles, V. 360: »geht«) irreführt:

παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδεν ἔρχεται
τὸ μέλλον· (Sophokles, V. 360-361)

¹⁷⁶ Böschstein, »Die Nacht des Meers«, in »Frucht des Gewitters«. Hölderlins Dionysus als Gott der Revolution, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1989, S. 40.

¹⁷⁷ Das Komma und das Enjambement zwischen den Adjektiven sind nur laut der Textvorlage der Brubachiana vorhanden. Vgl. Sophokles, V. 370: ὕψιπολις· ἄπολις (...).

¹⁷⁸ Böschstein, Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«, in Ders., »Frucht des Gewitters«. Hölderlins Dionysus als Gott der Revolution, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1989, S. 57.

Während der Satz wörtlich »er, der sich überall zu helfen weiß. Hilflos geht er in nichts Zukünftiges«¹⁷⁹ zu übersetzen ist, entstellt Hölderlin völlig den Sinn, indem er nach ἄπορος einen Punkt setzt:

(...) Allbewandert,

Unbewandert. Zu nichts kommt er. (Hölderlin, V. 375-376)

Das Resultat ist »ein viel düsteres Licht« auf die ganze Strophe, »als Sophokles ihr verliehen hätte«¹⁸⁰: All die Errungenschaften, die in den vorangehenden Versen genannt wurden, widerruft das lapidare Urteil »[z]u nichts kommt er«. Abermals anders als Sophokles erkennt Hölderlin dem Menschen nicht die Fähigkeit zu, Krankheiten zu heilen:

τὸ μέλλον· Ἄϊδα μόνον

φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·

νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς

ξυμπέφρασαι (Sophokles, V. 361-364)

Der Toten künftigen Ort nur

Zu fliehen weiß er nicht,

Und die Flucht unbeholfener Seuchen

zu überdenken. (Hölderlin, V. 376-380)

Die unterschiedliche Interpunktion in den ersten zwei Versen wird von der Brubachiana verursacht; das Komma am Ende des Verses 377 sowie die Verwandlung eines finiten Verbes (eines Indikativs Perfekts: ξυμπέφρασαι, »er hat ersonnen«) in ein Infinitiv (»zu überdenken«) sind allerdings Hölderlins Wahl. Dies bedingt eine entgegengesetzte Lektüre des Passus: Da das Infinitiv »überdenken« vom Finitum »weiß er nicht« regiert wird, negiert Hölderlin die Überzeugung des sophokleischen Chors, dass der Mensch Heilmittel gegen unheilbare Krankheiten erfinden und sich nur des Todes (Ἄϊδα μόνον) nicht entziehen könne. Bedeutsam ist auch die Stellung des beschränkenden Adverbs »nur«. Nach dem griechischen Wortlaut hätte Hölderlin es vor »der Toten künftige[m] Ort« setzen sollen, um hervorzuheben, dass die einzige Grenze des Menschen in der Perspektive des Chors der Tod ist. Dagegen tritt das Adverb bei Hölderlin vor »zu fliehen«, was eine ganz andere Bedeutung herstellt: Der Satz könnte als einen Vorwurf gegen die Feigheit des

¹⁷⁹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1414.

¹⁸⁰ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 47.

Menschen klingen, weil er den Tod nur fliehen kann, statt gegen ihn anzugehen, wie Antigone es mit dem Himmlischen tut, das »den Menschen ergreift«¹⁸¹ und sich »in Gestalt des Todes«¹⁸² vergegenwärtigt.

3.1.5. Das zweite Ständlied: Die Enjambements als formale Darstellung des Falles der Labdakiden

In allen Chorliedern ist der Satzbau in Hölderlins Übersetzung weniger regelmäßig als in den Episoden. Im ersten Strophenpaar des zweiten Ständlieds fallen drei Enjambements zusätzlich auf, weil sie nicht nur das Resultat der Wiedergabe der extrem beweglichen und freien Syntax des Griechischen zu sein scheinen, sondern auch ein Versuch, die Sturm-Unheil-Gleichnis des Originals graphisch wiederzugeben.

In der ersten Strophe des Chorlieds wird ein wirkungsvolles Gleichnis gebildet, das die Effekte von ἄτη¹⁸³ (»Unheil«¹⁸⁴) als diejenigen eines Sturmes darstellt: Wie ein Sturm die See aufwühlt und eine Kettenreaktion an Zerstörung auslöst, die sich von den Seefluten auf die von den Fluten gepeitschten Küsten auswirkt, so operiert diese von den Göttern gesandte unheimliche Macht. Sie lässt sich vom Tod nicht aufhalten und bezieht die ganze Nachkommenschaft des ersten Betroffenen mit ein. Dieser zweite Aspekt von ἄτη, und zwar die Erblichkeit der Schuld, wird in der ersten Gegenstrophe deutlicher gemacht, indem die Aufmerksamkeit nur auf den spezifischen Fall der Labdakiden gelenkt wird.

Die stürmische Kettenreaktion von ἄτη realisiert sich in Hölderlins Übersetzung des ersten Strophenpaars auch auf der graphischen Ebene mittels einer Zerlegung der Satzglieder, die an der Auswirkung des Unheilsturms beteiligt sind. Hölderlin beschränkt sich hier abermals nicht darauf, die Enjambements des Originals wiederzugeben (δυσπνόοις ὄταν/ Θρήσσησιν, Sophokles, V. 587-

¹⁸¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

¹⁸² Ebd., S. 917.

¹⁸³ Atē ist ein fundamentaler Begriff des altgriechischen Dramas: »A poetic word used by the [Ancient Greek] tragedians in two different but related senses. The commoner is "ruin, destruction", generally visited on men by the gods. (...) [A]te is found to be a punishment for crime, sometimes for *hybris*«, which »is the impious presumption of a man who forgets« its mortality and »incurs divine anger«. »Such destruction may (...) be brought about by some fatal infatuation or mental blindness; and "infatuation, mental blindness" is the second sense of *ate*. Andrew Brown, *A New Companion to Greek Tragedy*, London: Croom Helm, 1983, pp.46-47, 107.

¹⁸⁴ Hölderlin übersetzt ἄτη im zweiten Stasimon immer mit »Wahnsinn«. Schmidt aber erklärt: »Daß Hölderlin ἄτη mit »Wahnsinn« übersetzt, wo zunächst der Sinn dieses Wortes bloß „Unheil“, „Schaden“ ist, entspricht doch einer möglichen Bedeutung: Die Unheilsgöttin Ate ist die Urheberin aller leidenschaftlichen, in Geistesverblendung unternommenen Handlungen«, was die in Anm. 161 erörterte Zweideutigkeit des Terminus bestätigt. Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1425..

588; bei übelwehenden/ Thrazischen Winden, Hölderlin, V. 609-610 – ἐσχάτας ὑπὲρ / ῥίζας, Sophokles, V. 599-600; über die letzte / Wurzel, Hölderlin, V. 620-621). In der folgenden Textstelle verstärkt er sie, indem er nicht nur das Subjekt vom Prädikat, sondern auch das Nomen von dem auf sich bezogenen Adjektiv trennt:

κυλίνδει βυσσόθεν
κελαινὰν θῖνα (Sophokles, V. 590-591)

Von Grund aus wälzt sie das dunkle
Gestad' um, das zersauste (Hölderlin, V. 612-613)

Darüber hinaus bildet er sogar zwei neue Enjambements, die teilweise Rechenschaft über die größere Länge der hölderlinischen Version der ersten Antistrophe ablegen (neun Verse in Sophokles gegen die elf Verse Hölderlins):

ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδῶν οἴκων ὀρῶμαι
πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, (...) (Sophokles, V. 594-596)

Alternd von Labdakos Häusern
Den untergegangenen, seh' ich Ruin fallen
Auf Ruin; noch löset ab ein Geschlecht
das andre (...) (Hölderlin, V. 615-618)

Philologischen Aufschluss über das erste Enjambement (»Ruin fallen / auf Ruin«) könnte die Textvorlage, die Brubachiana, geben, denn das Verb πίπτοντ'(α) tritt im Wortüberlaufen vor, und zwar zwei Teilen (πίπτον- und -τ') in zwei Versen verteilt. Abgesehen davon, ob Hölderlin seiner Textvorlage auch in dieser eigentümlichen Spaltung eines Wortes treu sein wollte, fällt hier auf, dass das von Hölderlin eingeführte Enjambement die Auswirkung des Falls und des Aufeinanderfolgens der Unglücke im Labdakidenhaus reproduziert. Ferner bevorzugt er die Wiedergabe »Ruin« vor dem wörtlicheren »Leid« für πήματα: »Ruin« ist etymologisch auf den Begriff von »fallen« zurückzuführen und bekräftigt deshalb das Bild des Falls. Dieselbe Wirkung hat das anschließende Enjambement (»noch löset ab ein Geschlecht/ das andre«), welches das Opfer des Unheils, das »Geschlecht« der Labdakiden, in den Vordergrund rückt.

3. 2. Intensivierung des Wortschatzes

3.2.1. Prolog

Um die Intensivierung des Wortschatzes im Prolog einzuschätzen, brauche man nur, die anfänglichen Wörter des Originals zu lesen:

ὦ κοινὸν ἀντάδελφον Ἴσμίνης κάρα (Sophokles, V. 1)

Gemeinschwesterliches! O Ismenes Haupt! (Hölderlin, V. 1)

Hölderlin richtet diese dreifache Betonung der Schwesternliebe (κοινὸν, ἀντάδελφον, dessen Intensität durch den Prozess von Komposition mit αὐτός und ἀδελφός verdoppelt wird) auf ein einziges Wort, das erste Wort seiner Übersetzung: «Gemeinschwesterliches». Das erste Wort jedes literarischen Werkes – im vorliegenden Fall einer literarischen Übersetzung - mag einem Leser nur gerade wegen seiner Stellung auffallen. Hölderlin vergewissert sich der nicht zu verfehlenden Wirkung, indem er seine Übersetzung mit einem Neologismus anfängt. Dieses Kompositum von «gemeinsam» und «schwesterlich», das höchstwahrscheinlich ein *hapax legòmenon* nicht nur in diesem untersuchten Werk, sondern in der gesamten deutschen Literaturgeschichte sein muss, besitzt mehr als den ersten Halbvers, was eine zusätzliche Hervorhebung dieses Wortes gewährleistet. George Steiner spricht sogar von einem »gewollte[n] Monstrum«, das »ein optisches, akustisches und semantisches Zusammenschweißen aller Konnotationen von Schwesterlichkeit, gemeinsamem Schicksal, Blutverwandschaft und erzwungener „Einsheit“« darstellt¹⁸⁵.

Ebenfalls auffallend ist die Wiedergabe des Verses 20 des Originals, die als der erste Beleg für einen von Hölderlins unbestrittenen Grundzügen in seiner Sophokles-Übersetzungen gilt: seine Tendenz zu Überwörtlichkeit¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Steiner, *Die Antigonien*, S. 109.

¹⁸⁶ Mehrere Kommentatoren haben dieses Unterscheidungsmerkmal hervorgehoben: Karl Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, in Ders., *Tradition und Geist*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, S. 387; Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1328; Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, in »Poetica«, XXXIII, 2001, S. 466; Böschstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, in Ders., *Von Morgen nach Abend*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 64.

Τί δ' ἔστι; Δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος. (Sophokles, V. 20)

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben? (Hölderlin, V. 21)

Dieser Vers erregte eine heftige Kritik unter den Zeitgenossen: Heinrich Voß, Sohn des Homerübersetzers Johann Heinrich Voß, fällt nämlich ein wenig schmeichelhaftes Urteil über Hölderlins Übersetzung dieses Verses:

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 rotes Wort zu färben.“ Diese Stelle habe ich Goethe als Beitrag zu seiner Optik empfohlen...¹⁸⁷

Was wie eine ungalante Übersetzung scheinen könnte, ist eigentlich das Resultat einer tiefgehenden Analyse des Originals. Eine wörtlichere Übersetzung würde lauten: »Was ist es? Du scheinst wegen eines Wortes erregt zu sein«. Wilhem Willinge übersetzt so:

Was ist's? Man sieht, du ringst mit einem dunklen Wort¹⁸⁸.

Hölderlins Wiedergabe ist jedoch viel intensiver, bildlicher, weil sie verrät, wie tiefgehend Hölderlin den griechischen Text analysierte: Das Wort καλχαίνουσα, das ein Partizip mit der Funktion eines Prädikativs und vom Verb Δηλοῖς regiert ist, ist eine Form des Verbes καλχαίνω. Dieses Verb stammt vom Wort κάλκη, »Purpurschnecke«, ab, einer Schnecke, aus der man das Purpurrot extrahierte. Das von diesem Substantiv abgeleitete Verb bedeutet »dunkelrot aussehen« und im übertragenen Sinn »bekümmert, gequält sein«. Nun sollte die Fülle dieser Wiedergabe klarer geworden sein: Hölderlin spielt genau auf die rote Farbe der Purpurschnecke an, wenn er sich für die Kombination von Adjektiv »rot« und Verb »färben« entscheidet.

Ferner fällt der außergewöhnliche Gebrauch des Verbes »färben« auf, sowohl syntaktisch als auch semantisch gesehen. Syntaktisch regierte es – und so ist es noch heute – normalerweise ein Akkusativobjekt und ein Prädikativ des Akkusativobjektes, das in diesem Fall der Farbe entspricht¹⁸⁹ (»Du scheinst, ein Wort rot zu färben«); hier wird es dagegen nur von einem

¹⁸⁷ Pöggeler, *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, München, Fink, 2004, S. 8.

¹⁸⁸ Sophokles, *Tragödien und Fragmente*, herausgegeben von Wilhelm Willige, München, Heimeran, 1966, S. 241.

¹⁸⁹ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Online Version [13. Januar 2015]: »Färben«: »häufig wird färben von

Akkusativobjekt begleitet und die Information über die Farbe wird durch ein dekliniertes Adjektiv ausgedrückt (i.e. »rot«). Vielleicht hängt die Wahl der transitiven Form für das Verb »färben« mit »Wort« als Akkusativobjekt davon ab, dass auch ἔπος im griechischen Text im Akkusativ ist. Trotz des Kasus erfüllt ἔπος hier keine Funktion eines Akkusativobjektes: Es handelt sich um einen adverbialen Akkusativ. Semantisch klingt die Zusammensetzung von »färben« und »Wort« sehr merkwürdig, was die Ursache für Voß' Spott gewesen sein muss.

Diese überwörtliche Übersetzung aber kann auch aus einer anderen, theoretischen Perspektive angesehen werden. Indem Hölderlin auf die Wurzel des Wortes καλχαίνουσα zurückgeht, setzt er im Werk jene »Orientalisierung der Sprache ein, d.h. ihre Veränderung zugunsten des elementaren Feuers«¹⁹⁰, des Ursprungs der Griechen. Wie er programmatisch in seinem Brief an Wilmans feststellt, ist es seine Absicht, »das Orientalische«, das »die griechische Kunst« »verleugnet hat«, herauszuheben und »ihren Kunstfehler« auszubessern¹⁹¹. Besonders einleuchtend ist deshalb Steiners Kommentar zu diesem Vers:

Hölderlin bemüht sich, sophokleischer (oder äschyleischer) als Sophokles zu sein. Er taucht in die dunklen Quellen des Imaginären, wo das Abstrakt und das Konkret noch nicht getrennt sind. Hölderlin übersetzt so, als wäre er heimlich in Kontakt mit der physischen Herkunft der Sprache und des Gedankens¹⁹².

Mit einem Wortspiel Shakespeares könnte man in diesem Vers sagen, er »out-Sophocles Sophocles«, d.h., er übertrifft Sophokles, indem er die fernstliegenden Wurzeln der griechischen Sprache wieder auftreten und die extrem konkreten Ursprünge der Sprache als menschliche Fähigkeit wieder wahrnehmen lässt.

bestimmenden Adjektiven geleitet, oder die Präpositionen *mit, in* folgen«.

¹⁹⁰ Böschstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 72.

¹⁹¹ Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

¹⁹² Steiner, *Oltre il greco e il tedesco. «La terza lingua» di Hölderlin*, in Hölderlin, *Antigone di Sofocle*, Torino, Einaudi, 1996, S.180. Meine Übersetzung aus der italienischen Übersetzung von Claude Beguin-Almansi: »Hölderlin si sforza di essere più sofocleo (o più eschileo?) di Sofocle. Si immerge fino alle fonti più oscure dell'immaginario, laddove astratto e il concreto non sono ancora dissociati. Come se fosse segretamente in contatto con la matrice fisica del linguaggio e del pensiero«. Die Originalversion dieses Aufsatzes von Steiner ist nicht verfügbar, aber eine inhaltlich sehr ähnliche Analyse kann im folgenden Buch gefunden werden: Steiner, *Die Antigonien*, S. 111.

3.2.2. Parodos

In der Parodos aktiviert Hölderlin eine Reihe von Intensivierungsmechanismen, die das Ziel haben, sich der Bildlichkeit des Originals anzupassen und entsprechende intertextuelle Bezüge herzustellen.

Der Beginn der Parodos wird durch das Licht der Sonne erhellt, das die Wolken am Ende des Prologs durchbricht. Hier wird das Sonnenlicht in Erinnerung gebracht, das an jenem denkwürdigen Tag schien, und zwar am Tag des Sieges von Theben über Argos. Dieses Licht scheint zwar am Anfang die Szenerie eines befriedeten Thebens zu erhellen, aber schon ab der Mitte der ersten Strophe wird der Kerngedanke des ganzen Chorus deutlicher: Im Zentrum steht nicht die Hoffnung auf eine Zukunft von Frieden, sondern die Huldigung des Sieges. Deshalb klingt der allgemeine Ton der Parodos an die epische Dichtung an¹⁹³, welche die damals bekanntesten kriegerischen Szenen enthält, aber erinnert er auch an die Epinikien, die Hymne, die einem Sieg huldigten¹⁹⁴. Hier schildert der Chorus der alten Thebaner die Schlacht zwischen den »Sieben gegen Theben« und ausgewählten Verteidigern. Ein weiterer unvermeidlicher intertextueller Bezug ist infolgedessen Aischylos' *Die Sieben gegen Theben*¹⁹⁵, ein Werk, welches dem Publikum von Athen gut bekannt war.

Dieselbe archaische Spur will Hölderlin vermutlich auf seinen Text übertragen, wenn er den folgenden Vers mit einer offenbaren Anlehnung an einer Wendung aus Heinrich Voß' Übersetzung der *Odyssee* (1781) wiedergibt:

ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθεσσιν (Sophokles, V. 116)

und Helmen, geschmückt mit dem Rossschweif (Hölderlin, V. 118)

auch zwölf eherne Helme, geschmückt mit wallendem Rossschweif. (Voß, *Od.* 22, 145)¹⁹⁶

Ebenfalls relevant ist der Gebrauch des Verbes »sich schwingen«:

(...) über unser Land

Sich geschwungen Polynikes

Aus zweideutigem Zank und scharf, wie ein Adler,

Schrie und flog (Hölderlin, V. 112-115)

¹⁹³ Griffith, *Commentary*, in Sophocles, *Antigone*, herausgegeben von Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, S. 139.

¹⁹⁴ Ebd., S.140.

¹⁹⁵ Vincenzo Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, S.2; Griffith, *Commentary*, S. 139.

¹⁹⁶ Homer, *Homers Odüßee*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Hamburg, aus Kosten des Verfassers, 1781, S. 421.

Der Vers, in dem dieses Verb vorkommt, ist mit einer Lücke behaftet: Es fehlt das Verb des Hauptsatzes. Während die meisten modernen Ausgaben sich für das Verb ἤγαγε entscheiden, schlägt Hölderlin diese Ergänzung vor, um sich dem bildlichen Kontext anzupassen¹⁹⁷. Unmittelbar danach wird ein Gleichnis mit einem Adler eingeführt, was Hölderlin veranlasst, ein Verb zu wählen, das an die Bewegung eines Vogels erinnert¹⁹⁸.

3.2.3. Erstes Standlied

3.2.3.1. Stilmerkmale

Der Wortschatz des ersten Standliedes sei laut Wolfgang Binder das Resultat von vier Haupttendenzen des Übersetzers: »Extremierung, Doppelsinnigkeit, Konkretion und Objektivierung«¹⁹⁹. Binder bezeichnet Ausdrücke wie »die Nacht des Meers« (Hölderlin, V.351-352) und »das Wild, das auf Berge übernachtet« (Hölderlin, V. 366-367) als »Extremierungen«, die den Zusatz des Nacht-Motivs aufweisen und demgemäß schon im Kapitel 3.3.2 abgehandelt wurden.

Die Doppelsinnigkeit, die Binder bei Hölderlin feststellt, betrifft die Beschreibung von zwei Tätigkeiten des Menschen, d.h. die Feldbestellung und die Jagd:

Und der Himmlischen erhabene Erde
Die unverderbliche, unermüdete
Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge,
Von Jahr zu Jahr,
Treibt sein Verkehr er, mit dem Rossengeschlecht',
Und leichtträumender Vögel Welt
Bestrickt er, und jagt sie (Hölderlin, V. 355-361)

Laut Binder schleiche sich die Doppelsinnigkeit in die Verben »reibet er auf« und »bestrickt« ein²⁰⁰. In Grimms *Deutschem Wörterbuch* findet sich allerdings in Bezug auf »reibet er auf« kein Hinweis auf die zwei unterschiedlichen Bedeutungen, die Binder diesem Verb zuschreibt

¹⁹⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1399.

¹⁹⁸ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*: »meist bezeichnet sich schwingen eine Bewegung in bestimmter Richtung von einem Orte zum andern (...) in diesem Sinne gern von lebenden Wesen, so vom Vogel«.

¹⁹⁹ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, in »Hölderlin Jahrbuch«, XVI, 1969/1970, S. 28.

²⁰⁰ Ebd.

(»Wörtlich: er [der Mensch] macht sie rau, wenn er Furchen zieht, übertragen: er quält und misshandelt die Erde, indem er ihr abzwängt, was sie nicht freiwillig gibt«²⁰¹). Obwohl keine solche Doppelsinnigkeit besteht, beinhaltet das Verb »aufreiben« gleichwohl einen besonderen Wert, wenn es mit dem Original und mit Hölderlins erster, bruchstückhafter Version des Standlieds verglichen wird. Im Original kommt das Verb ἀποτρύεται (Sophokles, V. 339) vor, das mit den vorangehenden Adjektiven ein Oxymoron bildet:

τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν

ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται (Sophokles, V. 338-339)

Wie Susanetti erläutert, ist der Widerspruch zwischen ἄφθιτον sowie ἀκαμάταν und ἀποτρύεται bestrebt, »die Entschlossenheit und die Kühnheit der Menschen implizit auftauchen« zu lassen, »die bis zum letzten Moment und in ihren eigenen Interessen die Ressourcen einer Natur ausnutzen, die immer weniger als zu respektierende und verehrende Gottheit angesehen wird«²⁰². Genauso wie ἀποτρύεται im Original, legt das Verb »aufreiben« in der Druckfassung besonderen Nachdruck auf die übertriebene Nutzung der Erde durch die Menschheit. Vielleicht aber ist Hölderlins Wahl auch stärker: Nach Grimms *Deutschem Wörterbuch* bedeutet »aufreiben« nämlich »conterere dentibus, aufessen«, »häufig abstract für tilgen, vernichten, zerreiben, consumere«²⁰³. Deshalb steht dieses Verb mehr als Beispiel für eine »Extremierung« der Bedeutung des Originals als für Doppelsinnigkeit. Diese Tendenz zum Extrem wird noch offener im Vergleich zum Verb »umarbeiten«, das Hölderlin in seiner ersten Fassung benutzt hatte²⁰⁴.

Das Verb »bestrichen« hingegen kann wirklich in einem zweideutigen Licht gesehen werden. Seine Bedeutung sollte nicht nur auf einer wörtlichen Ebene abgeflacht werden: Es bezieht sich zwar auf »die gestrickten Netze«, derer der Mensch sich für die Jagd bedient, aber auch auf die »Schlauheit des Menschen«²⁰⁵. »Bestricken« bedeutet nämlich nicht nur »mit Stricken umwinden, fesseln, nicht bloß den Leib, die Hände, (...) in Beschlag genommene Sachen«, sondern wird auch »häufig wie *binden* und *fesseln*, auf abgezogene²⁰⁶ Vorstellungen angewandt«²⁰⁷.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Susanetti, *Commento*, S. 228: »A emergere implicitamente è ancora una volta la determinazione e l'audacia degli uomini che sfruttano fino all'ultimo e nel proprio interesse le risorse di una natura sempre meno pensata, in realtà, come divinità da rispettare e onorare«.

²⁰³ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

²⁰⁴ Hölderlin, *Chor aus der Antigona*, V. 17-19, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 691.

²⁰⁵ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

²⁰⁶ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*: Im Sinne von »abstractus: abgezogene Dinge, abgezogene Form«.

²⁰⁷ Ebd.

Es zeichnet sich deshalb ein Gegensatz zwischen Mensch und Natur ab, den nicht nur diese extremisierten oder doppelsinnigen Ausdrücke, sondern auch anderweitige Abwandlungen der ersten Fassung verstärken:

1. Fassung:

Der wohlerfahrende Mann.

Beherrscht mit seiner Kunst des Landes

Bergebewandelndes Wild²⁰⁸.

Druckfassung:

Der kundige Mann.

Und fängt mit Künsten das Wild,

das auf Bergen übernachtet und schweift. (Hölderlin, V. 364-366)

Das Adjektiv »kündig« verbindet sich mit dem ihm folgenden Substantiv »Künsten«²⁰⁹ und unterstreicht den Kontrast zum »Wild«, das der Mensch zähmen will. Dieselbe Wirkung erzielt die Wiedergabe von κούφονόων (...) ὀρνίθων (Sophokles, V. 342): »leichtträumender Vögel« im Vergleich zur »leichtgeschaffene[n] Vogelart«²¹⁰ der ersten Fassung. Laut Binder deutete Hölderlin »das Träumerische der Natur an, ein Motiv der Spätzeit – im Gegensatz zur Verstandeshülle des Menschen«²¹¹.

Ergänzend fällt bei der Untersuchung des Stilmerkmals der Doppelsinnigkeit die Verwendung des Ausdrucks »treibt sein Verkehr«²¹² (Hölderlin, V. 359) besonders auf. Um das griechische Partizip πολεύων (Sophokles, V. 341: »(die Erde) umbrechend (umpflügend)«²¹³) zu übersetzen, hatte Hölderlin in der ersten Fassung des Chorlieds »umtreibend«²¹⁴ benutzt. Solch beträchtlicher Änderung liege – so Böschstein – eine »Rückverwandlung von sonst übertragen gebrauchten Wortkomponenten in ihrem wörtlichen, längst verlorengegangenen Sinn«²¹⁵ zugrunde. Das Präfix »um« in »umtreibend« sei nur scheinbar getilgt: In der Tat »verpflanzt sich«²¹⁶ seine Bedeutung von

²⁰⁸ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 17-19, S. 691.

²⁰⁹ Böschstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 44.

²¹⁰ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 12, S. 691.

²¹¹ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

²¹² Schmidt erklärt, dass »[n]ach Grimms *Deutschem Wörterbuch* (...) ‚Verkehr‘ im älteren Sprachgebrauch, auch bei Hölderlins Zeitgenosse, noch oft Neutrum« sei. Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1413.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 11, S. 691.

²¹⁵ Böschstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 43.

²¹⁶ Ebd.

einer »Bewegung, die um einen festen Mittelpunkt oder eine Achse ganz oder z. T. herumführt«²¹⁷ in »Verkehr«, so dass »das Umkehren der Pflüge in „Verkehr“ gegenwärtig bleibt«²¹⁸. Dadurch erhält die übrige Komponente des Wortes »umtreiben«, und zwar »treiben«, einen neuen Sinn²¹⁹: In Verbindung mit »Verkehr« bildet »treiben« die Wendung »Verkehr treiben«, die als eine »beliebte Zusammenstellung« in Grimms *Deutschem Wörterbuch* bezeichnet wird, sofern „Verkehr“ »eine allgemeinere Bedeutung, „Umgang, (gesellschaftliche) Berührung“« hat²²⁰.

Was das dritte Stilmerkmal, die von Binder genannte »Konkretion«, betrifft, führt der Interpret die Wiedergabe von πόντου τ'εἰναλίαν φύσιν (Sophokles, V. 345: die »im Salz lebenden Wesen«²²¹) als Beispiel an: Hölderlin übersetzt »des Pontos salzbelebte Natur« (Hölderlin, V. 363). Schmidt stempelt »salzbelebte Natur« als »missglückte[n] Versuch, εἰναλίαν φύσιν zu übersetzen« ab, denn »Salz« sei »im Griechischem oft Synonym für „Meer“«²²² und werde »gerne pleonastisch verstärkend zusammen mit „Pontos“ verwendet«²²³. Allerdings – so veranschaulicht Gerhard Müller – sei πόντου und εἰναλίαν »nur scheinbar eine Doppelung«²²⁴: Zwar ist εἰναλίαν abgeleitet von ἄλς, ein Wort, das in seiner weiblichen Variante »Meer« bedeutet²²⁵, aber πόντου ist nicht einfach eine Bezeichnung für das Meer: »πόντου ist wohl auf die Tiefe zu beziehen, wie an manchen Homerstellen«²²⁶. Das Beibehalten des »Pontos« in der Druckfassung strebt eine wörtliche Übersetzung an, deren Wirkung besser ermessen werden kann, wenn Hölderlins erste Fassung des Chorlieds zum Vergleich herangezogen wird. Dort lautet dieser Vers »Und des salzigen Meers Geschlecht«²²⁷. Nun sollte es evident sein, wie viel wörtlicher Hölderlin in der Druckfassung übersetzt: Nicht nur führt er wieder »Pontos« ein, sondern nähert sich stärker εἰναλίαν an, indem er die etymologische Bedeutung des Wortes »in dem Meer/Salz lebend«, die von der Präposition ἐν ausgedrückt wird, mittels des Kompositums »salzbelebte« wiedergibt. Binders Vorstellung von »Konkretion« oder »konkretisierende[r] Übersetzung«²²⁸ scheint deshalb, aus einer hohen Wörtlichkeit zu stammen.

²¹⁷ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

²¹⁸ Böschstein, »Die Nacht des Meers«, S. 43.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

²²¹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1413.

²²² Franco Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 1995: In diesem Wörterbuch treten zwei Lexeme von ἄλς auf, ein maskulines, ein feminines: Das erste bedeutet »Salz«, das zweite »Meer«; dennoch stammt letzteres aus ersterem.

²²³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1413.

²²⁴ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 91.

²²⁵ Vgl. Anmerkung 221.

²²⁶ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 91.

²²⁷ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 15, S. 691.

²²⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

Diese Verbindung zwischen Konkretheit und Wörtlichkeit kennzeichnet auch die folgende Passage des Standlieds:

(...) θεῶν
τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται (Sophokles, V. 337-339)

1. Fassung:

Der Götter heilige Erde, sie, die
Reine die mühelose²²⁹

Druckfassung:

Und der Himmlischen erhabene Erde
Die unverderbliche, unermüdete (Hölderlin, V. 355-356)

Die Wiedergabe der drei auf die Erde bezogenen Adjektive ὑπερτάταν, ἄφθιτον und ἀκαμάταν ist in der Druckfassung viel wörtlicher: »erhabene« enthält denselben Hinweis auf die Höhe, den das Griechisch ὑπερτάταν aufweist²³⁰; »unverderbliche« und »unermüdete« spiegeln nicht nur die Wortbildung von ἄφθιτον und ἀκαμάταν mit einem privativen Präfix wieder, sondern sind »vorgangshafter[e]«²³¹ Übersetzungen als »reine« und »mühelose«. Die betonte Vorgangshaftigkeit bleibt erhalten, indem Hölderlin von Verben abgeleitete Adjektive bevorzugt, um sich dem griechischen Wortlaut anzupassen: ἄφθιτον stammt aus dem Verb φθίνω, ἀκαμάταν aus κάμνω. Dementsprechend betrachtet Böschenstein die Druckfassung als »ungeschmückter, fassadenloser« als die erste Fassung; ferner schreibt er Hölderlin einen »kunstlosere[n], alltäglichere[n], konkretere[n] Wortschatz«²³² zu. Beispielsweise verwandelt Hölderlin »Wohnungen«²³³ in der vorhergehenden Fassung in »Häuser«²³⁴ und »Pferd« des Originals in »[d]as härtere, schroffere Ross«²³⁵ der beiden deutschen Versionen. Interessant ist in den zitierten Versen auch der Ersatz von »der Götter« durch »der Himmlischen«: Dadurch wird der Gegensatz zu »Erde« verstärkt²³⁶.

²²⁹ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 6-7, S. 691.

²³⁰ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 42.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd.

²³³ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 6, S. 691.

²³⁴ Die beiden Fassungen sind von einem Wortwechslungsfehler behaftet: Hölderlin verwechselt nämlich οἴδμασιν (»Schwellen«) mit οἰκήμασιν (»Wohnungen«). Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1412-1413.

²³⁵ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 42.

²³⁶ Ebd.

Als Erläuterung zum letzten Stilgrundzug, der »Objektivierung«, führt Binder zwei Belege im folgenden Passus an:

Und die Red' und den luftigen
Gedanken und städtebeherrschender Stolz
Hat erlernt er, und übelwohnender
Hügel feuchte Lüfte, und
Die unglücklichen zu fliehen, die Pfeile. Allbewandert,
Unbewandert. Zu nichts kommt er.
Der Toten künftigen Ort nur
Zu fliehen weiß er nicht,
Und die Flucht unbeholfener Seuchen
Zu überdenken. (Hölderlin, V. 371-380)

Das erste Beispiel für Objektivierung, und zwar nach Binders Definition die »Übertragung eines subjektiven Befundes in das Objekt«²³⁷, befindet sich in »übelwohnender Hügel«: Während im Original gemeint wird, dass die Hügel (ja die »Kälte«²³⁸) für das Wohnen ungeeignet sind, macht Hölderlin »eine Wirkung aufs Subjekt« zu einer »Eigenschaft des Objektes«²³⁹. Derselbe Mechanismus wirkt in »die Flucht unbeholfener Seuchen«: Der griechische Wortlaut wäre eigentlich »Fluchtwege aus unheilbaren Krankheiten«²⁴⁰ (Sophokles, V. 363: νόσων δ' ἀμαχάνων φυγὰς), aber Hölderlin schreibt die »Hilflosigkeit«²⁴¹ nicht dem Menschen, sondern den Krankheiten zu. Diese Technik hat eine befremdliche Wirkung auf den Leser, zu der eine verwirrende, dem Original extrem treu folgende Syntax beiträgt.

3.2.3.2. Vorschlag einer metapoetischen Interpretation: Eine selbstreflektierende Übersetzung

Das erste Ständlied ist jene Partie der Übersetzung, in welcher Hölderlin sich am meisten erlaubt, die Funktion des Übersetzens durch meisterhafte Manipulation der Bilder des Ausgangstextes und der Sprache des Zieltextes anzuspieren. Die Erarbeitung der Bilder des Originals im Rahmen einer

²³⁷ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

²³⁸ In der Tat wäre das Wort im Griechischen (Sophokles, V. 357: πάγων) im Deutschen mit »Kälte« zu übersetzen. Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1414.

²³⁹ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

²⁴⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1415.

²⁴¹ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 28.

metapoetischen Reflexion wird im Kapitel 3.3.2.2 untersucht, in dem bewiesen wird, wie die Wiederkehr von Hinweisen auf »Fahrt« durch die Nacht und »Fahrtrichtung«²⁴² auf den programmatischen Übergang vom Griechischen zum Hesperischen andeutet (vgl. Kapitel 3.3.2.2). Nun stellt sich die Frage, inwiefern auch die Überarbeitung des Wortschatzes zu dieser Lektüre beiträgt.

Das erste Wort, das laut Böschstein Anlass zu dieser Interpretation gebe, sei »Verkehr« (Hölderlin, V. 359). Sich auf die erwähnte Doppelsinnigkeit dieses Wortes berufend, schlägt Böschstein zwei unterschiedliche Lektüren der Wendung »treibt sein Verkehr« vor: Einerseits sieht er darin eine Anspielung auf »die Polis bezogene Dimension des Verkehrs im Sinne der Kommunikation, die in der vierten Strophe zu einem Hauptthema wird«²⁴³; andererseits knüpft er wieder an eine metapoetischen Interpretation der Übersetzung an. Die Rückverwandlung der Redewendung »Verkehr treiben« in die konkretere Bedeutung ihrer Komponenten enthalte eine Reflexion über den Akt des Übersetzens als »einer Umwendung von einer Sprache und Vorstellungsart in die andere«. Das Wort »Verkehr« werde nämlich »seiner Quelle« – und zwar dem Präfix »um« von »umtreibend« in der ersten Fassung« – »angenähert und damit seinem verbrauchten Sinn entfremdet«²⁴⁴.

Dass diese Interpretation als übertrieben wirken kann, ist Böschstein bewusst: Er räumt ein, dass »diese kühne Übertragung (...) natürlich nicht beweisbar« sei²⁴⁵. Dieser Vorgang würde nämlich einen Schritt weiter gehen als die auf das Bild des Überganges durch die Nacht projizierte metapoetische Reflexion der Übersetzung über sich selbst: Im vorliegenden Fall verwirklicht sich diese Selbstreflexion nicht durch die Metaphorik eines konkreten semantischen Feldes (eine Fahrt über das Meer oder über die Berge), sondern durch die Verfremdung eines Wortes von seiner Bedeutung. Wie oben erwähnt, wird »Verkehr« von seiner normalen Bedeutung »entfremdet«, um einen Sinn zu erhalten, der nur dank der ersten Fassung ableitbar ist, und zwar »umtreibend«. Solch eine Selbstverfremdung der Sprache kommt hier besonders zum Vorschein, weil die Vermittlung der vorhergehenden Fassung diesen Prozess erfahrbar macht: Hier setzt Hölderlin nämlich eine »Metaübersetzung« in die Tat um, indem er eine Übersetzung mit einer verfremdenden Wirkung übersetzt.

Obwohl die Verfremdung in diesem Teil der Tragödie auffallender ist, liegt sie dem gesamten hölderlinischen Übersetzungsprojekt zugrunde. Ihre Funktion ist »Griechenland (...) ins

²⁴² Böschstein, »Die Nacht des Meers«, S. 41.

²⁴³ Ebd., S. 43.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

Hesperische verändert«²⁴⁶ erscheinen zu lassen. Dementsprechend übersetzt Hölderlin Sophokles nicht, um ihn »hesperischer« zu machen, sondern im Gegenteil - den programmatischen Äußerungen in dem Brief an Wilmans (Nürtingen, 28.09.1803) treu bleibend - um »das Orientalische« in ihm »mehr heraus[z]uhebe[n]«²⁴⁷.

Zusammenfassend können zwei verschiedene Anspielungen auf den Prozess des Übersetzens im ersten Ständlied einer metapoetischen Reflexion subsumiert werden: das im Kapitel 3.3.2.2 erläuterte Bild der Fahrt durch »die Nacht des Meers« und »gegen den Winter« sowie die verfremdete Bedeutung der Wendung »Verkehr treiben«. Meiner Meinung nach gäbe es ein zusätzliches Bild im Original, das als Metapher für den Akt des Übersetzens aufgefasst werden kann: die Tätigkeit des Pflügens. Böschstein scheint diese Hypothese zu streifen, indem er behauptet

[d]ie Anstrengung, die Hölderlin mit dem winterlich-nächtlichen Ausharren in der Fremde veranschaulicht hat, spiegelt sich hier in der Tätigkeit »aufreibender« Bearbeitung der Erde, aber auch in dem abermals die Richtung betonenden »strebenden« Pfluge²⁴⁸.

Zwar ordnet er die »Tätigkeit „aufreibender“ Bearbeitung der Erde« und den »die Richtung betonenden „strebenden“ Pfluge« demselben Versuch des Sich-Verfremdens der Sprache zu, stellt aber Hölderlins Gebrauch der Bildlichkeit des Pflügens nicht explizit als pointierende Reflexion über das Übersetzen. Das Bild der Erdschollen, die der Pflug aufwirft und umwendet, könnte auf die Aktivität des Übersetzens zurückgeführt werden, und vor allem auf Hölderlins Übersetzen, weil das Umwenden der Erde die darunter liegenden Schichten des Bodens erscheinen lässt, das Ursprünglichste, das Eigene, was bei den Griechen dem »Orientalischen« entspricht.

3.2.4. Alliterationen und ihre Funktionen

Manchmal versuchen hölderlinische Alliterationen, eine entsprechende Lautähnlichkeit im Griechischen wiederzugeben.

Die beiden Brüder beide wir verloren (Hölderlin, V.14)

²⁴⁶ Ebd., S. 52.

²⁴⁷ Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

²⁴⁸ Böschstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 42.

Der oben zitierte Vers weist eine Alliteration des Konsonanten »b« auf, die mit derjenigen von »d« im Griechischen übereinstimmt (vgl. oben Sophokles, V.13). In beiden Versionen entspricht die Alliteration einer Steigerung von Ismenes Ton im Moment der Erinnerung der zwei gestorbenen Brüder.

Das ist auch der Fall der folgenden Verse des ersten Standlieds, wo der Konsonant π vorherrscht (πολλά, πέλει, πολιοῦ πέραν πόντου) und am Ende auch χ wiederholt wird (χειμερίῳ, χωρεῖ):

πολλά τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, (...) (Sophokles, V. 332-336)

Wenn man sich nur auf die letzte drei Verse der Druckfassung des ersten Standlieds bei Hölderlin fokussiert, bemerkt man eine Alliteration des Konsonanten »w«, die vielleicht auf die Wiedergabe des Geräusches des Windes gerichtet ist:

Denn der, über die Nacht
des Meers, wenn gegen den Winter wehet
der Südwind, fährt er aus (Hölderlin, V. 351-353)

Die Alliteration erweist sich ebenfalls als ein wirksamer Ersatz für das Wort δυσβολία im folgenden Vers des Originals:

ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβολίαν (Sophokles, V. 95)

Hölderlin bevorzugt die analytischere Version von »irre[m] Rat« (Hölderlin, V. 97), in der die Alliteration die Intensität der synthetischeren Originalform kompensiert.

Im ersten Standlied fällt besonders die wiederkehrende Lautgruppierung »er« auf, sowohl als Pronomen der dritten Person Singular als auch innerhalb anderer Wörter: Die bedeutsamsten Okkurrenzen sind »ungeheuer«, »ungeheurer«, »Meers«, »Häusern« (in der ersten Fassung dieses Chorlieds steht das Wort »Wohnungen«²⁴⁹, Hölderlin bevorzugte später dafür die Übersetzung »Häuser«, was der These entspräche), »erhabene Erde«, »unverderbliche«, »unermüdete«, »Verkehr er«, »erlernt er«, »er, der Erd' und Naturgewalt'ger« (vgl. Hölderlin, V. 349-390). Eine mögliche

²⁴⁹ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, V. 6, S. 691.

Erklärung wäre, dass der Mensch mit seinen »ungeheueren« Fähigkeiten und ihm innewohnenden Grenzen im Mittelpunkt des Chorlieds steht und dass genau der Mensch sich hinter diesem Laut »er« verbirgt, der in hämmernder Wiederholung auch in anderen Wörtern vorkommt. Dazu trägt auch die Wortstellung bei, die an einigen Stellen die Position der Pronomina außergewöhnlich und zentral platziert: Bei »Treibt sein Verkehr er« (Hölderlin, V. 359) enthält Verkehr den Laut »er« ebenso bei »[h]at erlernt er« (Hölderlin, V. 373), wo das Verb »erlernen« die mediale Diathese des griechischen Äquivalentes ἐδιδάξατο (Sophokles, V. 356) wiedergibt und den Nachdruck auf die selbstständigen Errungenschaften des Menschen legt²⁵⁰.

3.2.5. Beispiele für die Anpassung an »unserer Vorstellungsart«: Götter und Zeitmessung

In den *Anmerkungen zur Antigone* stellt Hölderlin eines der Führungsprinzipien vor, die seine Übersetzung ausrichten: »Wir müssen die Mythen überall beweisbarer darstellen«, um sie »unserer Vorstellungsart mehr zu nähern«²⁵¹. Obwohl er dieses Prinzip erst in Bezug auf das vierte Ständlied erläutert, kann auch ein konkretes Beispiel dafür auch im vorgehenden Text angeführt werden:

Kreon: Wenn mein Uranfang' treu beistehe, lüg' ich?

Haimon: Das bist du nicht, hältst du nicht heilig Gottes Namen. (Hölderlin, V. 773-774)

In diesem Punkt der dritten Episode setzt sich Kreon mit seinem Sohn Haimon auseinander. Die Änderungen, die Hölderlin dem Original gegenüber in dem kursiv gedruckten Satz vornimmt, entsprechen der Annäherung an das Hesperische, die Hölderlin auch »unsere Vorstellungsart«²⁵² nennt. Binder beobachtet, dass er den Plural θεῶν im griechischen Wortlaut (Sophokles, V. 744: »Götter«) in den Singular (»Gottes«) verwandelt, damit »der Höchste gefühlt wird oder geschieht«²⁵³. So hat Hölderlin den Namen desselben Prinzips, des »Höchsten«, »unserer Vorstellungsart«, einer monotheistischen christlichen Vision der Gottheit, angepasst. Denselben Zweck hat die Wiedergabe vom griechischen τιμᾶς (»Ehre«, »Achtung«²⁵⁴): Laut Binder²⁵⁵ und

²⁵⁰ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*: »Erlernen« bedeutet »selber ersehen«.

²⁵¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 915.

²⁵⁴ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1434; wörtlich wäre es aber im Plural.

Böschstein²⁵⁶ bevorzugt Hölderlin »Gottes Name«, weil »Ehre« auf einen konkreten, materiellen Ausdruck der Götterverehrung hinweist, der – typisch für das griechische Heidentum – sich »in der Vorstellung von Opfern, Festen und Tempelbauten erschöpft«²⁵⁷. »Name« ist dagegen ein idealer Ersatz, denn er passt sich an die »christliche Heiligung des Gottesnamens« an und klingt obendrein an das Vaterunser (»Geheiligt werde dein Name«)²⁵⁸ an.

Diese Anpassung an die »Vorstellungsart« vollzieht sich ebenfalls in der Übersetzung von Zeus mit »der Erde Vater« im Prolog (Hölderlin, V. 2), »Vater der Erde« im dritten (Hölderlin, V. 626) und im fünften Ständlied (Hölderlin, V. 1164) sowie mit »Vater der Zeit« (Hölderlin, V. 987) im vierten Ständlied. Hinsichtlich der zuletzt erwähnten Stelle nimmt Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigone* Bezug, wenn er von Annäherung an »unsere[] Vorstellungsart« spricht:

Sie zählete dem Vater der Zeit

Die Stundenschläge, die goldnen. (Hölderlin, V. 987-988)

Hier berichtet der Chor vom Mythos der Danae, die von ihrem Vater Akrisios, dem König von Argos, in einem Verlies eingesperrt wurde; Akrisios wollte dadurch vermeiden, dass sie ihm einen Enkel zeugte, weil er laut einem Orakelspruch von der Hand eines Enkels sterben sollte. Allerdings verliebt sich Zeus in sie und vereinigte sich mit ihr in der Gestalt eines Goldregens. Die Originalversen beziehen sich auf eben diese mythische Vereinigung:

καὶ Ζηνὸς ταμειέεσκε γονὰς χρυσορύτους (Sophokles, V. 950)

Schmidts Vorschlag einer wörtlichen Übersetzung dieses Verses lautet: »und verwahrte den Samen des Zeus, den goldenströmenden«. Außer der Verwandlung von Zeus in »Vater der Zeit« ist auch die abweichende Wiedergabe von Samen mit »Stundenschläge« auffallend.

In der Übersetzung von Zeus als »Vater der Zeit« setzt Hölderlin zwei Prozesse in Gang: erstens eine Entmythologisierung des Textes, weil er die Bezeichnung »Zeus« aus dem griechischen Mythos vermeide, gleichzeitig schafft er aber eine erneute Mythisierung, weil er einen umso irrationaleren Ausdruck wählt, der den Hesperien mehr die »mythische Sinnwirklichkeit erscheinen« lässt²⁵⁹. Hölderlins Wahl verrät die Absicht, eine neue Mythologie zu begründen, die

²⁵⁵ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 155.

²⁵⁶ Böschstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, in Gerhard Kurz et al. (Hrsg.), *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandaufnahme*, Tübingen, Attempto-Verlag, 1995, S. 230.

²⁵⁷ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 155.

²⁵⁸ Ebd., S. 154-155.

²⁵⁹ Ebd., S. 144.

sich mehr der Vorstellungsart der Hesperien anpasst. Obwohl ihre Denkweise so erstarrt ist, dass sie keine Mythologie zu ertragen scheinen, ist letztere notwendig, »damit *das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehet*«²⁶⁰. Eine Entmythisierung ohne den Aufbau einer neuen Mythologie würde bedeuten, das Absolute zu vergessen. Da das Absolut »nicht etwas«, sondern »eine Richtung«²⁶¹, eine so unbegreifliche wie allumfassende Dimension ist, kann es nur durch »Zeichen von Sinnwirklichkeit«²⁶², und zwar durch eine Mythologie, angespielt werden. Auf den Begriff des Gesetzes übertragen, heißt das, dass der »allzuförmliche«²⁶³ hesperische Mensch Antigones Gesetzlosigkeit braucht, nicht um »gesetzlos«²⁶⁴ zu bleiben, sondern um eine neue Gesetztheit zu begründen²⁶⁵.

Die Verwandlung von »Samen« in »Stundenschläge« kann man wiederum erläutern, indem man Hölderlins *Anmerkungen* heranzieht. Darin liefert er eine treuere Übersetzung (»verwaltete dem Zeus das goldenströmende Werden«) und kommentiert sie folgendermaßen: »Das goldenströmende Werden bedeutet wohl die Strahlen des Lichts, die auch dem Zeus gehören, in sofern die Zeit, die bezeichnet wird, durch solche Strahlen berechenbarer ist«²⁶⁶. Das konkrete Bild des Samens im Original (γονῶς) wird in beiden hölderlinischen Versionen mit einem Wort ersetzt, das entweder konkreter (»Stundenschläge«) oder abstrakter (»Werden«) auf den »Wandel der Zeit«²⁶⁷ hinweist. Warum Hölderlin hier den Begriff der Zeit einschiebt, wird im Kapitel 3.3.6 erläutert werden. Worauf es hier ankommt, ist nicht das *Warum*, sondern das *Wie*, der Bezug auf die Zeit behandelt wird. Indem Hölderlin von »Strahlen des Lichts« und »Stundenschlägen« spricht, deutet er auf zwei unterschiedliche Methoden hin, die Zeit zu berechnen. »Die Strahlen des Lichts« machen eine dieser Möglichkeit aus, weil sie das »Werden« der Zeit zeigen, indem sie die Sonnenuhr schlagen²⁶⁸. Aber in einer Periode, in der die Zeit durch Kirchenglocken geschlagen wurde²⁶⁹, wird das »Werden« der Zeit mehr von »Stundenschläge[n]« gemessen. Hier realisiert sich die Annäherung an »unsere[] Vorstellungsart«. Böschenstein schlägt aber auch eine andere, ebenso kühne Deutung dieser Stelle vor, welche die oben erwähnte nicht ausschließt, sondern sie aus einer anderen Perspektive integriert. Der Akzent auf dem lautlichen Aspekt der Zeitmessung strebe an,

²⁶⁰ Hölderlin, *Anmerkungen zur Ödipus*, S. 856.

²⁶¹ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 142.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 920.

²⁶⁴ Ebd., S. 917.

²⁶⁵ Böschenstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 73.

²⁶⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

²⁶⁷ Ebd..

²⁶⁸ Böschenstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, in Ders., *Von Morgen nach Abend*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 73.

²⁶⁹ Ebd.

den Zieltext nicht nur »unserer Vostellungsart«, sondern auch der Lage der eingekerkerten Danae anzupassen²⁷⁰: In dem Verlies, in dem sie von ihrem Vater isoliert wurde, konnte sie das Licht der Sonne nicht erblicken, sie hätte nur die Glockenschläge hören können, hätte es eine Kirche gegeben.

3.2.6. Der großgeschriebene Anfangsbuchstabe: ein Indiz für eine »philosophische« Übersetzung?

Im Prolog kommen zwei Belege für einen scheinbar unmotivierten, großgeschriebenen Anfangsbuchstaben vor:

Die starben, Einen Tag, von zweien Händen (Hölderlin, V. 15)

Die beiden Brüder, die an Einem Tage

Verwandten Tod mit Gegnershand bewirket. (Hölderlin, V. 58-59)

Über diese Besonderheit beschränkt sich Schmidt aber im Stellenkommentar zum Vers 58, »Einem« in Kursivschrift (»*einem*«) abzuschreiben,²⁷¹ ohne irgendeine Erläuterung zu liefern. Dass der großgeschriebene Buchstabe von diesen Artikeln nicht ein Fehler sei, wird dadurch bestätigt, dass dieses Merkmal in Hölderlins Version der Antigone viermal auftritt: Außer den zwei Stellen im Prolog, kommt es einmal im Parodos in Sophokles, V. 149 und ein weiteres Mal in der fünften Episode in Sophokles, V. 1026²⁷² vor. Darüber hinaus könnte man auch vermuten, dass es sich um einen Hinweis auf eine besondere Betonung für die Schauspieler handele, die die Tragödie inszenieren. Jedoch kann als Gegenargument angeführt werden, dass solch scheinbar unbegründete Großbuchstaben auch in dem Roman *Hyperion* vorkommen: 31 Mal in unbestimmten Artikeln (nicht am Anfang eines Satzes)²⁷³ und 18 Mal beim Wort »einmal«.²⁷⁴ Infolgedessen muss diese schriftliche Besonderheit wohl eine Bedeutung haben.

In Bezug auf die Zitate aus dem Prolog scheinen diese kleinen schriftlichen Veränderungen einen semantischen Wert zu besitzen, der sich mit zwei unterschiedlichen Verwirklichungen je nach Perspektive manifestiert. Aus einer rein sprachlichen, intratextuellen Perspektive heraus könnte das

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1396.

²⁷² Sophokles, V. 58; πατρός ἐνός in Sophokles, V. 144; δὴ' ἐξ ἐνός βλέποντε in Sophokles, V. 989.

²⁷³ Hölderlin, *Hyperion*, S. 31, 34, 44 (zweimal), 50, 51, 53, 59 (zweimal), 60 (zweimal), 63, 64, 68, 71, 77 (dreimal), 80 (zweimal), 88, 95, 97, 99, 101 (zweimal), 117, 127, 145, 150, 155.

²⁷⁴ Hölderlin, *Hyperion*, S. 28, 52, 58, 61, 92, 99, 114 (zweimal), 115, 124, 134, 135, 143, 152, 153, 174.

Großschreiben des Anfangsbuchstabens als Versuch interpretiert werden, die semantische Nuance von Einmaligkeit hervorzuheben, die das griechische Zahlwort εἷς, μία, ἕν ausdrückt, ohne zusätzliche Wörter zu benutzen, wie eine alternative Lösung mit »einzig« gefordert hätte. Auf der anderen Seite übersetzt Hölderlin nicht alle Okkurrenzen des Zahlwortes εἷς, μία, ἕν mit einem Artikel, der einen großgeschriebenen Anfangsbuchstaben aufweist²⁷⁵. Aus einer erweiterten, intertextuellen Perspektive kann man bemerken, dass der unbestimmte Artikel mit großen Anfangsbuchstaben immer nur in Assoziation mit dem Begriff von »Tod« und jenem von Zweiheit auftritt.

Diese Verbindung zwischen Tod, Einheit und Zweiheit lässt sich mithilfe einer Passage der *Anmerkungen zur Antigone* verdeutlichen:

Die tragische Darstellung beruht (...) darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), dass die unendliche Begeisterung unendlich, das heißt in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich scheidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.²⁷⁶

Der Tod ist für Hölderlin die »Gestalt« in der das Göttliche, das dem «Eine» entspricht, sich vergegenwärtigt, sich versachlicht: Anders gesagt könne der Mensch das Göttliche, das Eine oder das »Aorgische«, wie Hölderlin es woanders bezeichnet²⁷⁷, im Tod erfahren. Aber wie Schmidts im Überblickskommentar zu den *Anmerkungen* veranschaulicht, sollte dieser Tod als eine »Entindividualisierung« betrachtet werden, »die das tragisch betroffene, mit dem „Gott“ (dem Unendlichen) Eins werdende Individuum erfährt«²⁷⁸. In den beiden Zitaten modifiziert »ein-« immer das Wort »Tag«: Hier wird deshalb die temporale Einheit des Göttlichen unterstrichen, und zwar seine Zeitlosigkeit, die es durch den Tod wieder gewinnt. »Tag« bezeichnet hier vielmehr den zeitlosen Moment, in dem beide Brüder wegen der Kraft des Todes eins mit dem »Einem« wurden: Ein tragischer Konflikt, denn auch in der Form eines Zweikampfes, ist der Mensch bestimmt, sich nur in der zeitlosen Sphäre des Todes zu lösen, wo alle »Gegensätzen« in das Eine konvergieren.

Die vereinigende Rolle des Todes wird durch zwei bereit erwähnte Verse erleuchtet:

²⁷⁵ Sophokles, V. 145 / Hölderlin, V. 150; S., V. 170 / H., V. 178; S., V. 262 / H., V. 272; S., V. 269 / H., V. 280; S., V. 513/H., V.534 (aber hier tritt "Eins" am Beginn des Verses auf, und deshalb hat es ein großgeschriebener Anfangsbuchstabe); S., V. 705 / H., V. 731; S., V. 737 / H., V. 767; S., V.884 / H., V. 914; S., V.1066 / H., V. 1109.

²⁷⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

²⁷⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S.1193: In seinem *Kommentar* liefert uns Schmidt die Stellen, in denen Hölderlin den Begriff „Aorgisch“ einführt.

²⁷⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S.1485.

Die beiden Brüder, die an Einem Tage

Verwandten Tod mit Gegnershand bewirkt. (Hölderlin, V. 58-59)

Diese Rolle ist aber zweideutig. Einerseits pointiert das Adjektiv »Verwandten« die Gegenseitigkeit der Tötung: Indem Hölderlin ein im diesem Kontext merkwürdig klingendes Wort auswählt, gibt er die Intensität des im Original vorkommenden Kompositums ἀὐτοκτονοῦντε («sich tötend«, Sophokles, V. 54) wieder, obwohl er unterlässt, alle Wörter zu übersetzen²⁷⁹. Der Tod ist deshalb »Verwandt[]« im Sinne, dass die Brüder ein gemeinsames Schicksal teilen; trotzdem veranlasst dieses Wort, an die Familienzugehörigkeit zu denken: Der Tod ist »[v]erwandt[]« auch in dem Sinne, dass er zwei Brüder betrifft. Andererseits bringt das Verb »bewirkt« ein besonderes Licht in die Verse 58-59. Zwei von ihren Merkmalen stimmen nicht mit dem Kontext überein: Zum einen sollte das Verb nicht die dritte Person Singular, sondern dritte Person Plural sein, weil die zwei Brüder das Subjekt des Satzes sind; zum anderen sollte es nicht im Präsens, sondern im Präteritum vorkommen. Im Original tritt der Aorist κατεργάσαντ'(ο) (Sophokles, V. 57) in der dritten Person Plural auf. Dieser Übergang vom Präteritum zum Präsens könnte auf den durch den Tod vollendeten Prozess von Vereinigung der Brüder in einem »Eins« anspielen.

Infolgedessen kann auch so einer kleinen schriftlichen Veränderung – einem großgeschriebenen Anfangsbuchstaben – ein bedeutsames Wort zugeschrieben werden: Sie wirkt als Anspielung auf Hölderlins metaphysische Überlegungen, insbesondere auf die Verbindung zwischen Einheit, d.h. dem Göttlichen, und Zweiheit, die als Symbol des Zustands von verlorener Einheit verstanden werden sollte, in dem der Mensch leben muss.

²⁷⁹ Ebd., S. 1396.

3.3. Zusätzliche Motive

Im Vergleich mit der Sophokleischen Version fallen nicht nur eine eigentümliche Syntax und ein intensivierter Wortschatz auf, es zeichnen sich auch einige Leitwörter derart aus, die den gesamten Text der hölderlinischen Übersetzung durchdringen. In diesem dritten Teil der vergleichenden Analyse wird daher versucht, sieben gewählte thematische Felder aus Hölderlins Version der *Antigone* einem selektiven Blick auszusetzen. Folgenden Themen werden vertieft: die Kommunikation, Tag- und Nachtbilder, das Fremde, das Gesetz, die Zeit, der Wahnsinn und der Tod²⁸⁰.

3.3.1. Kommunikation

3.3.1.1. Prolog: die »parallele« Rede

Im Prolog wird ein grundsätzliches Thema der ganzen Tragödie eingeführt: die Unfähigkeit der Figuren, miteinander zu kommunizieren, was innerhalb der theatralischen Gattung ein Paradoxon ist. Dies kommt insbesondere in der Stychomythie zwischen den Schwestern Antigone und Ismene zum Vorschein. Wenn wir eine mathematische Metapher verwenden, könnten die Stichwörter der Figuren als parallele Linien geschildert werden, die sich nie treffen:

A: Ob mittun du, mithelfen wollest, forsche!

I: Das ist vermessen. Wie bist du daran?

A: Ob du den Toten mit der Hand hier tragest?

I: Dem willst zu Grabe du gehen, dem die Stadt entsagt hat? (Hölderlin, V. 43-46)

Es scheint, dass Antigone sich nur auf ihren Gedankengang konzentriert und Ismenes Fragen übersieht, was von Hölderlin auch syntaktisch treu übertragen wird (vgl. 3.1.1). In beiden Versionen handelt es sich nicht nur um eine einfache Divergenz von Meinungen, sondern auch beinahe um absichtliches Unverständnis der Gesprächspartner. Diese Stychomythie markiert den Anfang der

²⁸⁰ Diese Analyse ist nicht auf die Tradition der »Motivforschung« zurückzuführen. Vgl. Rudolf Drux, *Motiv*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Harald Fricke, Berlin, De Gruyter, 2000, S. 638-641. Hier handelt es sich vielmehr um eine Matrix von Begriffen, die Hölderlin betont und philosophisch interpretiert.

Kontaktschwäche, die sowohl das Verhältnis zwischen den Schwestern als auch alle menschliche Beziehungen dieser Tragödie kennzeichnet. Die erste und unverzichtbare Bedingung für jedes Gespräch ist nicht gegeben: das gegenseitige Zuhören.

Das Gewicht dieses Aspekts in der Tragödie wird durch die Anzahl an Termini bestätigt, die dem semantischen Feld der Kommunikation oder des Mangels an Kommunikation angehören: im Original (Sophokles, V. 2: ἄρ' οἴσθ'(α); 7: φασι; 8: κήρυγμα; 9: κείκήκουσας; 11: οὔδεις μῦθος; 19: ὡς μόνη κλύοις; 20: τι καλχαίνουσ' ἔπος; 23: ὡς λέγουσι; 27: φασιν und ἐκκεκηρῦχθαι; 31: φασι; 32: λέγω und κηρυξαντ'(α); 34: προκηρύζοντα; 47: ἀντειρηκότος; 84: προμηνύσηις; 85: κρυφῆ; 86: καταύδα; 87: σιγῶσ'(α) und κηρύξης; 93: λέγεις). In seiner Übersetzung beschränkt sich Hölderlin nicht darauf, all diese Wörter zu übersetzen, er fügt manchmal an einigen Stellen des Prologs zusätzliche Bezüge auf dieses Wortfeld hinzu. Zum Beispiel müssten die Verse 2-3 anders übersetzt werden, um wörtlich wiedergegeben zu werden²⁸¹:

ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίου κακῶν
ὅποῖον οὐχὶ νῶν ἔτι ζῶσαιν τελεῖ; (Sophokles, V. 2-3)

Weißt du etwas, das nicht der Erde Vater
Erfuhr, mit uns, die wir bis hierher leben,
Ein Nennbares, seit Ödipus gehascht ward? (Hölderlin, V. 2-4)

Hier führt Hölderlin eine Phrase ein, die vom Original κακῶν / ὅποῖον οὐχὶ («was für ein Übel») abweicht, um auf den Begriff der Kommunikation zu pochen: »Ein Nennbares«. Es handele sich hier – so Schmidt – um eine »Tendenz zur Intensivierung«, die »das beinahe unsägliche Leid« hervorhebt, das Antigone und Ismene nach den von ihnen erlittenen Unglücken empfinden²⁸². Durch den Zusatz dieser Wendung legt Hölderlin Gewicht auch auf etwas anderes: Antigone fragt Ismene, ob sie etwas »Nennbares« über ihre Familie wisse. Diese Frage impliziert deshalb die Tatsache, dass der Mangel an Kommunikation ein konstitutives, seit langer Zeit verwurzelt Problem bei der Familie der Labdakiden ist. Dieser Zustand von Unsäglichkeit ist der grundlegende Aspekt der Sage der Labdakiden; deshalb hat Hölderlin versucht, den Akzent darauf zu legen, indem er manchmal eher eigenwillig übersetzt. In Bezug auf Hölderlins Übertragung spricht Andrea Mecacci nämlich von »existentialer Sprachlosigkeit«²⁸³ und verdeutlicht:

²⁸¹ Schmidt schlägt vor: "Weißt du ein Übel, von Ödipus her, das Zeus uns beiden noch Lebenden nicht vollbringt?".

Vgl. Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S.1393.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 21: »incomunicabilità esistenziale«.

In den hölderlinischen Versionen reden alle mit allen, aber niemand hört, niemand versteht: Man redet, um nicht zureden. Die daraus resultierende schizophrene Interaktion beruht auf einer präzisen Idee: *Rede gegen Rede*²⁸⁴, alles ist Wort gegen Wort²⁸⁵.

Die Sphäre der Kommunikation wird auch durch anderweitige Techniken hervorgehoben: Dazu trägt zum Beispiel einer der umstritteneren Versen von Hölderlins Übersetzung bei: die Wiedergabe des 20. Verses, der im Kapitel 3.2.1 ausführlich analysiert wurde:

Τί δ' ἔστι; Δηλοῖς γάρ τι καλχαίνουσ' ἔπος. (Sophokles, V. 20)

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben? (Hölderlin, V. 21)

Trotz der Kritik, die dieser Vers erfuhr (vgl. Kapitel 3.2.1), wirkt diese Übersetzung sehr intensiv, weil der Ausdruck »ein rotes Wort zu färben« unterschiedliche Interpretationen hervorruft. Dass Antigone »ein rotes Wort« färbt – oder, paraphrasierend, »ein Wort rot färbt« – könnte bedeuten, dass sie sich wegen einer negativen Nachricht erregt, wie die oben vorgeschlagene wörtlichere Übersetzung ebenfalls denken lässt (»Was ist es? Du scheinst wegen eines Wortes erregt zu sein«); aber es könnte auch anders interpretiert werden. Williges Übersetzung (»Was ist's? Man sieht, du ringst mit einem dunklen Wort«²⁸⁶) suggeriert, dass auch Hölderlins Wiedergabe sich auf Antigones Plan (das »rote[] Wort«) gegen Kreon beziehen könnte. Die rote Farbe dieses immer rätselhafter werdenden »Wort[es]« lässt sich sowohl mit dem Gefühl von Zorn als auch mit dem Bild vom Blut assoziieren. Zum einen kann man auf Antigones Zorn wegen Kreons Edikt anspielen: In diesem Fall könnte man sogar eine Art von Personifikation der Wörter sehen, die Antigone ausspricht, als hätte Hölderlin dem »Wort« einer gewissen Erregung zufolge eine ganz menschliche unbeherrschte Reaktion des Gesichts zugeschrieben, und deshalb die Effekte dieser Erregung auf das Wort selbst transponiert. In dieser Hinsicht definiert Hölderlin »proleptisch das zu färbende Wort bereits als rot«²⁸⁷. Diese Tendenz, die Wörter »rot zu färben«, wird weiter zu einem Grundzug von Antigone als Charakter: »die rote Färbung des Worts« kann als eine Beschreibung von Antigones »Sprechweise« im ganzen Drama betrachtet werden²⁸⁸. Zum anderen könnte die rote Farbe beinahe als eine Anspielung auf Antigones Tod sein, als hätte Ismene hier schon im Prolog

²⁸⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 856.

²⁸⁵ Meine Übersetzung des Originals von Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 21.: »Nelle versioni hölderliniane tutti parlano con tutti, ma nessuno sente, nessuno capisce: si parla per non parlare. L'intreccio schizofrenico che ne scaturisce riposa su un'idea precisa: *Rede gegen Rede*, tutto è parola contro parola«.

²⁸⁶ Sophokles, *Tragödien und Fragmente*, S. 241.

²⁸⁷ Böschstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 72.

²⁸⁸ Ebd.

eine unbewusste Ahnung des verhängnisvollen Ausgangs von Antigones Empörung.

Die mannigfaltigen Interpretationen, die der Terminus »Wort« in Zusammenhang mit »färben« auslöst, bestätigen die Rätselhaftigkeit, die Hölderlin absichtlich ersonnen hat: Die Polysemie von »Wort« in diesem Vers zeigt am besten die Gefahr von Missverständnissen, die eine weitere Seite der Kommunikationslosigkeit dieser Tragödie sind.

3.3.1.2. Erste und zweite Episode: Der Bote als Projektion des Dichters auf eine Nebenfigur

Zum Thema der Kommunikation kann eine Wiedergabe erwähnt, die eigentlich nicht dem Übersetzungstext angehört: Es handelt sich um die Bezeichnung jener Figur, die in der griechischen Textvorlage als φύλαξ (»Wächter«) genannt wird²⁸⁹. Hölderlin bezeichnet sie als »Boten«, was allerdings nicht φύλαξ, sondern ἄγγελος entspricht. Gewiss erfüllt der Wächter die Funktion eines Boten in der ersten und zweiten Episode; trotzdem ist er von einem normalen Boten zu unterscheiden, der im Exodus erscheint, um die Nachricht von Jokastes Tod mitzuteilen, und der im Original ἄγγελος genannt wird. Daher kann Hölderlins Wiedergabe mit »Bote« als eine gezielte Wahl angesehen werden, um den Wächter anders als Sophokles innerhalb des Stoffes zu positionieren und ihm trotz seines Statuts als Nebenfigur eine begrenzte und partielle Projektion der Rolle des Dichters zu verleihen.

Zu dieser These stimmt die verfehlte Wiedergabe der Ironie in der ersten Episode, wenn der Wächter sich in Sophokles' Version beklagt, vom Los ausgewählt worden zu sein, um Kreon die Botschaft der Verletzung des Edikts zu bringen:

Καὶ ταῦτ' ἐνίκᾳ, κάμῃ τὸν δυσδαίμονα
πάλος καθαιρεῖ τοῦτο τὰγαθὸν λαβεῖν. (Sophokles, V. 274-275)

Und dieses siegt', und mich den Geisterlosen
Erliest das Los, daß die Gewissenhaftigkeit
Ich hab' (...) (Hölderlin, V. 286-287)

Der ironische Gebrauch des Adjektivs ἀγαθὸν in Bezug auf diesen unangenehmen Auftrag sei laut Schmidt nicht begriffen worden²⁹⁰. Andererseits könnte man sich fragen, wie Hölderlin diese

²⁸⁹ Die einzige Ausnahme befindet sich in Sophokles, V. 277, wo der Wächter sich selbst als ἄγγελος bezeichnet.

²⁹⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1407.

Ironie nicht erfasst haben könnte, wenn er in einem vorangehenden ironischen Passus richtig übersetzte, in dem gerade dasselbe Adjektiv ironisch verwendet wird:

Τοιᾶτά φασι τὸν ἀγαθὸν Κρέοντα σοὶ
κάμοι, λέγω γὰρ κάμέ, κηρύξαντ ἔχειν (Sophokles, V. 32-33)

So etwas, sagt man, hat der gute Kreon dir
und mir, denn mich auch mein' ich kund getan (Hölderlin, V. 34-35)

Meine Vermutung ist, dass Hölderlin absichtlich die Ironie in der ersten Episode nicht wiedergibt, um dem Boten die Rolle eines komischen Zwischenspiels, die Sophokles ihm zuteilt²⁹¹, nicht zuzuweisen. Die hölderlinische Version mit dem Verb »erlesen« anstelle von καθαίρω (»herunterziehen«) unterstreicht nämlich, wie die Zuteilung des Auftrags nicht zufälligerweise erfolgt, sondern auf die Erwählung des Boten besonders besteht.

Die Insistenz auf die Erwählung, die Bezeichnung als »Bote« statt »Wächter« und andere gezielte Abweichungen scheinen, die Lektüre des Boten als eine Figur zu bekräftigen, die mit Eigenschaften des Dichters versehen ist. Was die Bezeichnung betrifft, erfüllt der »Bote« in Hölderlins Auffassung offensichtlich eine Vermittlungsfunktion, und zwar die eines Vermittlers zwischen menschlicher und göttlicher Dimension, wie die Ode *Dichterberuf*²⁹² und die Hymne *Wie wenn am Feiertage*²⁹³ beweisen. Damit ist der Bote der Vermittler schlechthin.

Die Abweichungen vom Original, die diese Interpretation des Boten bestätigen, befinden sich teils in der ersten, teils in der zweiten Episode. In der ersten Episode trägt zu dieser Deutung die Formulierung »die Seele sang« (Hölderlin, V. 235) bei: Zwar mag Hölderlin den Indikativ Imperfekt ᾄδα (Sophokles, V. 227) irrtümlich auf ἀείδω (»singen«) statt auf αὐδάω (»sprechen«) zurückgeführt haben, statt eines Fehler könnte es sich aber um eine gezielte Wahl handeln, um dem Boten einen dichterischen Wortschatz zu verleihen. Das »Singen« wird bekanntlich immer mit dem »Dichterberuf« assoziiert: Eines der zahllosen Beispiele dafür in der hölderlinischen Dichtung findet sich in der Elegie *Heimkunft*:

Vieles sprach ich zu ihm, denn, was auch Dichtende sinnen
Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm²⁹⁴.

²⁹¹ Susanetti, *Commento*, S. 192.

²⁹² Reitani, *Commento e note*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, S. 1449.

²⁹³ Ebd., S. 1674.

²⁹⁴ Hölderlin, *Heimkunft*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 292.

In seiner Rede benutzt der Bote Wörter, die auf Schlussbegriffe in Hölderlins Gedichte anspielen, und zwar »zeichenlos, »Meister« und »Tagesblick«.

(...) Zeichenlos war

Der Meister, und wie das der erste Tagesblick

Anzeigte, kams unhold uns all' an, wie ein Wunder. (Hölderlin, V. 262-264)

ἀλλ' ἄσημος οὐργάτης τις ἦν.

ὅπως δ' ὁ πρῶτος ἡμῖν ἡμεροσκοπός

δείκνυσι, πᾶσι θαῦμα δυσχερὲς παρῆν (Sophokles, V. 252-254)

»Zeichenlos« ist vor allem eine sehr wörtliche Wiedergabe von ἄσημος, aber klingt auch an »Zeichen« an, was ein zentrales Wort in Hölderlins Dichtung ist. Die Bedeutung, die Hölderlin diesem Wort zuschreibt, kann durch zwei Passagen erläutert werden, in denen »Zeichen« vorhanden ist:

Ein Zeichen sind wir (...) ²⁹⁵

Im Tragischen nun ist das Zeichen an sich selbst unbedeutend, wirkungslos, aber das Ursprüngliche ist gerade heraus. Eigentlich nämlich kann das Ursprüngliche nur in seiner Schwäche erscheinen, insofern aber das Zeichen an sich selbst als unbedeutend = o gesetzt wird, kann auch das Ursprüngliche, der verborgene Grund jeder Natur sich darstellen ²⁹⁶.

Im ersten Passus erstellt Hölderlin ein Gleichnis zwischen uns, den Menschen, und dem Zeichen; in dem zweiten wird das Zeichen beschrieben als das, was geopfert oder eliminiert werden muss (»= o gesetzt«), damit »das Ursprüngliche«, d.h. das Unendliche, im Tragischen »erscheinen« kann. Das Zeichen ist deshalb das endliche Wesen schlechthin, der Mensch, dessen Sich-Opfern ²⁹⁷ im Rahmen der Tragödie mittels des tragischen Helden dargestellt wird. Obwohl die Formulierung »zeichenlos[e] (...) Meister« in dem Kontext des Passus sich inhaltlich auf den Verbrecher von Kreons Edikt konkret bezieht, weil er keine Spuren hinterlassen hat, kann auch auf dasselbe Prinzip des »Ursprünglichen« anspielen, weil das Zeichenlose das ist, was *ex negativo* erscheint, und zwar durch die Vernichtung des »Zeichens«, d.h., des tragischen Helden. Darüber hinaus weist »Meister« auf die Ode *Dichterberuf* hin:

²⁹⁵ Hölderlin, *Die Nympe*, in Ders., *Tutte le liriche*, S. 1106.

²⁹⁶ Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödie*, S. 561.

²⁹⁷ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 155.

Und du, des Tages Engel! erweckst sie nicht,
Die jetzt noch schlafen? gib die Gesetze, gib
Uns Leben, siege, Meister, du nur
Hast der Eroberung Recht, wie Bacchus²⁹⁸.

Laut Reitani²⁹⁹ und Schmidt³⁰⁰ enthalte »Meister« einen Bezug auf Apollon, zumal der Gott im Vers 43 desselben Gedichts als »Meister« bezeichnet wird³⁰¹.

Dementsprechend kann und muss der Dichter Apollon angeglichen werden. In der Rede des Boten in *Antigone* wird die Anspielung auf Apollon auch von »Tagesblick« bestätigt, weil Apollon der Sonnengott ist³⁰². »Tagesblick« ist unter anderem keine wörtliche Übersetzung, was mit unserer Vermutung übereinstimmt: Hölderlin hat nicht wörtlich ἡμεροσκόπος (»Tageswächter«³⁰³) übersetzt, sondern hat dem Tageslicht die Entdeckungsfunktion zuerkannt. Darüber hinaus klingt »Engel« in der Ode an das eigentliche griechische Äquivalent von »Boten« im Griechischen an, und zwar ἄγγελος; Dies macht einen weiteren Beleg aus, dass der Bote auf die Figur eines Dichters zurückzuführen ist.

In der zweiten Episode tritt ein zusätzlicher Beweis für unsere Interpretation des Boten auf. Wenn der Wächter sich im Original zu der Entdeckung der Täterin bekennt, benutzt er das Wort θοῦρμαιον (= τὸ ἔρμαιον, Sophokles, V. 397: »unerwarteter Gewinn«, »Glücksfall«³⁰⁴), das – so Susanetti – den Opportunismus des Wächters und seine Suche nach einer konkreten Belohnung hervorhebt³⁰⁵. Dagegen bedient sich Hölderlin des Wortes »Fund«, das auch in Hölderlins Elegie *Heimkunft* vorkommt:

²⁹⁸ Hölderlin, *Dichterberuf*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 305.

²⁹⁹ Reitani, *Commento e Note*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, S. 1451.

³⁰⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 779.

³⁰¹ Die Anwesenheit von Dionysus in diesem Gedicht kann durch die gemeinsame Funktion der beiden Götter als »Gott der Dichter und der Dichtung« wahrgenommen, wie Schmidt erörtert: Mit dem Bild des Dichters als des »Tages Engel« verschmilzt in den Odenversen dasjenige des Sonnengottes Apollon, worauf besonders der Anruf ‚Meister‘ (V. 7) hinweist. In V. 43 wird Apollon als ‚Meister‘ angerufen. Apollon kann dem Bacchus insofern an die Seite gestellt werden, als er ebenfalls der Gott der Dichter und der Dichtung ist«. Vgl. Ebd.

³⁰² Fritz Graf, *Apollon*, in Hubert Cancik *et al.*, (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill Online: »Seit dem 5. Jh. wird A. mit Helios gleichgesetzt, zuerst wohl bei Aischyl. suppl. 212-14, sicher in Eur. Phaeton (Diggle). Verbindungen mit himmlischen Lichteffekten bezeugen wenige Epiklesen wie *Aiglētēs* "Strahler" in Anaphe (Ap. Rhod. 4,1713-7; Apollod. 1,139) oder *Eōiōsmios* "der zur Morgenröte gehört" in Bithynien (Ap. Rhod. 2,688-69), doch ist dies wohl weniger wichtig als die Bildhaftigkeit der Dunkel bannenden Sonne. Diesen Aspekt des Glanzes, verbunden mit dem der Reinheit, haben schon ant. Theologen im seit Homer geläufigen Namen Phoibos sehen wollen (Plut. de E 393c; Macrob. Sat. 1,17,33)«.

³⁰³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1406.

³⁰⁴ Susanetti traduce το έρμαιον, la prima occorrenza di questa formula divenuta poi frasale (Vgl. Griffith, *Commentary*, S.194), con »guadagno inaspettato«, »colpo di fortuna«. Vgl. Susanetti, *Commento*, S. 239

³⁰⁵ Susanetti, *Commento*, S. 240.

Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart³⁰⁶.

Das Bild »des heiligen Friedens Bogen« weist geschichtlich auf den Frieden von Lunéville (Februar 1801³⁰⁷) hin. Insbesondere erinnert der Bogen an den Regenbogen, den »Gott nach der Sintflut als Zeichen seines Bundes mit den Menschen in die Wolken gesetzt hat (1 Mose 9, 12-17)«³⁰⁸. Er wird deshalb zu einem Zeichen der Kommunikation zwischen Gott und Mensch und umrahmt »das Beste, der Fund«, was als der Inhalt der Botschaft betrachtet werden kann, einer Botschaft von Frieden in *Heimkunft* und einer von Verletzung der positiven Gesetze in der *Antigone*. Worauf es hier aber wirklich ankommt, ist nicht der Inhalt der Botschaft, sondern das Sich-Verflechten der Bezüge auf die Dichtung als Kommunikationsmedium. Böschenstein vertritt die Meinung, dass die zwei Okkurrenzen des Wortes »Fund« in *Heimkunft* und in der *Antigone* verbunden seien, weil beiden sich auf die Vermittlungsaktion von Hermes berufen³⁰⁹. Auch in der Elegie besteht ein Bezug auf Hermes³¹⁰: Die Verse 90 und 91 von *Heimkunft* weisen andere Ausdrücke auf, die auf die Figur von Hermes durch das wiederkehrende Bild des Engels zurückzuführen sind (»Engel des Jahres«, »Engel des Hauses«), weil sowohl die griechische Gottheit und der christliche Vermittler die Funktion eines Boten erfüllen. Der Hinweis auf Hermes in der *Antigone* ist expliziter, wenn man das Original heranzieht: τὸ ἔρμαϊον ist zwar eine Redewendung, die »unverhofften Gewinn« bedeutet, aber ursprünglich bezeichnete dieses Wort die »Opfergaben«, die Gartenbesitzer und Hirten Hermes darbrachten³¹¹.

Die Anwesenheit von Bezügen auf Hermes erhärtet die Lektüre der Figur des Wächters als Dichters, weil die Botenrolle im Epos immer Hermes zufällt: Er verkörpert die Kommunikation zwischen »Himmel und Erde, Ober- und Unterwelt« und wird überdies »zum gött[lichen] Urbild der Dolmetscher und Herolde«³¹². Hermes ist deshalb auch »der Gott der Übersetzung«³¹³ und in

³⁰⁶ Hölderlin, *Heimkunft*, V. 79-80, S. 294.

³⁰⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 751: »Gemeint ist der im Februar 1801 geschlossene Friede von Lunéville, der zum Anlass für die *Friedensfeier* wurde und der für Hölderlin ein entscheidendes Ereignis war, wie auch mehrere Briefe zeigen«.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 50.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Gerhard Baudy, *Hermes*, in Hubert Cancik et al., (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015: »Als kult. Grenzzeichen zw. Gärten und Ödland waren Hermen Rastplätze (Anth. Pal. 9,314), an denen Gartenbesitzer Obst und Hirten Milch als Opfergaben für H. deponierten (Anth. Pal. 9,316; 318). Sie standen jedem, der hier ausruhte, als Proviant zur Verfügung; daher hieß ein solcher Fund *hermaïon*, was dann zu einem Namen für unverhofften Gewinn schlechthin wurde (Suda, s.V. ἔρμαϊον). Der Nahrungstribut beugte sicherlich Plünderungen vor: Er sollte die Vorbeikommenden davon abhalten, eigenmächtig in fremden Besitz einzudringen, um sich an Obstgärten und Vieh zu vergreifen«.

³¹² Platon, *Kratilus*, 408ab, zitiert von Cancik, ebd.

Hölderlins Boten, der implizit Hermes angeglichen wird, überlagern sich demzufolge die Rolle des Dichters und des Übersetzers.

3.3.2. Tag- und Nachtbilder

3.3.2.1. Parodos: Nacht als Dionysus

O Blick der Sonne, du schönster, der
Dem siebentorigen Thebe
Seit langem scheint, bist einmal du
Erschienen, o Licht, bist du
O Augenblick des goldenen Tages (Hölderlin, V. 102-106)

ἄκτις ἀελίου, τὸ κάλ-
λιστον ἑπταπύλῳ φανέν
Θήβῃ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθη ποτ', ὃ χρυσέας
ἀμέρας βλέφαρον (Sophokles, V. 100-104)

In diesen Versen der Parodos kommt erstmals in der Tragödie das semantische Feld des Lichtes oder des Tages zum Vorschein, genau dann, wenn die Sonne endlich im Theben wieder in einer Friedenstimmung aufgeht. Es handelt sich aber um einen ephemeren Frieden, oder besser, weniger als ephemeren: In der Praxis dauert er nur bis zum Auftreten des Boten in der ersten Episode mit der Mitteilung der Verletzung von Kreons Edikt, das den Anfang eines neuen, nicht mit den üblichen Waffen zu kämpfenden Krieges ankündigt. Auf der sprachlichen Ebene dauert die Metaphorik des Lichtes als Versinnbildlichung des Friedens nur den Raum von sechs Versen (Sophokles, V. 100-106; Hölderlin, V. 102-107), bis die Farben des Lichtes selbst, das Weiße und das Goldene, von den kriegerischen Erinnerungen des Chors kontaminiert werden: Das Strahlen der Sonne im Chor der thebanischen Alten erweckt die Erinnerung des »Weißschild[es]« der Krieger von Argos (Sophokles, V. 106: τὸν λεύκασπιν Ἀργολικὸν) in der Gestalt eines Adlers mit einem »Schneeweiß[en]« »Flügel« (Hölderlin, V. 116; Sophokles, V. 114: λευκῆς χιόνοσ πτέρυγι). Das Gold des Tages (Hölderlin, V. 106: »O Augenblick des goldenen Tages«) verwandelt sich ins

³¹³ Böschstein, »Die Nacht des Meers«, S. 50.

Goldene der »eitle[n]« Rüstungen, ein Symbol für »das Prangen« der Krieger. Ferner wird der Sieg dem Sonnenlicht sowohl in Sophokles als auch in Hölderlin zugeschrieben: Es ist buchstäblich der Motor des Sieges, indem es den Feind »bewegt«:

Den hinstürzenden Flüchtling

Bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn (Hölderlin, V. 113-114)

φυγάδα πρόδρομον ὄξυτόρω

κινήσασα χαλινῶ· (Sophokles, V. 108-109)

Welcher Gott steht aber hinter dem Bild der Sonne? Wenn man die Veränderungen in Betracht zieht, die an der Metaphorik des Lichts vorgenommen werden, gehe laut Bernhard Böschstein hervor, dass Hölderlin hier auf Zeus als Tagesgott anspiele und auf den Gegensatz zwischen Tag und Nacht hinweise, der den Kampf zwischen Zeus und Dionysus versinnbildliche³¹⁴. Ihrerseits stellen diese mythologischen Gestalten bei Hölderlin zwei entgegengesetzte »Tendenz[en]«³¹⁵ dar: Zeus ist nämlich

der Vater der Zeit oder: der 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*³¹⁶.

Er erfüllt »die Rolle des Grenzengottes«³¹⁷, wie ausführlicher im Kapitel 3.3.6 erläutert wird. Dionysus ist die Verkörperung des Prinzips des Aorgischen, auch wenn das Aorgische eigentlich keine Gestalt annehmen kann, da es »unförmlich, d.h. formlos«³¹⁸ ist.

Die Assoziierung von Zeus mit dem Licht der Sonne kann nur aus einer Abweichung gefolgert werden. Wie Böschstein erklärt, ist das Wort »Blick« in dieser Hinsicht sehr prägnant: Zum einen übersetzt Hölderlin ἀκτίς ἀελίου nicht wörtlich als »Strahl der Sonne«, sondern »Blick der Sonne«; zum anderen verwandelt er βλέφαρον (Sophokles, V. 104: »Augenlid«) in »Augenblick« (Hölderlin, V. 106). Wenn wir berücksichtigen, dass Hölderlin wie Goethe das Wort »Blick« auch als »Blitz« verstand, kann in dem »Blitze sendende[n] Blick der Sonne« ein Hinweis auf Zeus gesehen werden³¹⁹. Mittels der Figur des siegenden Zeus werde in der Parodos laut Böschstein

³¹⁴ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 55.

³¹⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 26.

³¹⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1488.

³¹⁹ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 55.

die Konzeption der Tragödie als »Taglauf« angedeutet, wie Hölderlin sie in den *Anmerkungen zur Antigone* bezeichnet³²⁰. Die Parodos entspricht dem anfänglichen Moment, in dem der Tagesgott noch als Sieger auftritt.

Wie oben gesagt, ist diese Lage bestimmt, sich im Laufe der Tragödie zu ändern und darauf spielt die Entwicklung der Metaphorik in der Parodos an. In der zweiten Strophe, die den Fall des argivischen Kriegers Kapaneus zur Darstellung bringt, wird er als »liebestrunken« (Hölderlin, V. 139) bezeichnet, was in erstaunlicher »übersetzerische[r] Freiheit«³²¹ das griechische Wort πυρφόρος (Sophokles, V. 135: »der Feuerträger«³²²) wiedergibt. Solch eine Abweichung führt Böschstein auf Hölderlins Absicht zurück, sich in einem Wort auf zwei Götter zu beziehen, die eine Zeus entgegengesetzte Instanz darstellen: Eros und Dionysus³²³. Dementsprechend reiht sich das Bild »der rasenden Schar« der Argiver (Hölderlin, V. 139), die vom dem »bacchantisch[en]« (Hölderlin, V. 140) Kapaneus geführt wird, in einer Folge von Bezügen auf Dionysus ein, der ausdrücklich in der zweiten Antistrophe angerufen wird:

Zu allen Göttertempeln,
Mit Chören, die Nacht durch,
Kommt her! und, Thebe,
Erschütternd, herrsche der Bacchusreigen! (Hölderlin, V. 156-160)

In diesen Versen setzt sich das Reich der Nacht durch, dessen Herrscher Dionysus mit seinem »Reigen« Theben erschüttert: Dabei ist auch die Hinzufügung des Bildes des »Reigen« von Bedeutung, weil sie eine Beziehung mit dem vorhergehenden »Schar« der Argiver herstellt und die von Böschstein vermutete Identifikation zwischen Kapaneus, dem Scharführer, und Dionysus, dem Reigenführer, bestätigt. Wichtiger ist aber hier der Übergang vom Tag zur Nacht sowie Dionysus' Übernahme von Zeus Macht: Sie entsprechen nämlich »dem Umschlag vom Griechischen zum Hesperischen«, zwei Prinzipien, die auch von den zwei Hauptfiguren der Tragödie verkörpert werden, beziehungsweise Kreon und Antigone³²⁴.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd., S. 56.

³²² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1400

³²³ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 56.

³²⁴ Ebd.

3.3.2.2. Erstes Standlied: Nacht als verfremdender Ausgangspunkt des Übersetzens

Wie im Kapitel 1.1 erwähnt wurde, hatte Hölderlin im Herbst 1800 das erste Strophenpaar des zweiten Chorlieds übersetzt: Diese Fassung ist deshalb ein idealer Vergleichsmaßstab, der es uns ermöglicht zu ermessen, inwiefern Hölderlin in der Druckfassung neue Motive hinzugefügt hat. Dank dieses Vergleichs fällt das Motiv der Nacht beträchtlich auf:

πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἄν-
θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, (...) (Sophokles, V. 332-336)

1. Fassung:

Vieles gewaltge gibts. Doch nichts
ist gewaltiger, als der Mensch.
Denn der schweifet im grauen
Meer' in stürmischer Südluft³²⁵.

Druckfassung:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch.
Denn der, über die Nacht
des Meers, wenn gegen den Winter wehet
der Südwind, fährt er aus (Hölderlin, V. 349-353)

Abgesehen von der Verwandlung von »gewaltig« in »ungeheuer«, von dem die Rede im Kapitel über das Thema des Fremden ist (vgl. Kapitel 3.3.3), wirkt das Bild der »Nacht des Meers« als eine Wiedergabe der griechischen Phrase πολιοῦ πέραν πόντου (»über das graue Meer«³²⁶) besonders unerwartet. Das Farbadjektiv πολίος (»grau«) benutzt Sophokles auch in einem Chor des *Ajax* in Bezug auf die Farbe der menschlichen Haare; in diesem Standlied wird mit dem Adjektiv auf die Farbe angespielt, die den vom Sturm hergestellten Meeresschaum kennzeichnet³²⁷. Hölderlin, der teilweise das erwähnte Chorlied der *Ajax* übersetzt hat, gibt dieses Adjektiv mit »grau« sowohl in der ersten Fassung des ersten Standlieds der *Antigone* als auch in dem *Ajax*-Chorlied³²⁸ wieder. In der Druckfassung wird es aber in »Nacht« nominalisiert, was den Effekt der Meerschaumfarbe aufhebt und die Semantik des Adjektivs nicht respektiert. Die Metaphorik der Nacht kehrt einige Verse später nur in der Druckfassung wieder:

³²⁵ Hölderlin, *Chor aus der Antigonae*, S. 691.

³²⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1412.

³²⁷ Susanetti, *Commento*, S. 227.

³²⁸ Hölderlin, *Aus dem Ajax des Sophokles*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 780.

(...) κρατεῖ
δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὄρεσιβάτα (...) (Sophokles, V. 348-350)

1. Fassung:
Beherrscht mit seiner Kunst des Landes
Bergebewandelndes Wild.

Druckfassung:
Und fängt mit Künsten das Wild,
Das auf Bergen übernachtet und schweift. (Hölderlin, V. 366-367)

Hölderlin verzichtet auf das vom Verb »bewandeln« abgeleitete Adjektiv »bergebewandelndes«, das wörtlich aus dem Griechischen übernommen wird (ὄρεσιβάτα: ὄρος, βαίνω), um es in einem Relativsatz aufzulösen (»das auf Bergen übernachtet und schweift«) und den Nachdruck auf das »Übernachten« legen zu können.

Anhand dieser Verarbeitungen stellt Hölderlin eine reiche Semantik der Nacht in den Vordergrund als Anspielung auf jenes »Orientalische«, das in der Parodos von Dionysus versinnbildlicht ist und das als notwendige Verfremdungsquelle in dem Bewusstseinsprozess eines Volkes gilt, wie im zweiten Böhlendorff-Brief erwähnt. Allerdings geht Hölderlin hier laut Böschstein noch weiter: Er beschränke sich nicht darauf, den Prozess der Verfremdung nur anzudeuten, sondern versuche, eine Reihe von Bildern hervorzuheben, die auf das Medium dieser Verfremdung hinweisen, auf die Übersetzung selbst³²⁹. So lautet Böschsteins faszinierende These einer metapoetischen Lektüre des ersten Standlieds:

Ich vermute nun, dass Hölderlin, wie vielleicht auch in einigen seiner wichtigsten Elegien und Hymnen, den Akt des Übersetzens aus dem Griechischem, als ein eigentliches Über-Setzen mitreflektiert, als ein Über-Setzen, das durch die Nacht führt, in Verbindung mit einem Durchgang durch den Winter, durch das Meer, vielleicht auch durch das Gebirge. Das Übersetzen wäre dann eine Überfahrt, vielleicht sogar unter der Führung des Halbgotts, der für Hölderlin den Übergang von der Antike nach Hesperien verkörpert, Dionysus³³⁰.

Demgemäß wird die Nacht zur dionysischen Dimension, in der sich der Übergang vom

³²⁹ Böschstein, »Die Nacht des Meers«, S. 40.

³³⁰ Ebd.

Griechischen zum Hesperischen vollziehen kann. Ferner realisiert Hölderlin ein Spiegelspiel, in dem die Übersetzung sich einen selbstreflektierenden Moment nimmt und sich auf das Bild einer konkreten Überfahrt durch die Nacht projiziert. Böschenstein bemerkt nämlich, dass das Nacht-Motiv immer wieder in Zusammenhang mit einer Überfahrt hinzugefügt wird: Erst eine Überfahrt über das Meer (Hölderlin, V. 349-353), danach eine Überfahrt über die Berge (Hölderlin, V. 366-367).

Das Thema der Fahrt unterstreicht Hölderlin ebenfalls dadurch, dass er die Bedeutung zweier Verbalformen (Sophokles, V. 337: χωρεῖ; V. 340: ἰλλομένων) manipuliert. Diese Verarbeitung fällt nochmals dank des Vergleichs mit der ersten Fassung dieses Standlieds besonders auf:

1. Fassung:

Denn er schweift im grauen
Meer in stürmischer Südluft³³¹

Druckfassung:

Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
Der Südwind, fährt er aus (Hölderlin, V. 351-353)

1. Fassung:

Am leichtbewegten Pflug (...) ³³²

Druckfassung:

(...) mit dem strebenden Pfluge (Hölderlin, V. 357)

»[S]chweift« und »fähret er aus« sind die zwei unterschiedlichen Versionen von χωρεῖ, »leichtbewegten« und »strebenden« von ἰλλομένων³³³. Zum einen hebt Böschenstein hervor:

Aus dem ziellosen „schweifet“ wird ein zielstrebigeres „fähret er aus“, das zu der These stimmt, Hölderlin habe in einer späteren Phase seiner Arbeit das Bild gehabt, die seine Anschauung von der Bedeutung der übersetzerischen Aneignung der Griechen bezeuge³³⁴.

Gleicherweise akzentuiert das Verb »streben« in der Druckfassung die Richtung der Bewegung³³⁵.

Ferner verstärkt Hölderlin auch die Hinweise auf die zwei Pole der Fahrt, das Griechische und das Hesperische, indem er χειμερινῷ νότῳ (Sophokles, V. 334: »bei winterlichem Südwind«³³⁶) im

³³¹ Hölderlin, *Chor aus der Antigone*, V. 3-4.

³³² Hölderlin, *Chor aus der Antigone*, V. 10.

³³³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1413: »Die Brubachiana schreibt παλλομένων ἀρότρων: ‚mit schnell sich bewegenden Pflügen‘. Die modernen Ausgaben haben ἰλλομένων ἀρότρων: ‚mit sich wendenden Pflügen‘«.

³³⁴ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 41-42.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1412.

Gegensatz zur ersten Version nicht nur in das Subjekt verwandelt, sondern in zwei verschiedene Satzglieder auflöst («in stürmischer Südluft« wird »der Südwind« und »gegen den Winter«), die dem Ausgangspunkt beziehungsweise Zielpunkt der Fahrt entsprechen. Die südliche Atmosphäre beschwört Griechenland heraus, während der Winter auf die Welt der »kalte[n] Nordländer«³³⁷ hindeutet. Das Bild des Nordes sowie des Winters und die seit seinem Gedicht *Brot und Wein* (1800/1801)³³⁸ erzeugte Vorstellung des Hesperien-Abendlands (*Brot und Wein*, V. 150: »Frucht von Hesperien ists!«³³⁹) überlagern sich in Hölderlin, seitdem er die Griechen nicht mehr wie »im Athenerbrief des *Hyperion* (...) als das Volk der idealen Mitte zwischen dem Orient und dem Norden versteht«, sondern »ihr „Nationelles“ als Extrem sieht«³⁴⁰. Weil »Hölderlin selbst dieses Extrem als orientalisches, morgenländisches auffasst, nennt er das andere Extrem hier nicht nordländisch, sondern »abendländisch«³⁴¹. Obwohl die Übersetzung der *Antigone* aus einer Neubewertung der Griechen als das dem Abendländischen extrem entgegengesetzte »Nationelles« stammt, hatte Hölderlin in χειμερίω das Bild des Winters als Gegensatz zum Südwind schon zur Verfügung.

3.3.2.3. Tageslicht und Sonne

Im zweiten Standlied wird Zeus, der dort »Vater der Erde« genannt wird, sowohl bei Sophokles als auch bei Hölderlin mit dem »marmornen Glanz« (Hölderlin, V. 632; Sophokles, V. 610: μαρμαρόεσσαν αἴγλαν) verbunden: Das Licht ist dann mit der Idee der Kälte und der Härte des Marmors assoziiert. Weshalb dies sich als bedeutsam bei Hölderlin erweist, kann nur durch die folgenden Verse des vierten Standlieds und Hölderlins betreffende Erläuterungen in den *Anmerkungen zur Antigone* begriffen werden:

Sie zählete dem Vater der Zeit

Die Stundenschläge, die goldnen. (Hölderlin, V. 987-988)

In diesen Versen des vierten Standlieds schleicht sich die Metaphorik des Lichts und des Tages in das Adjektiv »goldnen« ein, das der einzelne übrige Bezug auf Zeus »goldenströmenden« Samen

³³⁷ Hölderlin, *Brief Nr. 207: An Friederich Emerich*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 419.

³³⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 722.

³³⁹ Hölderlin, *Brot und Wein*, V. 150, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 291.

³⁴⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 909.

³⁴¹ Ebd.

(Sophokles, V. 950: γονὰς χρυσοπόρους) des Originals ist, und zwar auf das mythologische Bild der Vereinigung von Danae mit Zeus in Form von goldenem Regen. Das Licht-Motiv wird expliziter in den *Anmerkungen zur Antigone* erläutert: »Das goldenströmende Werden bedeutet wohl die Strahlen des Lichts, die auch dem Zeus gehören, insofern die Zeit, die bezeichnet wird, durch solche Strahlen berechenbarer ist«³⁴². Nach Hölderlin muss sich Zeus als Vater der Zeit in einer »berechenbar[en]« Art und Weise manifestieren: in Form von »Stundenschläge« oder »Strahlen des Lichts«, da die Zeit durch Glockenschläge oder Sonnenuhren gemessen werden kann³⁴³ (vgl. Kapitel 3.2.5).

Dass Zeus mittels einer Tagmetaphorik angespielt wurde, war schon im Prolog deutlich (vgl. Kapitel 3.3.2.1), aber dank des zweiten und vierten Standlieds wird das Licht näher bestimmt: Das Licht von Zeus als Vater der Erde, oder der Zeit, ist mit den Eigenschaften der Kälte des Marmors und der Berechenbarkeit der Strahlen verbunden. Diese Art von Licht besitzt nicht die Wärme der Sonne, jenes orientalischen »Feuers vom Himmel«³⁴⁴, das Hölderlin den Griechen in seinem Brief an Böhlendorff zuschreibt, sondern ist ein reflektiertes, mittelbares Licht, das sich in der geordneten, gesetzten »Klarheit der Darstellung uns ursprünglich«³⁴⁵ zeigt. Diese Unterscheidung zwischen einem reflektierten Licht und der feurigen Sonne ermöglicht uns, die folgenden Verse der Parodos buchstäblich in einem anderen Licht zu sehen und eine neue Nuance zum Vorschein zu bringen:

O Blick der Sonne, du schönster, der
 Dem siebentorigen Thebe
 Seit langem scheint, bist einmal du
 Erschienen, o Licht, (...) (Hölderlin, V. 102-105)

Interessanterweise benutzt Hölderlin zwei verschiedene Verben in Bezug auf die Sonne und das Licht, während bei Sophokles nur das Verb φαίνομαι (»scheinen«) vorhanden ist: »scheinen« und »erscheinen«. Obwohl das letzere vom ersteren abgeleitet ist, gibt es einen Unterschied zwischen den beiden, der in diesen Versen vielsagend ist: Laut Grimms *Wörterbuch des Deutschen* bezeichnet »scheinen« das »[L]euchten, [G]länzen (...) zunächst von Lichtquellen und selbstleuchtenden Gegenständen«; »erscheinen« deutet nicht »das einfache scheinen φαίνειν, leuchten, glänzen« an, sondern drückt »den Beginn des Leuchtens« aus,

³⁴² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

³⁴³ Böschstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 73.

³⁴⁴ Hölderlin, *Brief Nr. 237 An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

³⁴⁵ Ebd.

»ist in allen Bedeutungen das Sichtbarwerden im Licht enthalten«³⁴⁶. »Scheinen« ist von einem durativen Aspekt gekennzeichnet, der auch durch den Zusatz des Adverbials »seit langem« ohne Anhalt im Original bestätigt wird; dagegen bezeichnet »erscheinen« mit seinem ingressiven Aspekt die Aktion des Lichts, das aus Strahlen besteht, die von der Sonne ausgehen und durch ihren Lauf von der Sonne bis zur Erde hin den Vorgang des Sonneneerscheinens gewährleisten. Das Licht erfüllt demnach eine Vermittlungsfunktion für die Sonne, weil ihre Wirkung gefährlich sein kann.

Vor der Gefährlichkeit der Sonne warnt der Seher Tiresias Kreon in der fünften Episode, indem er sie als »eifersüchtig« bezeichnet:

(...) Nicht lange Zeit mehr brütest

In eifersücht'ger Sonne du (Hölderlin, V. 1106-1107)

Hölderlin kommentiert diese Worte des Sehers Tiresias in den *Anmerkungen zur Antigone* folgendermaßen: »Auf der Erde, unter Menschen, kann die Sonne, wie sie relativ physisch wird, auch wirklich relativ im Moralischen werden«. Wir könnten diese Verse so interpretieren, als ob sie eine weitere Metapher der Theophanie des Absoluten wären: Das Absolut in der Form der Sonne konkretisiert sich (»physisch wird«) dank eines begrenzten Wesens, und zwar »relativ«. Das entspricht der irdischen Dimension des Menschen (»auf der Erde, unter Menschen«). Diese Erscheinung aber ist gefährlich für das betroffene Opfer des Absoluten, weil die Sonne »eifersüchtig« ist und das Dasein des Opfers zerstören kann. Die zerstörerische Macht der Sonne übergreift auch auf die »Sphäre des Geistig-Seelischen«³⁴⁷ (»im Moralischen«).

Die Sonne ist deshalb eine Metapher des Absoluten: Man kann sie nicht direkt anschauen, weil sie blendend ist. Wagt man die Macht des Göttlichen direkt zu erfahren, wird man blind, wie der Seher Tiresias, der von Athene geblendet wurde, weil er sie nackt gesehen hatte; andernfalls stirbt man, wie Semele, Dionysus' »blitzgetroffene Mutter« (Hölderlin, V. 1188), weil sie Zeus auf dem Gipfel seiner Macht betrachten wollte.

3.3.3. Das Fremde

Wie auch im Kapitel 2.2 erörtert wurde, spielt das Fremde eine entscheidende Rolle in der Entstehung der Übersetzungen von Sophokles' Texten: Konzipiert als ein »Geschäft«, das »zwar in

³⁴⁶ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

³⁴⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1476.

fremden, aber festen und historischen Gesetzen gebunden ist«³⁴⁸ – so Hölderlin in der Widmung an die Prinzessin Auguste von Homburg, die im ersten Band seiner *Trauerspiele des Sophokles* erschien, gilt diese Übersetzung als etwas »Nötige[s]«, das »ein Dichter bei uns (...) tun muss«. Anders gesagt: Das Kennenlernen des Fremden stellt eine unumgängliche Bedingung für die Aneignung des Eigenen dar.

Die erste relevante Akzentuierung des Themas des Fremden kommt im zweiten Chorlied der Tragödie, dem ersten Standlied, vor : Es handelt sich um das erste Wort, »Ungeheuer«. Dass dieses Adjektiv nicht nur eine der möglichen Wiedergaben des griechischen polysemantischen Wortes δεινός ist, sondern auf einer gezielten Wahl beruht, lässt sich aus dem Vergleich mit der auf 1800 zurückgehenden bruchstückhaften Fassung dieses Standlieds schließen, in der δεινός als »gewaltig« wiedergegeben wird. Laut Steiner sei »gewaltig« ein treffenderes Äquivalent der sophokleischen Doppelinnigkeit in δεινός, einem Wort, das Nuancen von »Übertriebenheit« und »Schlauheit« sowie »Weisheit aus Erfahrung« enthalte³⁴⁹. Der Übergang von »gewaltig« zu »ungeheuer«, entspreche laut Böschstein einer »Steigerung des „asiatischen“ Zugs der späten Phase der *Antigone*-Arbeit«³⁵⁰. Tatsächlich befindet sich ein Bezug auf das Fremde schon in der Herkunft des Wortes »ungeheuer«. Gerhard Müller hebt in »ungeheuer« den »Anklang an mhd. ungehiure = unheimlich«³⁵¹ hervor. Die Prägnanz dieses Terminus wird auch von einer Stelle aus den *Anmerkungen zum Ödipus* bestätigt: »Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird«³⁵². Dabei ist auffallend, dass Hölderlin einem Subjekt im Plural (»der Gott und Mensch«) ein Verb im Singular zuschreibt (»sich paart«). In der Tat handelt es sich bei »Gott und Mensch« um ein Kompositum, wie Jean Beaufrets Übersetzung des Satzes ins Französische deutlicher macht: »comment le dieu-et-homme s'accouple«³⁵³. »Ungeheuer« ist nämlich der Moment, in dem der Gott den Menschen trifft, der ihm wegen seiner Begrenztheit entgegengesetzt ist, um sich von sich selbst zu entfremden. Im zweiten Standlied ist aber der Mensch selbst »ungeheuer«, ein *Monstrum*, weil er solche Taten begeht³⁵⁴ wie den gegenseitigen Mord an Polyneikes und Etheokles oder Kreons herzloses Dekret und dessen Verletzung, die in diesem Punkt der Tragödie als fast göttlich erscheint, obwohl ein Mensch, Antigone, ihn verübt hat.

³⁴⁸ Hölderlin, *Der Prinzessin Auguste Von Homburg*, in Ders., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 785.

³⁴⁹ Steiner, *Oltre il greco e il tedesco*, p.182.

³⁵⁰ Böschstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 40.

³⁵¹ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 86; Jörg Riecke (Hrsg.), *Duden, das Herkunftswörterbuch*, Berlin, Duden, 2014⁵, S. 322: »geheuer: „vertraut“, „heimlich“. Die nhd. Form geht zurück auf mhd. *gehiure* „lieblich, freundlich, hold, nichts Unheimliches an sich habend“«.

³⁵² Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 856.

³⁵³ Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, S. 16.

³⁵⁴ Steiner, *Oltre il greco e il tedesco*, S. 183.

Der Mensch wird »ungeheuer« unter dem Einfluss von Mächten, die sich ihn aneignen, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist, und die ihn zum Tod bringen, wie es Antigone geschieht.

Ein weiterer impliziter Hinweis auf das Fremde im ersten Standlied kann aus dem Beibehalten des griechischem Wortlauts in »Pontos« (Hölderlin, V. 363: »des Pontos salzbelebte Natur«) gefolgert werden. Hier wird dem Meer ein Eigenname zugeschrieben: Obwohl das entsprechende Wort für »Pontos« im Griechischen mit großem Anfangsbuchstaben (Πόντος) eine maskuline Personifikation des Meers bedeuten kann³⁵⁵, bezeichnet πόντος im Original (Sophokles, V. 335: πόντου) keine Gottheit, wie Hölderlins Wiedergabe einen denken lässt. Darüber hinaus ist dies »in bedeutsamem Gegenlauf zu Hölderlins später Praxis, antike Eigennamen erläuternd aufzulösen«³⁵⁶. Infolgedessen stellt Böschenstein fest, der Dichter habe nämlich den griechischen Eigennamen eingeführt, nicht nur um wörtlich zu übersetzen, sondern auch um »die griechischen mythisierenden Anspielungen, insbesondere auf den Pontos Euxeinos (Πόντος Εϋξεινος)«³⁵⁷, einzuführen.

Wie schon im Kapitel 3.1.4 erwähnt, fällt hier Wortstellung die Folge »Allbewandert / Unbewandert« (Hölderlin, V. 375-376) dank einer vom Original abweichenden auf. Diese Adjektive stammen aus dem Verb »wandern«, dessen Wahl keine entsprechende Bedeutung im Original zugrundeliegt. Die griechischen Äquivalente sind παντοπόρος und ἄπορος (Sophokles, V. 360), die wörtlich »er, der sich überall zu helfen weiß« beziehungsweise »hilflos«³⁵⁸ zu übersetzen sind. Dieser semantische Abstand bestätigt die Vermutung, dass Hölderlin einen zusätzlichen Bezug auf das relevante Thema des Fremden durch die Idee der Fahrt einführen will³⁵⁹. Das Verb »wandern« beruft sich nämlich auf die Idee der Wanderung als notwendigen Schritt nach der Aneignung des eigenen Ichs.

³⁵⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presse Universitaires de France, 1979⁶, trad. it. *Mitologia*, Milano, Garzanti, 2006, S. 527.

³⁵⁶ Böschenstein, »Die Nacht des Meers«, S. 44. Vgl. Hölderlins Behauptung, dass er die Eigenamen der Götter derart übersetzt, »um es unserer Vorstellungsart mehr zu nähern« in Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

³⁵⁷ Böschenstein, »Die Nacht des Meers«, S. 44. »Pontos Euxeinos« steht für das Schwarze Meer; *eúxeinos* bedeutet »gastfreundlich«, aber dieses Adjektiv ist das Resultat einer antikerem, die »auf die Iraner zurückgehen« dürfte, »die das Meer als *achshaenas*, „dunkel“, bezeichneten«. Vgl. Eckart Olshausen, *Pontos Euxeinos*, in Hubert Cancik *et al.* (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015: »Durch Transkription ins Griechische entstand daraus *áxeinos* „ungastlich“ (vgl. OV. trist. 4,4,55), eine Bezeichnung, die von den Seeleuten euphemistisch zu *eúxeinos*, „gastfreundlich“ umgedeutet wurde«. Wie Eckart Olshausen darauf hinweist, spielt Ovid auf die ursprüngliche, negativere Bedeutung dieses Wortes in seinen *Tristia* an. (Ovid, *Tristia*, herausgegeben von J. B. Hall, Stuttgart, Teubner, 1995, 4, 4b, V. 1-2: »Frigida me cohibent Euxini litora Ponti: / dictus ab antiquis Axenus ille fuit«). Da Hölderlin einige Fragmente aus Ovids Werken übersetzte (vgl. Kapitel 1.1), darf man vermuten, dass er auch die *Tristia* las; so könnte er die mythisierende Definition des Meers als Pontos bevorzugt haben, um an Ovids erwähnte Ungastlichkeit des Schwarzen Meers als weitere Anspielung auf das Fremde zu erinnern.

³⁵⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1414.

³⁵⁹ Allerdings mag Hölderlin die Idee von »wandern« auch vom griechischen Verb *poréuō* abgeleitet haben.

3.3.4. Gesetz

Das Gesetz ist ein zentrales Wort in der *Antigone*, insbesondere vom Gesichtspunkt der hegelianischen Interpretation der Tragödie aus gesehen, die im Drama die Darstellung einer »Kollision zwischen Antigones »Familienliebe«, dem Naturrecht, und Kreons »Recht des Staats«, dem positiven Recht³⁶⁰ sieht. Antigone gehorcht nämlich nur den »ungeschriebnen drüber«, den »festen Satzungen im Himmel« (Hölderlin, V. 471-472; Sophokles, V. 454-455: κηρύγμαθ' (...) ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμιμα), die sich in ihrem »instinktive[n] Humanismus« konkretisieren³⁶¹; Kreon hingegen erlässt die »vorgeschriebene[n] Gesetze« (Hölderlin, V. 500; Sophokles, V. 481: νόμους ὑπερβαίνουσα τοὺς προκειμένου), die er in Form eines »gewaltsame[n] Legalismus«³⁶² durchsetzt. Wegen dieser Spannung, die das ganze Drama innerviert, hat das Thema des Gesetzes einen besonderen Wert. Trotzdem verleiht Hölderlin dem Gesetz eine weitere tiefgehende Konnotation: Es sollte nicht nur als »Regel« oder »Prinzip« verstanden werden, sondern wird zum Vermittlungsmittel zwischen Gott und Mensch erhoben. Um diese vielschichtige Auffassung des Gesetzes zu begreifen, sollte man die bedeutsamsten Okkurrenzen des Wortes im Lichte der *Anmerkungen zur Antigone* analysieren, die trotz ihrer Komplexität die Funktion des Gesetzes bei Hölderlin beleuchten.

3.3.4.1. Erstes Standlied: Gesetz und Hybris

Im ersten Standlied kommt das Thema des Gesetzes in einer auffälligen Verbindung mit dem Begriff von »Gewissen« (Hölderlin, V. 385) vor. Das Wort zeichnet sich besonders aus, weil es sich um eine beträchtliche Abweichung vom griechischen Äquivalent handelt: Es entspricht δίκαν (Sophokles, V. 369: »Recht«³⁶³).

Die Gesetze kränkt er, der Erd' und Naturgewaltg'er
Beschwornes Gewissen;
Hochstädtisch kommt, unstädtisch
Zu nichts er, wo das Schöne

³⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion II*, in Ders., *Werke II. Electronic Edition*, Charlottesville, InteLex Corporation, 2003. [Elektronische Version von G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Werkausgabe*, Band 17, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, S. 134].

³⁶¹ Steiner, *Die Antigonien*, 105.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1413.

Mit ihm ist und Frechheit. (Hölderlin, V. 384-389)

Bei Hölderlin gehört »Gewissen« einer Apposition zu »Gesetze« an, was zu einer Gleichung zwischen dem Subjekt und seiner Apposition veranlasst: Laut Hölderlin seien die Gesetze der Ausdruck von »der Erd' und Naturgewaltg'er Beschwornes Gewissen« und zwar – so Schmidt – ein »verinnerlichte[s] Rechtsempfinden«³⁶⁴. Diese Konzeption einer individuellen Form von Gesetzen kündigt Antigones entschiedene Behauptung in der zweiten Episode an: »Darum, *mein* Zeus berichtete es mir nicht« (Hölderlin, V. 467) an.

Im Original aber ist keine appositive Struktur vorhanden.

νόμους παρείρων χθονὸς
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὕψιπολις· ἄπολις ὅτω τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν. (Sophokles, V. 368-371)

Eine wörtliche Übersetzung der Verse 369-370 lautet »Achtet er die Gesetze des Landes und das beschworene Recht der Götter, so ist er hochangesehen in der Stadt (ὕψιπολις). Nicht gilt in der Stadt (ἄπολις), wem das Unrechte sich gesellt«³⁶⁵. Hölderlins abweichender Interpunktion sowie dem daraus resultierenden entstellten Sinn liegt die Brubachiana zugrunde, die nicht einen Punkt, sondern ein Komma nach ὕψιπολις setzt. 'Υψίπολις und ἄπολις gehören zwei unterschiedlichen Sätzen an, während die deutschen Äquivalenten in Hölderlins Übersetzung nicht nur Teil desselben Satzes, sondern auch von desselben Verbs (»kommt«) sind.

Ferner stehen beide Adjektive nicht im Widerspruch wie bei Sophokles; sie beschreiben zwei Phasen eines hochmutigen Verhaltens des Menschen, das zuerst »hochstädtisch«, dann und deswegen »unstädtisch« wird³⁶⁶. Während ὕψιπολις ein Verhalten von »positive[r] Verehrung der Götter« kennzeichnet, wird »hochstädtisch« mit der Idee von Hybris assoziiert. Das Thema der Hybris tritt aber auch früher auf: Die Wiedergabe der Formel ἀστυνόμους ὀργάς (Sophokles, V. 355-356: »städteordnende Neigungen«³⁶⁷) als »städtebeherrschenden Stolz« (Hölderlin, V. 372) enthält einen Bezug auf dieses Thema, obwohl Schmidt »Stolz« auf eine lautliche Assoziation von ὀργάς mit dem französischen »orgueil« zurückführt³⁶⁸. Böschenstein vertritt die widerläufige Meinung, dass diese Wiedergabe durch Hölderlins Willen bedingt sei, die Überheblichkeit des

³⁶⁴ Ebd., S. 1415.

³⁶⁵ Ebd., S. 1416.

³⁶⁶ Böschenstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 57.

³⁶⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, S. 1414.

³⁶⁸ Ebd.

Menschen zu verstärken³⁶⁹. Dadurch habe Hölderlin die Kritik am Menschen »intensiviert«³⁷⁰. Nun sollte es deutlicher sein, wie viel negativer die Vision des Menschen bei Hölderlin ist als bei Sophokles und wie wichtiger das Thema der Frechheit gilt.

Die Frechheit ist mit der Verletzung der Gesetze verbunden, die als »der Erd' und Naturgewaltg'er Beschwornes Gewissen« bezeichnet werden und deshalb den »Ort der Begegnung zwischen Menschen und Gott«³⁷¹ ausmachen. Diese Verbindung wird durch eine besondere Interpretation des Partizips *παρείρων* hergestellt. Wie Schmidt erklärt, habe Hölderlin eine ganz falsche Bedeutung dieses Verbes gewählt (»kränken«), das tatsächlich »einfügen«, »einreihen« bedeute³⁷². Diese übersetzerische Wahl sollte aber nicht einfach als ein Fehler betrachtet werden, weil das Verb »kränken« dazu beiträgt, eine gezielte Wende in der Schilderung des Menschen in diesem Chorlied zu geben. Das aus dem hölderlinischen Standlied resultierende Porträt des Menschen ist finsterer: Die Ambiguität, die den Menschen in dem originellen Chorlied kennzeichnet, löst sich zugunsten der dunkleren Seite auf.

In dieselbe Richtung geht auch Hölderlins Versuch, sich aus einer durch die Textvorlage verursachten Sinnlosigkeit herauszuwinden. In den oben zitierten Versen verknüpft Hölderlin den Begriff der Frechheit mit dem »Schönen«. Diese unerwartete Assoziation hängt vor allem von der Fehlerhaftigkeit der Textvorlage, die nicht τὸ μὴ καλὸν, sondern τὸ μὲν καλὸν aufweist³⁷³. Trotzdem bemüht sich Hölderlin einen Sinn hineinzubringen, indem er eine mögliche Mitawesenheit von »Schönem« und »Frechheit« voraussetzt und sie dem Menschen zuschreibt: Solch eine Mitawesenheit deutet zwar die zwei widersprüchlichen Seiten des Menschen an, ist aber zugunsten der schlechteren Seite. Es wird nämlich behauptet, dass der Mensch sich dort befindet, »wo das Schöne mit ihm ist und Frechheit« – d.h. wo das Schöne und Frechheit verschmelzen und folglich das Schöne von der Frechheit hoffnungslos kontaminiert ist – er somit »unstädtisch« ist und »zu nichts« kommt. Die hölderlinische Version dieses Standlieds ist deshalb weniger zweideutig und düsterer in Hinsicht auf das Bild des Menschen, der hier als ein »Gesetz- und Gottesfeind[]«³⁷⁴ ausgemalt wird.

³⁶⁹ Böschenstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 58.

³⁷⁰ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 48.

³⁷¹ Ebd., S. 47.

³⁷² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1415.

³⁷³ Ebd., S. 1416.

³⁷⁴ Böschenstein, »*Die Nacht des Meers*«, S. 48.

3.3.4.2. Erste Episode: »Mein Zeus« und die Grenzfunktion des Gesetzes

Das Thema des Gesetzes rückt in der zweiten Episode wieder in den Vordergrund, in der Antigone sich Kreons Verbot der Beerdigung von Polyneikes widersetzt und für ihre Prinzipien einsteht.

Kreon: Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?

Antigone: Darum. *Mein Zeus* berichtete mir nicht;

 Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,

 Die unter Menschen das Gesetz begrenzet;

 Auch dacht' ich nicht, es sei dein Ausgebot so sehr viel,

 Dass eins, das sterben muss, die ungeschriebnen drüber,

 Die festen Satzungen im Himmel brechen sollte. (Hölderlin, V. 466-472)

Kr.: καὶ δῆτ' ἐτόλμας τοῦσδ' ὑπερβαίνειν νόμους;

Av.: οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,

 οὐδ' ἡ ζύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη

 τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους,

 οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥομην τὰ σὰ

 κηρύγμαθ' ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν

 νόμιμα δύνασθαι θνητὰ γ' ὄνθ' ὑπερδραμεῖν. (Sophokles, V. 449-455)

Bei Hölderlin aber muss diese Stelle im Lichte seiner Theorie des Tragischen in den *Anmerkungen zur Antigone* gelesen werden, in denen er diese Verse so kommentiert:

Der kühnste Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks ist, wo der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessiert, am wildesten gegeneinander stehen (...). In diesem Momente muss der Mensch sich am meisten festhalten (...)³⁷⁵.

Um diese kryptischen Wörter zu verstehen, muss man berücksichtigen, dass ästhetische und theologische Reflexion sich bei Hölderlin überlagern und demnach die Tragödie zum Ort der Erscheinung des Unendlichen durch die Vernichtung eines Helden wird, den Hölderlin abstrahierend ein »Zeichen«³⁷⁶ nennt. Als der »kühnste Moment« der Tragödie ist dies der Punkt, in

³⁷⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

³⁷⁶ Hölderlin, *Die Bedeutung der Tragödie*, S. 561.

dem der tragische Held, Antigone, am meisten Gefahr läuft, vom »Himmlische[n]« ergriffen zu werden und sich selbst zu verlieren.

Hier aber ist der Mensch in der Gestalt von Antigone noch sein eigener Herr: Diese Verse machen einen Moment von »Gleichgewicht«³⁷⁷ aus, in dem »das Himmlische, was den Menschen ergreift, und der Gegenstand, für welchen er sich interessiert, am wildesten gegeneinander stehen«³⁷⁸. Antigone ist sich bewusst, es mit einer schwer zu kontrollierenden Macht zu tun zu haben, welche die Menschen nicht begreifen können, aber Antigones Handlungen motiviert. Dies zeigt besonders Kreons Verhör der Heldin: Dadurch zwingt Kreon Antigone, sich mit sich selbst zu konfrontieren und ihre Begründungen explizit zu argumentieren. Dies ist die einzige Passage der Tragödie, in der Antigone noch fähig ist, rationell über die Macht zu sprechen, die sie später vernichten wird.

Hölderlins Wahl, das Possessiv in »*Mein Zeus*« kursiv zu drucken, weist auf den wichtigsten Aspekt von Antigones Verhältnis zum Unendlichen hin: Antigones individueller Zeus ist nichts anderes als eine Verinnerlichung des unfassbaren Unendlichen und ihre entschiedene Feststellung, Kreons Edikt nicht beachtet zu haben, weil ihr eigener Zeus es nicht berichtet hatte, bestätigt, dass sie diesem Zeus völlig ausgeliefert ist³⁷⁹. So erörtert Mecacci diesen Passus:

Die Verwandlung des Dativs $\mu\omicron\iota$ in den Possessiv *mein* ist der Kern der Tragödie. Es verwirklicht sich eine Schizophrenie des Tragischen, weshalb jedermann seinen eigenen Gott hat, der nicht mit dem Gott eines anderen ausgetauscht werden kann, oder ein unausdrückbares Verständnis dieses Gottes besitzt, die aber ein »du« braucht, um erscheinen und sich rechtfertigen zu können³⁸⁰.

Obwohl der Held versucht, das Unendliche auf eine individuelle, verinnerlichte Form zurückzuführen, bleibt das Absolute »unausdrückbar« und für das Individuum gefährlich. Genau wegen seiner Gefährlichkeit muss der Mensch das Unendliche und seine Erscheinungen kontrollieren – d.h. begrenzen – können.

³⁷⁷ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Der ganze Passus könnte aber anders interpretiert werden. Wenn wir die Unbestimmtheit des Pronomens $\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon$ in Sophokles, V. 450 berücksichtigen, könnte es sich nicht nur um Kreons Edikt, sondern auch um die Verletzung des Edikts beziehen. Das würde aber eine völlige Autonomie der Heldin zuerkennen, die hier beinhielte, dass die Heldin keine Autorität habe, sie nicht einmal ihr verinnerlichter Zeus zwingen könne. Laut Steiner ist solch eine »umgekehrte Interpretation« nicht plausibel bei Sophokles, aber sie könnte sich mit der Figur des Antitheos konsistent sein. Vgl. Steiner, *Oltre il greco e il tedesco*, S. 187.

³⁸⁰ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 177: »La trasformazione del dativo $\mu\omicron\iota$ nel possessivo *mein* è il nucleo della tragedia. Si realizza una schizofrenia del tragico per cui ognuno ha un proprio dio non negoziabile con quello dell'altro, o ne possiede una comprensione inesprimibile, ma che, tuttavia, ha bisogno di un tu per potersi esplicitare e legittimarsi«.

Nur in diesem Licht gesehen, können die Verse 468-469 der Hölderlinschen Version verstanden werden:

(...) das Recht der Todesgötter,

Die unter Menschen das Gesetz begrenzet (Hölderlin, V. 468-469)

Nach der Syntax bedeuten diese Verse, dass das menschliche Gesetz die Todesgötter begrenzt. »Begrenzet« ist nämlich das Finitum des Relativsatzes, dessen Bezugswort »Todesgötter« ist; ferner erfüllt das Relativpronomen die Funktion eines Akkusativobjektes des finiten Verbes. Diese morphosyntaktischen Beziehungen aber entsprechen nicht denen der Textvorlage, deren Sinn von Hölderlin entstellt wird. Die korrespondierenden Verse lauten in der Brubachiana:

οὐδ' ἡ ζύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη,
οἱ τοὺς δ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους³⁸¹

Eine wörtliche Übersetzung dieser Verse würde lauten: »Auch nicht Dike, die bei den unteren Götter wohnt, welche die menschlichen Gesetze begrenzen«. Das Subjekt des Finitums ὄρισαν ist das Relativpronomen οἱ, und zwar die Todesgötter. Hölderlin vertauscht somit die Rollen: Es ist nicht die Todesgötter, die die Gesetze des Menschen begrenzen oder übergreifen³⁸², sondern es ist »das Gesetz«, das »die Todesgötter »begrenzet«. Hölderlin hat drei bedeutsame Änderungen an dem Original vorgenommen: Erstens spricht er nicht von »Gesetze[n]«, sondern von dem »Gesetz«; zweitens hat er die Funktion des Subjekts diesem einzelnen Gesetz zugeschrieben; letztens hat er ὄρισαν dementsprechend vom Plural zum Singular verwandelt.

Um zu verstehen, weshalb Hölderlin diese Veränderungen eingeführt hat, muss man die Rolle in Betracht ziehen, die der Begriff von »Gesetz« bei Hölderlin spielt. Der beste Ausgangspunkt für

³⁸¹ Sophocles, *Sophokleus Tragōdiai Hepta*, Francoforti, Brubachius, 1555.

[online verfügbar: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10980960_00003.html].

Die Brubachiana ist auch als nebenstehender Originaltext in der folgenden Ausgabe von Hölderlins Sophokles-Übersetzungen gedruckt: Hölderlin, *Sophokles*, in Ders., *Sämtliche Werke, 'Frankfurter Ausgabe'*, 16. Band, herausgegeben von Michael Franz, Michael Knaupp und D.E. Sattler, Frankfurt am Main, Roter Stern, 1988. In Bezug auf diese Verse müssen einige philologische Anmerkungen hinzugefügt werden. In Hölderlins Textvorlage lautet der Vers 469 οἱ τοὺς δ' ἐν ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους. Die modernen Ausgaben bieten unterschiedliche Versionen: τοιοῦσδ' ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους in derjenige, die Schmidt heranzieht (vgl. Ders., *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, S. 1419); τοιοῦσδ' ἀνθρώποισιν ὄρισεν νόμους in Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, Oxford, 1999; οὐ τοῦσδ' ἀνθρώποισιν ὄρισαν νόμους Sofocles, *Antigone*, a cura di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012. Die Emendation ὄρισεν für ὄρισαν, die in der von Griffith herausgegebenen Ausgabe vorhanden ist, wird auch von Müller aufgenommen. Vgl. Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 121.

³⁸² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1419.

diese Analyse ist Hölderlins Übersetzung eines Fragments von Pindar³⁸³, das sich als ein »Hymnus auf das Gesetz« darstellt³⁸⁴:

Das Gesetz,
Von allen der König, Sterblichen und
Unsterblichen; das führt eben
Darum gewaltig
Das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand³⁸⁵.

Dieses Fragment, das an der Zeit der Sophokles-Übersetzung datierbar ist³⁸⁶, liefert uns einen Schlüssel, um Hölderlins Auffassung des Gesetzes zu begreifen, zumal der Dichter selbst sie deutlich in den sich an der Übersetzung anschließenden Anmerkungen macht:

Das Unmittelbare, streng genommen, ist für die Sterblichen unmöglich, wie für die Unsterblichen. (...) Die strenge Mittelbarkeit ist aber das Gesetz³⁸⁷.

So formuliert Schmidt um:

Während Pindar mit den Worten »Das Gesetz, von allen der König, Sterblichen und Unsterblichen« nur die allumfassende Gültigkeit des Gesetzes meint, geht es Hölderlin um das Verhältnis von »Sterblichen« und »Unsterblichen«, »Mensch« und »Gott« zueinander: darum, wie sich Endliches und Unendliches »begegnen« (...) können und sollen³⁸⁸.

Die Funktion des Gesetzes ist genau, Mensch und Gott sich »begegnen«³⁸⁹ zu lassen. Da diese Begegnung sich nur mittelbar ereignen kann, ist das Gesetz »die strenge Mittelbarkeit«: Nur das Gesetz gewährleistet die »Mittelbarkeit« zwischen Endlichem und Unendlichem.

Solch eine Vermittlungsfunktion des Gesetzes beinhaltet auch eine Grenzfunktion, welche die oben zitierten Verse der *Antigone* ihm zuschreiben. Der Mensch kann das Unendliche, das von den

³⁸³ Hölderlin, *Übersetzungen aus dem Griechischen nach 1800*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 769.

³⁸⁴ Monika Kasper, »Das Gesetz von allen der König«, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, S. 9. Der Titel des Buches selbst bestätigt die Wichtigkeit des Fragments in Kaspers Untersuchung.

³⁸⁵ Hölderlin, *Übersetzungen aus dem Griechischen nach 1800*, S. 769.

³⁸⁶ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 11.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1302.

³⁸⁹ Hölderlin, *Übersetzungen aus dem Griechischen nach 1800*, S. 770.

»Todesgötter[n]« repräsentiert wird, treffen und erfahren, nur wenn es sich begrenzen lässt. Der Begriff der Grenze kann demgemäß der Kategorie der »Mittelbarkeit« subsumiert werden.

Wenn das Gesetz dank seiner Vermittlungs- und Grenzfunktion die Begegnung zwischen Gott und Mensch ermöglicht, so ist das Gesetz »die Form des menschlichen Bewusstseins«³⁹⁰, weil der Mensch dadurch seine Teilnahme an dem Unendlichen erfahren kann. Deswegen wird dem Gesetz mit Recht ein »höchster erkenntnistheoretischer Rang«³⁹¹ zuerkannt. Aus der Analyse dieser Passagen geht heraus, dass der grundlegende sittliche Gegensatz zwischen Kreons κηρύγμα[τα] (Sophokles, V. 454) und die von Antigone gefolgten ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμιμα (Sophokles, V. 454-455) von Hölderlin auf eine gnoseologische Ebene übertragen wird. Allerdings liegt diesem Übertragen des Gesetzes auf die Gnoseologie die notwendige Anwesenheit des Menschen mit seinem Verstand zugrunde: Es muss einen Menschen geben, der das Gesetz ins Werk stellt: Dieser Mensch ist der tragische Held, das Opfer des Tragischen, mit seinem verinnerlichten Zeus. Das kommt an einer Stelle der *Anmerkungen zur Antigone* deutlich zum Vorschein:

Die tragische Darstellung beruht, wie in den Anmerkungen zum Ödipus angedeutet ist, darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), dass die unendliche Begeisterung unendlich, dass heißt in Gegensätzen, im Bewusstsein³⁹².

In diesem Hinweis ist der Satz in Klammern der wichtigste. »Der Gott eines Apostels« lässt an Antigones Wendung »Mein Zeus« denken, wenn wir Antigone als einen »Apostel« verstehen, was nicht so viel die evangelischen Figuren der Apostel, sondern vielmehr die etymologische Bedeutung des Wortes ganz rechtfertigt (ἀπόστολος bedeutet »Bote«). Vielsagend ist der Komparativ »mittelbarer«: Antigones Zeus ist eine »mittelbarere« Version des Göttlichen³⁹³, ist »höchster Verstand«, jener eines »Menschen, als erkennende[n] Wesen[s]«³⁹⁴ im »höchsten Geiste«, im Absoluten. Das Wort »Verstand« sollte als »Besonnenheit, gesammeltes Ansichhalten«³⁹⁵ interpretiert werden, und zwar als Grenze, die der Mensch sich selbst gibt, um nicht vom Gott total ergriffen zu werden. Der Verstand funktioniert deshalb wie ein jedem Mensch innewohnendes Gesetz. Diese höhere und begrenzende Mittelbarkeit wird durch das Gesetz gewährleistet, das

³⁹⁰ Kasper, »Das Gesetz von allen der König«, S.161.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

³⁹³ Binder hingegen interpretiert Antigones Wendung »Mein Zeus« als völlige Identität zwischen Mensch und Gott, die keine Mediation vorsieht. Vgl. Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 160.

³⁹⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

³⁹⁵ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 161.

genau den »Halt«³⁹⁶ darstellt, der dem Menschen die Erfahrung des Absoluten erlaubt, auch wenn es sich um eine begrenzte Erfahrung handelt.

3.3.4.3. Zweites und drittes Standlied: Kreons »gesetztes Denken« und Eros' »Verständigungen«

Die begrenzende Rolle des Gesetzes wird auch in den folgenden Versen aus dem zweiten Standlied bestätigt:

Und das Nächste und Künftige
Und Vergangne besorgst du.
Doch wohl auch Wahnsinn kostet
Bei Sterblichen im Leben
Solch ein gesetztes Denken. (Hölderlin, V. 633-637)

τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὃδ'· οὐδέν' ἔρπει
θνατῶν βίωτος πάμπολυς ἐκτὸς ἄτας. (Sophokles, V. 611-614)

Die Formel »ein gesetztes Denken« stammt aus der irreführenden Interpunktion der Brubachiana, die einen Punkt nach ἐπαρκέσει setzt. Laut Schmidt erarbeite Hölderlin »Syntax und Wortsinn«, um »irgendeinen Sinn hineinzubringen«³⁹⁷; allerdings handelt es sich überhaupt nicht um »irgendeinen Sinn«.

In dem Chorlied, dem diese Verse angehören, scheint sich der Chor auf Antigones Verletzung von Kreons Edikt, wenn er von Wahnsinn spricht, und auf ihr daraus folgendes Unheil zu beziehen. Der Bezug in Sophokles ist absichtlich zweideutig: Mit Kreons Anwesenheit auf der Bühne, die für die Handlung nicht notwendig ist, spielt Sophokles auf das Hereinbrechen des Unheils auch über Kreon an³⁹⁸. Diese Doppelsinnigkeit überwindet Hölderlin durch die Formel »ein gesetztes Denken«, weil sie deutlich an einen ähnlichen Ausdruck in den *Anmerkungen zur Antigone* erinnert, den Hölderlin explizit auf Kreon bezieht: »Ehren Gottes, als eines gesetzten«³⁹⁹.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1428.

³⁹⁸ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 135-136.

³⁹⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

Die Gesetztheit von Kreons Denken kann als die auf der dramatischen Ebene des Dramas projizierte Version des »Kunstfehlers«⁴⁰⁰ der Griechen betrachtet werden, der in Hölderlins erstem Brief an Wilmans (Nürtigen, 28.09.1803) zum Ausdruck kommt (vgl. Kapitel 2.2). Kreon überträgt diesen Fehler auf eine politische und ethische Ebene und wird somit in der Hölderlinischen Version verantwortlich für sein Unheil. Im Kapitel 3.3.6.2 wird ausführlicher erläutert, wie im zweiten Standlied herausgeht, dass Kreons mit »Wahnsinn« bestraft werden muss. Seine Schuld besteht in einer übertriebenen Zustimmung an Zeus' Ordnung, die ihn dazu geführt hat, das ursprüngliche »Feuer von Himmel«⁴⁰¹, das »Orientalische«⁴⁰² der Griechen, zu verleugnen. Genau diese von Kreon nicht anerkannten Werte will Antigone mittels ihrer Gesetzlosigkeit verteidigen, die »den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt«⁴⁰³.

Es zeichnet sich dementsprechend ein Gegensatz zwischen zwei Prinzipien ab, die zwei entgegengesetzten »Vorstellungsart[en]« der »religiösen, politischen und moralischen« Form entsprechen. Diese Prinzipien werden explizit mit den zwei Hauptfiguren des Dramas in den *Anmerkungen zur Antigone* assoziiert: Kreons »fromme Furcht vor dem Schicksal« und »Ehren Gottes, als eines gesetzten« und Antigones »gesetzlos[es]« Erkennen des »Geist[es] des Höchsten«⁴⁰⁴. Das Adjektiv »gesetzlos« erinnert an »die ungeschriebnen drüber, / Die festen Satzungen im Himmel« (Hölderlin, V. 471-472), besteht aber vor allem auf die Unmittelbarkeit von Antigones Erkennen des Gottes, und zwar ohne die Mediation von etwas Gesetztem.

Antigones Verzicht auf das Gesetze sollte dennoch weder zu einer Aporie noch zu einer Form von Anarchie, sondern zu »eine[r] neue[n] Begründung der Gesetztheit aus Gesetzlosigkeit«⁴⁰⁵ führen. Solch eine Erneuerung der Gesetztheit beruht darauf, dass das Hesperische sich sein Entgegengesetztes, das Orientalische, wieder aneignet, ohne es zu unterdrücken. Dies fordert aber das Überqueren, die Erfahrung des Gesetzlosen oder – wie Hölderlin auch in den *Anmerkungen* dieses Prinzip nennt – des »Unförmlichen«⁴⁰⁶, die wiederum auf Antigones Gestalt zu beziehen ist⁴⁰⁷. Nur dadurch kann eine Ausgewohnheit zwischen »Elementarität und Ordnung«⁴⁰⁸ entstehen.

Auch im dritten Standlied wird über Gesetze gesprochen, aber nicht im Sinne von Kreons übertriebener Gesetztheit, sondern in der Form von »Verständigungen« (Hölderlin, V. 828). Im

⁴⁰⁰ Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

⁴⁰¹ Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Böhlendorff*, S. 460.

⁴⁰² Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

⁴⁰³ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Böschstein, , »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 73.

⁴⁰⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 920.

⁴⁰⁷ Karl Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, in Ders., *Tradition und Geist*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, S. 385.

⁴⁰⁸ Ebd.

griechischen Wortlaut ist die Rede von »große[n] Gesetze[n]« (Sophokles, V. 795-796: μεγάλων (...) θεσμῶν), dessen Ausführung Eros in der Gestalt von »Liebreiz«⁴⁰⁹ (Sophokles, V. 796: ἕμερος) erteilt wird; Eros ist πάρεδρος (»Genoss[e]«⁴¹⁰) in der Verwaltung dieser Gesetze. Laut Griffith sei jedoch widersprüchlich, Eros als ein Verwalter von Gesetzen anzusehen, da er vielmehr ein Verbrecher davon ist⁴¹¹. Susanetti hingegen beobachtet, dass Sophokles hier sich höchstwahrscheinlich auf die Gesetze beziehe, »die das Universum regieren« würden und nicht immer im Einklang mit den ethischen Prinzipien einer Gesellschaft seien⁴¹². Hölderlins Wiedergabe mit »Verständigungen« geht noch weiter: Statt »Satzungen« übersetzt er θεσμῶν mit einem Wort, das nicht nur einen Bezug auf die erhoffte Versöhnung der zeitgenössischen politischen Lage enthält, wie im Kapitel 3.3.5.2 ausführlicher beweis wird. Dieses Wort scheint alle möglichen Ähnlichkeiten mit der Wurzel von »Gesetz« zu vermeiden, die es mit Kreons »gesetzte[m] Denken« verbinden ließen, und weist auf einen neuen »gesetzlos« fundierten »Sinn von Gesetzgebung« hin⁴¹³.

3.3.5. Zeit

Ein weiteres wesentliches Motiv in Hölderlins Übersetzung der *Antigone* ist die Zeit. Dieser Begriff wird von Hölderlin aus drei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, die, obwohl sie sich bei Hölderlin überlagern, um Verständnis willen getrennt werden sollten: politisch, und zwar auf die Ebene der Geschichtlichkeit; ästhetisch, d.h. in Bezug auf Hölderlins Theorie des Tragischen; vor allem religiös, hinsichtlich der Beziehung zwischen dem Menschen und dem Absoluten. Bevor wir die relevanten Stellen in der Tragödie berücksichtigen, ist es erforderlich, zuerst auf dem letzten dieser Gesichtspunkte zu verweilen: Hölderlins lässt seine religiöse Auffassung der Zeit im folgenden Passus der *Anmerkungen zur Antigone* durchscheinen.

Das tragischmäßige Zeitmatte, dessen Objekt dem Herzen doch nicht eigentlich interessant ist, folgt dem reißenden Zeitgeist am unmäßigsten, und dieser erscheint dann wild, nicht, dass er die Menschen

⁴⁰⁹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1438.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Griffith, *Commentary*, S. 260.

⁴¹² Susanetti, *Commento*, S. 312.

⁴¹³ Böschstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, S. 236.

schonte, wie ein Geist am Tage, sonder er ist schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt⁴¹⁴.

Die Beziehung zwischen Gott und Mensch kann durch die Begegnung zwischen zwei Formen von Zeit geschildert werden: »Das tragischmäßige Zeitmatte« und das »reißende[] Zeitgeist«, die bei Hölderlin »einer menschlichen Zeit« beziehungsweise »einer vollen, alles überschwemmenden, (...), zeitlosen, ewigen, absoluten« Zeit⁴¹⁵ entsprechen⁴¹⁶. Das Gleichgewicht zwischen denen liegt in dem Punkt, in dem die menschliche Zeit zu verweilen scheint: Sie lässt einen Augenblick lang den »reißenden Zeitgeist« eintreten, der sich normalerweise jenseits der menschlichen Zeit befindet. Dieses Hineinfließen der Ewigkeit in die menschliche Zeitlichkeit ist allerdings gewaltig (»reißend«, »am unmäßigsten«), weshalb »der Mensch sich *am meisten festhalten*«⁴¹⁷ muss. Lässt sich der Held vom Unendlichen fortreißen, so muss er sterben – dies war der Kerngedanke in der Abhandlung *Über das Tragische*⁴¹⁸ und dies kehrt auch im dritten Teil der *Anmerkungen zur Antigone*⁴¹⁹ wieder (vgl. Kapitel 3.3.7). Dieser Überblick verrät schon, wie sich insbesondere die religiöse und ästhetische Perspektiven bei Hölderlin miteinander verschränken.

3.3.5.1. Dritte Episode: die politische und religiöse »Wende der Zeit«

Relevant für die Untersuchung des Zeit-Motivs in der Tragödie ist die dritte Episode aus zwei Gründen: erstens, weil Hölderlin in seinen *Anmerkungen zur Antigone* eine Stelle der Episode kommentiert und sie im Lichte eines religiösen Zeitbegriffs ansieht; zweitens, weil es offene Bezüge auf Hölderlins historischen Kontext enthält, was relevant für eine historisierte Vision der Zeit ist⁴²⁰.

Hölderlin verbindet in den *Anmerkungen* eine Stelle der dritten Episode mit dem Zeit-Motiv folgendermaßen:

⁴¹⁴ Ebd., S. 914.

⁴¹⁵ Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, in »Poetica«, XXXIII, 2001, S.471.

⁴¹⁶ Die Perspektivunterscheidung darf nicht mit jener zwischen Hölderlins zwei Zeitbegriffen, die am Anfang dieses Kapitels eingeführt wird; zwei Aspekte der Zeit aus derselben Perspektive der Beziehung zwischen Menschen und Gott, und zwar aus einer religiösen Perspektive, ausmachen.

⁴¹⁷ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

⁴¹⁸ Ders., *Über das Tragische*, S. 429.

⁴¹⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

⁴²⁰ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, in *Les romantiques allemands et la Révolution française*, herausgegeben von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg, Recherches Germaniques, 1989, S. 55.

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

Hämon: Das bist du nicht, *hältst du nicht heilig Gottes Namen.*

(...) 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 geht, hingegen der heilige Namen, unter welchem das Höchste gefühlt wird oder geschieht⁴²¹.

Wie Binder unterstreicht, stehen die oben zitierten Verse genau »in der Mitte der mittleren Szene des Stücks«⁴²². Nach Hölderlin ist dies der Moment der Tragödie, in dem »sich die Zeit wendet« und »ein Charakter der kategorischen Zeit kategorisch folget«. Die angeführten Verse betonen die »Unveränderbarkeit der Wende«⁴²³ in der Zeit: Dazu trägt das Adjektiv »kategorisch« bei, das laut Schmidt und Böschenstein als ein Synonym für »total«, »unbedingt« zu betrachtet sei⁴²⁴.

Diese Wende der Zeit kann unter einem dreifachen Licht angesehen werden: politisch auf der Ebene des Dramas; politisch auf der Ebene der Geschichte; und, schließlich, religiös. Aus der Perspektive des Dramaahergangs entspricht die Wende der Zeit die politische »Ändrung«, um welche Haimon den Vater Kreon bittet:

Gib nach, da wo der Geist ist, schenk' uns Ändrung (Hölderlin, V. 746)

Es ist erst in der Stychomythie, dass Haimon ohne die Skrupel von Kindesliebe, die ihm vorher zurückgehalten haben, die »tyrannische Rechthaberei des starrsinnigen Vaters« entlarvt:

H: Es ist kein rechter Ort nicht auch, der eines Mannes ist.

K: Wird nicht gesagt, es sei die Stadt des Herrschers?

H: Ein rechter Herrscher wär'st allein du in der Wildnis. (Hölderlin, V. 766-768)

Auch Kreons Appellieren an seinen »Uranfang«, die eine bedeutsame Abweichung vom Original ist, bekräftigt seine erstarrte, in der Vergangenheit verankerte politische Gesinnung.

K: Wenn meinem Uranfang' ich treu beistehe, lüg' ich? (Hölderlin, V. 773)

⁴²¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

⁴²² Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 154.

⁴²³ Kasper, »Das Gesetz von allen der König«, S. 116.

⁴²⁴ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1491; Böschenstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigona*, S. 225.

Das griechische Äquivalent ist das Wort ἀρχή, von dessen Bedeutungen (»Anfang«, »Ursprung« und »Herrschaft«⁴²⁵) Hölderlin nicht nur die in diesem Kontext am wenigsten zutreffende wählt, sondern deren Sinn auch durch das Präfix »ur-« verstärkt. Laut Binder verwirkliche sich hier am besten die »Vernunftform«, die Hölderlin selbst als »republikanisch« bezeichnet⁴²⁶. So Binder:

Er [Hölderlin] meint offenbar, Sophokles habe zeigen wollen, wie in einem archaisch-autokratischen Zustand der Gedanke der Demokratie durch eine revolutionäre Erschütterung des Denkens habe entstehen können. Vermutlich war das die Absicht des Sophokles. Jedenfalls interpretiert ihn Hölderlin so⁴²⁷.

Steiner sieht in der Episode »das Kommen republikanischer Institution«, die »an gewisse republikanische „aufständische“ Elemente«⁴²⁸ der Französische Revolution erinnert: Dies entspricht der zweiten Interpretation der »Wende der Zeit«: eine politische⁴²⁹ Interpretation, die sich auf die Ebene der Geschichte ausbreitet. Die hölderlinische Antigone selbst erkennt, dass ihr Verhalten so scheinen kann, »als wollt' ich einen Aufstand« (Hölderlin, V. 942), und lässt Steiner an »den jungen Saint-Just« denken, »der 1794 für seinen utopischen Fanatismus hingerichtet wurde«⁴³⁰. Ferner bezeichnet Hölderlin in seinen *Anmerkungen* »die Art des Hergangs in der Antigone« als ein »Aufruhr«⁴³¹ und sieht Kreon als einen Tyrannen, der »von seinen Knechten fast gemißhandelt wird«⁴³². Obwohl die Misshandlung von Kreon nach Steiner ein Motiv ist, das Hölderlin »vollständig erfunden hat«⁴³³, ist es bemerkenswert, dass er sich auf den Sturz der Tyrannis durch das Wort »Knechten« bezieht, der dem perikleischen Zeitalter der athenischen Demokratie den Vortritt ließ. Hölderlin fügt nämlich hinzu: »Sophokles hat Recht. Es ist dies Schicksal seiner Zeit und Form seines Vaterlandes«⁴³⁴. Wenn Hölderlin in Sophokles eine Huldigung der perikleischen Demokratie gesehen hat, ist diese eine irrtümliche Interpretation des Textes, weil die sophokleische *Antigone* die Wiederherstellung keiner demokratischen, sondern einer oligarchischen politischen Ordnung darstellt⁴³⁵. In Sophokles' *Antigone* scheitert die Hoffnung auf eine neue Begründung der Politik unter dem Zeichen der Demokratie, wie es in Aischylos zum Ausdruck gekommen war, weil

⁴²⁵ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, S. 1434.

⁴²⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 920; Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 164.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Steiner, *Die Antigonien*, S. 104.

⁴²⁹ Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, S. 384.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

⁴³² Ebd., S. 920.

⁴³³ Steiner, *Die Antigonien*, S. 104.

⁴³⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 920.

⁴³⁵ Griffith, *Introduction*, S. 56-57.

die Politik noch auf das Kämpfen zwischen den *génē*, den mächtigen Geschlechtern, die die politische Gewalt trugen, beschränkt zu sein scheint⁴³⁶. Jenseits der interpretatorischen Fehler, die Hölderlin begangen haben mag, müssen wir uns an seine Vision halten und versuchen, sich mit ihm zu identifizieren, wie Karl Reinhardt in der Lektüre der dritten Episode tut: Laut Reinhardt kommt es hier ein »Gesamtbild einer Krise so radikaler Art, dass es kaum möglich ist, sich hierbei nicht an die [F]ranzösische Revolution erinnert zu fühlen«⁴³⁷.

Obwohl die Debatten, welche die Französische Revolution erregte, auf die dritte Episode, und insbesondere auf die oben zitierte Stychomythie zwischen Haimon und Kreon, projiziert werden können, gilt diese historisierte Ebene nicht als die wichtigste für Hölderlin⁴³⁸. Ihm kommt es vielmehr auf die dritte, religiöse Lektüre der Wende der Zeit an. Um es klarer zu machen, sollten wir uns genau an der Passage der *Anmerkungen* anknüpfen, in der er von einem revolutionären »Aufruhr« spricht:

Die Art des Hergangs in der Antigone ist die bei einem Aufruhr, wo es, so fern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, dass jedes, als von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen⁴³⁹.

Darin spricht Hölderlin von einem »Aufruhr« und einer »Umkehr«, die auf die Französische Revolution anzuspielen scheinen. Ihr Sinnbereich ist nicht nur politisch, sondern viel breiter⁴⁴⁰: Es handelt sich um eine »Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen«, um eine Revolution der »Denk- und Sinnweise«⁴⁴¹, eine »gänzliche Umkehr«. Solch eine allumfassende Konzeption der »vaterländischen Umkehr« stammt aus dem *Tod des Empedokles*, wo sie zwar als politisch gilt und sich auf die Prinzipien der Französischen Revolution beruft⁴⁴², aber auch religiös und kulturell zu sehen ist. Eine weitere Quelle ist Hölderlins Aufsatz *Das untergehende Vaterland*, in dem die Revolution eine geschichtsphilosophische Prägung annimmt⁴⁴³. Diese geschichtsphilosophische Interpretation der »Wende der Zeit« zeichnet sich – wie immer bei dem tragischen Hölderlin⁴⁴⁴ –

⁴³⁶ Susanetti, *Di ciò che nasce morto. Il complesso di Antigone*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012, p. 49.

⁴³⁷ Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, S. 384.

⁴³⁸ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 62.

⁴³⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

⁴⁴⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1483.

⁴⁴¹ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 164.

⁴⁴² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1483.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Reinhardt, *Hölderlin und Sophokles*, S. 382.

als religiös ab: Reinhardt stellt deutlich fest, dass er Sophokles religiös übersetzt habe⁴⁴⁵. Dies wird von einer Abweichung vom griechischen Wortlaut im schon zitierten Vers 746 gerechtfertigt⁴⁴⁶. Der Original lautet:

ἀλλ' εἶκε θυμοῦ καὶ μετάστασιν δίδου. (Sophokles, V. 718)

Zwar könnte der in der Brubachiana vorhandene Dativ θυμῷ⁴⁴⁷ Hölderlin so irreführen, dass er als eine Ortsangabe interpretierte; allerdings wählt er in seiner Übersetzung »wo der Geist ist« die falsche Bedeutung des griechischen Wortes θυμός, das hier nämlich »Zorn« heißen sollte⁴⁴⁸. Kurz danach kommt die Beobachtung der Koryphäe:

Mein König, billig ist es, wenn er an der Zeit spricht,
zu lernen (...) (Hölderlin, V. 752-753)

Eine wörtliche Übersetzung der Formel »wenn er an der Zeit spricht« wäre aber »wenn er Treffendes spricht«⁴⁴⁹. Wie Böschstein bemerkt, meint die Koryphäe bei Hölderlin »im Einklang mit dem Geist der Zeit«⁴⁵⁰. Der Vers 752 zusammen mit dem oben zitierten Vers 746 (»Gib nach, da wo der Geist ist, schenk' uns Ändrung«) klingen nämlich an den »Geist der Zeit« an, von dem in den *Anmerkungen zur Antigone* die Rede ist und der dem Unendlichen entspricht: »der Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift«⁴⁵¹. Deshalb muss diese Formel nicht interpretiert werden als »das, was wir darunter verstehen: die Mentalität eines Zeitalters«⁴⁵²; sie muss hingegen nach Hölderlins religiöser Auffassung, und zwar seiner Auffassung der Beziehung zwischen Mensch und Gott bzw. Endlichem und Unendlichem, gelesen werden. Die Einschlebung des Begriffs des »Geistes der Zeit« kann dementsprechend als ein Versuch angesehen werden, die von Haimon geforderte politische »Ändrung« auf diese religiöse Ebene zu versetzen.

Worin besteht aber diese religiöse »vaterländische Umkehr«? Sie besteht in Antigones Botschaft einer neuen Religion, der Religion des verinnerlichten Zeus, die sie in der zweiten Episode mit der Behauptung »Mein Zeus berichtete mir nicht« ankündigt hat. Es handelt sich – wie Binders sie treffend erörtert – um einen Übergang von der archaischen »Gesetzesreligion« in »eine

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 56.

⁴⁴⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1433.

⁴⁴⁸ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 56.

⁴⁴⁹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1433.

⁴⁵⁰ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 56.

⁴⁵¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

⁴⁵² Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 152.

moderne Gewissenreligion«, der Religion der »conscientia«, des »Mitwissen[s] von Gott«⁴⁵³. Die Vorherrschaft einer religiösen Lektüre der hölderlinischen Übertragung schließt gleichwohl nicht eine historisierende Perspektive aus: Hölderlin kann das Original historisierend hineininterpretiert haben, um Bezüge nicht nur auf die Französische Revolution, sondern auch auf andere Ereignisse von seinem historischen Kontext einzuführen, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird.

3.3.5.2. Drittes Standlied: die Liebe als »Friedengeist« in einer friedensdurstigen Zeit

Das dritte Standlied, eine Hymne auf Eros, klingt an eine andere Stelle des Dramas an, in der die Liebe in den Vordergrund gerückt wird: Antigones Behauptung in der zweiten Episode »[z]um Hasse nicht, zur Liebe bin ich« (Hölderlin, V. 544). Während im zweiten Standlied Kreons übertriebenes und verstaubtes »gesetztes Denken« (Hölderlin, V. 637) im Mittelpunkt steht, sei das dritte Standlied laut Böschenstein auf Antigone zu beziehen⁴⁵⁴. Er fügt erörternd hinzu:

Aber nicht auf Antigone als Person, sondern ebenso und mehr noch als Prinzip des Hesperischen, d.h. als Inbegriff des neuen Geistes, der nach der ‚vaterländischen Umkehr‘ (...) die veränderte Menschen bestimmt, die einer »humanen Zeit« (...), in einer republikanischen Staatsform, entgegengehen⁴⁵⁵.

Die Liebe, die im dritten Standlied gepriesen wird, ist deshalb nicht die besondere Liebe zwischen Haimon und Antigone, wie Sophokles implizit durch das Wortspiel in ξύναμιον (Sophokles, V. 794), das lautlich an Haimon anklingt, und explizit durch das deiktische Adjektiv τὸδε (Sophokles, V. 793) in Bezug auf den Streit der vorangehenden Szene, verstehen lässt⁴⁵⁶. Bei Hölderlin wird Eros zum »Friedengeist« (Hölderlin, V. 812), ein Wort, das er selbstständig dem Original hinzufügt.

Die Auffassung von Eros als Friedensträger knüpft sich an ein möglicherweise früher entstandenes⁴⁵⁷ Gedicht an: *Friedensfeier*. In dieser Hymne könne sich Hölderlin laut Schmidt⁴⁵⁸ auf den konkreten Anlass des Friedens von Lunéville beziehen (9. Februar 1801)⁴⁵⁹, aber jedenfalls spiegelt sie allgemeine Friedenshoffnungen, die Hölderlins Zeitgenossen nährten und die der

⁴⁵³ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 165.

⁴⁵⁴ Böschenstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, S. 234.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 235.

⁴⁵⁶ Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, S. 88.

⁴⁵⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 887:

⁴⁵⁸ Ebd., S. 888.

⁴⁵⁹ Sie wurde von Frankreich und Österreich geschlossen.

Frieden von Lunéville zu konkretisieren schien⁴⁶⁰. Wie Reitani in seinem Kommentar zu dieser Hymne unterstreicht⁴⁶¹, ist aber die Liebe als Frieden in diesem Chorlied nicht auf eine bloße geschichtliche, historisierende Ebene abzuflachen, sondern muss sie »auf eine mythische Szenerie« – im Fall der *Antigone* eine religiöse Szenerie – »projiziert werden«⁴⁶².

Um das Chorlied dieser positiven Vision der Liebe anzupassen, mildert Hölderlin die militärische Metaphorik, deren Sophokles sich bedient, um die Unbesiegbarekeit von Eros darzustellen⁴⁶³. Während Eros bei Sophokles »über Besitzungen herfällt[t]«⁴⁶⁴ (Sophokles, V. 781), »einnicket« er in der hölderlinischen Version »über Gewerb« (Hölderlin, V. 812-813). Die Wahl des Verbes »einnicket« ist unter dem evidenten Einfluss von ἐννοχεύεις des folgenden Verses (Sophokles, V. 784)⁴⁶⁵, die Hölderlin mit »übernachtet« wiedergibt. Statt das aggressive πίπτεις (»herfällt«⁴⁶⁶) zu übersetzen, bezieht sich Hölderlin zweimal auf dasselbe griechische Verb, indem er jeweils eine unterschiedliche Nuance seiner Bedeutung betont und vielleicht im ersten Fall versucht, auch nach einer lautlichen Ähnlichkeit zu übersetzen (»einnicken«, ἐννοχεύεις). Allerdings muss Hölderlin – im Einklang mit seiner positiveren Darstellung des Eros – die militärische Nuance des Verbes ἐννοχεύεις vernachlässigen, das Gerhardt Müller als »wachst« interpretiert und die Bedeutung von »schläfst« sogar ausschließt⁴⁶⁷. In dieselbe Richtung einer Entmilitarisierung der Metaphorik geht auch die Wiedergabe von ἄμαχος (Sophokles, V. 799: »unwiderstehlich«⁴⁶⁸) mit »unkriegerisch« (Hölderlin, V. 828) in Bezug auf die Schönheit.

Aus der Perspektive der Zeit, sowohl der Zeit als Geschichte als auch der Zeit als geistlicher Sphäre der ewigen Gottheit, entsteht die Idee eines neuen Anfangs unter dem Zeichen der Liebe – eine Idee, welche die folgenden Verse beinhalten:

Und nie zu Schanden wird es,
das Mächtigbittende,
Am Augenlide der hochzeitlichen
Jungfrau, im Anbeginne dem Werden großer
Verständigungen gesellet. (...) (Hölderlin, V. 824-828)

⁴⁶⁰ Ebd., S. 892.

⁴⁶¹ Reitani, *Commento e Note*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, p. 1759.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Susanetti, *Commento*, S. 310.

⁴⁶⁴ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1437.

⁴⁶⁵ Böschenstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, S. 235.

⁴⁶⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1437.

⁴⁶⁷ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 173.

⁴⁶⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1438.

Das erotische Verlangen wird hier als göttliche Macht uminterpretiert: Mit dem Neologismus »Mächtigbittende« bezieht sich Hölderlin vielleicht auf den gewaltsamen »reiße[n] Zeitgeist«⁴⁶⁹ oder »de[n] Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift«⁴⁷⁰, der den Tod von Antigone »bittet«, die hier in der Gestalt der Jungfrau versinnbildlicht wird. Durch Antigone führt der »Geist der Liebe« (Hölderlin, V. 811) die Welt zu einem neuen Anfang, der sich auf biblische Bilder der Schöpfung beruft (Hölderlin, V. 815: »schwebet über Wasser«)⁴⁷¹.

Die Wichtigkeit des Anfangs wird durch die pointierende und interpretierende Übersetzung von μεγάλων (...) ἐν ἀρχαῖς / θεσμῶν (Sophokles, V. 795-796: »in der herrschaftlichen Ausführung großer Gesetze«⁴⁷²) hervorgehoben. Einerseits ist die abweichende Wiedergabe von μεγάλων (...) θεσμῶν als »große[] Verständigungen« von einem historisierenden Gesichtspunkt aus besonders relevant. Sie legt Wert auf das gegenseitige Verständnis, das eine Voraussetzung für eine politische Lage von Frieden und vor allem für eine republikanische Vision der Politik ist⁴⁷³. In diesem Chorlied wird die Lage von Frieden dargestellt, die eine erneute »fraternité« unter den Menschen ermöglichen kann⁴⁷⁴. Diese »fraternité« distanziert sich nun aber von den gewaltsamen Nachwirkungen der Französischen Revolution und wird zu einem versöhnenden Prinzip. Solch eine Auffassung der Liebe als Friedensträger bestätigt Hölderlin auch in einem Brief an seinen Bruder⁴⁷⁵ (Nürtingen, Ende Dezember 1800), in dem er die Nachricht, dass von Österreichs Erklärung, bereit zu Friedensverhandlungen mit Frankreich sei⁴⁷⁶, mit Begeisterung empfängt:

Von Stutgard aus will ich Dir noch einmal schreiben. Ich werde mich noch einige Tage dort aufhalten. Indes begnüge Dich mit diesen flüchtigen Worten und nimm zum Abschiede die stille, aber unaussprechliche Freude meines Herzens in Dein Herz - und lass sie dauern, bis sie nicht mehr so die einsame Freude von Freund und Bruder ist - Du fragst mich welche? Diese, teure Seele! dass unsere Zeit nahe ist, dass uns der Friede, der jetzt im Werden ist, gerade das bringen wird, was er und nur er bringen konnte; denn er wird vieles bringen, was viele hoffen, aber er wird auch bringen, was wenige ahnden. Nicht dass irgend eine Form, irgend eine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir nicht die

⁴⁶⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 63.

⁴⁷² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1438.

⁴⁷³ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 63.

⁴⁷⁴ Böschstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 56.

⁴⁷⁵ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 63.

⁴⁷⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 901: »Im Waffenstillstand von Steyr (25. Dezember 1800) erklärte sich Österreich zu Friedensverhandlungen bereit, die dann am 2. Januar 1801 in Lunéville begannen«.

wesentlichste seiner Gaben. Aber dass der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, dass Gemeingeist über alles in allem gehen (...)»⁴⁷⁷.

Andererseits erweist sich die Einschlebung des Werden-Motivs in der Übersetzung von ἐν ἀρχαῖς aus einer geschichtsphilosophischen Perspektive als besonders bedeutsam. »[I]m Anbeginne« besteht schon auf die Idee von Anfang, die »der Zeitwende zum Hesperischen«⁴⁷⁸ entspricht; es ist aber der Zusatz »dem Werden«, der »den dynamischen Charakter«⁴⁷⁹ der »vaterländischen Umkehr« betont, immer als »Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen«⁴⁸⁰ aufgefasst. Ebenfalls die asyndetische Verknüpfung zwischen »am Augenlide der hochzeitlichen/Jungfrau« und »im Anbeginne dem Werden« kann eine Bedeutung haben. Wenn wir die Jungfrau nicht nur als eine Generalisierung, sondern auch als eine Anspielung auf Antigone verstehen⁴⁸¹ – und wenn wir die asyndetische Verknüpfung als ein Gleichnis annehmen – entspricht Antigone selbst in der hölderlinischen Version diesem Anfang: Sie setzt diese Zeitwende ins Werk, indem sie sich dem Unendlichen, dem »Mächtigbittenden«, opfert. Antigone ermöglicht dank ihres Opfers »das Werden im Vergehen«⁴⁸², die Wende der Zeit zum Hesperischen, die sich im dritten Ständlied als eine »eschatologische politische Utopie eines Liebes- und Friedensreichs«⁴⁸³ abzeichnet.

3.3.5.3. Viertes Ständlied: »Stundenschläge« und Zeus als »Vater der Zeit«

Sie zählete dem Vater der Zeit

Die Stundenschläge, die goldnen. (Hölderlin, V. 987-988)

καὶ Ζηνὸς ταμειέεσκε γονὰς χρυσορύτους (Sophokles, V. 950)

Diese Verse wurden schon aus der Perspektive der Intensivierung des Wortschatzes analysiert (vgl. Kapitel 3.2.5). Dort wurde schon erwähnt, dass die hölderlinische Version größeren

⁴⁷⁷ Hölderlin, *Brief Nr. 223: An den Bruder*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 3. Band, S. 438.

⁴⁷⁸ Böschenstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, S. 236.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

⁴⁸¹ Griffith, *Commentary*, S. 259.

⁴⁸² Das ist der Titel des Aufsatzes *Das untergehende Vaterland* in frühere Hölderlin-Ausgaben, zum Beispiel in der »Großen Stuttgarter Ausgabe« oder Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 4. Band, herausgegeben von Friedrich Beißner, Kohlhammer, 1961, S. 282.

⁴⁸³ Böschenstein, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, S. 57.

Nachdruck auf das Zeit-Motiv als das Griechische legt, da nur ein impliziter, verzerrter Bezug auf die Zukunft im Sinne von Nachkommenschaft aus dem Wort γονάς («Samen») herausgelöst werden kann. Es wurde zwar erörtert, wie Hölderlin das Motiv der Zeit in den Vordergrund entscheidend rückt; was in diesem Kapitel zum Vorschein kommen sollte, ist aber nicht das *Wie*, sondern das *Warum*. Der Begriff der Zeit erscheint hier sowohl in der Idee der »Stundenschläge« als auch in der Bezeichnung von Zeus als »Vater der Zeit«.

Die Stundenschläge spielen auf das Vergehen des tragischen Geschehens an: Solch eine Lektüre dieser Wiedergabe als Hinweis auf die ästhetische Ebene wird durch die *Anmerkungen zur Antigone* gerechtfertigt. Es müssen zwei Schritte unterschieden werden. Erstens führt Hölderlin eine andere Version der Passage ein, die eine Gleichung zwischen »Stundenschläge« und »Werden« («verwaltete dem Zeus das goldenströmende Werden»⁴⁸⁴) feststellt. Zweitens bildet eine andere Passage der *Anmerkungen* eine weitere Gleichung aus, und zwar zwischen »goldenströmende Werden« und »Strahlen des Lichts« («Das goldenströmende Werden bedeutet wohl die Strahlen des Lichts, die auch dem Zeus gehören, in sofern die Zeit, die bezeichnet wird, durch solche Strahlen berechenbarer ist»⁴⁸⁵). Folglich entsprechen die Stundenschläge sowohl dem »Werden« und den »Strahlen des Lichts«, zwei Ausdrücken, die der hölderlinischen Theorie des Tragischen angehören.

Auf die ästhetische Ebene übertragen, ist die Verschmelzung zwischen Licht und Zeit ein Moment metareflexiver Unterbrechung des Dramas: Hölderlin selbst hat in den *Anmerkungen zur Antigone* eine Tragödie mit einem Tageslauf verglichen⁴⁸⁶. Sich an Aristoteles Prinzip der »Einheit der Zeit« berufend⁴⁸⁷, spricht Hölderlin in einer anderen Stelle der *Anmerkungen* von einem »Moment eines Taglaufs oder Kunstwerks«⁴⁸⁸. In diesem Punkt des Werkes hat Antigone ihre letzten Worte schon ausgesprochen und deshalb ist »die Sonne des Kunstwerks (...) jetzt untergangen«⁴⁸⁹. Dementsprechend scheint die abstrahierende Verwandlung des Samen-Bildes im Original (Sophokles, V. 950: γονάς) in »Werden« den Zweck zu haben, eine metapoetische Reflexion über das Tragische einzuführen.

Die Wiedergabe von Zeus als »Vater der Zeit« kann nur verstanden werden, indem man die betreffende Passage der *Anmerkungen zur Antigone* heranzieht:

⁴⁸⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

⁴⁸⁷ Kasper, »Das Gesetz von allen der König«, S. 114.

⁴⁸⁸ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, 914.

⁴⁸⁹ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 65.

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*⁴⁹⁰.

»Vater der Zeit« zu sein, bedeutet dann, »*das Streben aus dieser Welt in die andre zu kehren zu einem Streben aus einer andern Welt in diese*«⁴⁹¹. »*Das Streben aus dieser Welt in die andre*« entspricht der Aneignung des Fremden, von der die Rede im Brief an Bohlendorff vom 4. Dezember 1801 ist, während das »*Streben aus einer andern Welt in diese*« als der »*freie Gebrauch des Eigenen*«⁴⁹² betrachtet werden kann.

In der neuen hesperischen Mythologie, die Hölderlin sich zu begründen vornimmt, erfüllt Zeus die Funktion des Vaters der Zeit: Er teilt nicht mehr seine Gottheit mit anderen Götter, sondern stellt sich als ein »Absolutum« dar, denn »niemand existiert außerhalb der Zeit«⁴⁹³. Der Zeus als Vater der Zeit darf mit Antigones Zeus nicht verwechselt werden: Wenn sie sich auf ihren Zeus beruft, meint sie den »reißenden Zeitgeist«, den »Geist der Zeit und Natur, das Himmlische, was den Menschen ergreift«⁴⁹⁴. Der Vater der Zeit des vierten Standlieds ist eine externe Autorität, welche die Übergänge von einer Welt in die andere reguliert: Er präsidiert der »vaterländische[n] Umkehr«⁴⁹⁵, der »Umkehr aller Vorstellungsart und Formen«⁴⁹⁶, insbesondere »der religiösen, politischen und moralischen«⁴⁹⁷ Formen. Die Beziehung zwischen dem »reißenden Zeitgeist« und dem »Gegenstand, für welchen er sich interessiert«⁴⁹⁸, dem Menschen, gehört zu den religiösen Formen, mit denen der Vater der Zeit sich beschäftigt.

Die Polyvalenz des Zeus in Hölderlins *Anmerkungen zur Antigone* wird noch verblüffender, da er auch von einem »eigentlicheren Zeus« spricht, »der nicht nur zwischen dieser Erde und der wilden Welt der Toten inne hält, sondern den ewig menschenfeindlichen Naturgang, auf seinem Wege in die andre, entschiedener zur Erde zwinget«⁴⁹⁹. Demnach zeichnet sich eine Spaltung zwischen einem implizit »uneigentlicheren« und einem »eigentlicheren Zeus« ab. Obwohl dies verwirrend zu scheitern mag, trägt diese Definition jedoch zu einem tiefgehenden Verständnis der Funktion vom Vater der Erde bei.

⁴⁹⁰ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Hölderlin, *Brief Nr. 237: An Casimir Ulrich Bohlendorff*, S. 460.

⁴⁹³ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 142.

⁴⁹⁴ Böschstein, »...*du scheinst ein rotes Wort zu färben*«, S. 67.

⁴⁹⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 920.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 914.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 918.

Es ist Wolfgang Binder, der uns diese kryptische Passage am besten erklärt, indem er Hölderlins dritten Teil der Anmerkungen auf ein Schema zurückführt, das aus drei Feldern besteht: die »exzentrische Wildnis« der Griechen, die Zwischenwelt der »Erde/Zeit« und die »Schicksallose Regelwelt« der Hesperier⁵⁰⁰. Binder interpretiert Hölderlins Begriff von Erde/Zeit als die Welt, »in der sich ein zugleich gestalthaftes und lebendiges Dasein vollziehen kann und soll«⁵⁰¹. Diese mittlere Welt erwiese sich laut Binder als notwendig sowohl für die Griechen als auch für die Hesperien:

Dahin mussten die Griechen kommen, wenn sie nicht in der Exzentrizität und Ekstase ihres Ursprungs verbrennen wollten (...). Ebenso müssten wir dahin kommen, wenn wir nicht in unserer Welt der Regeln, Konventionen und eisernen Gesetze erstarren und absterben wollen⁵⁰².

In dieser Zwischenwelt der Erde/Zeit regelt Zeus die Beziehungen und Übergang vom Griechischen zum Hesperischen. Ferner unterscheidet Binder zwei Rollen des Zeus, je nachdem er aus dem Gesichtspunkt der Griechen oder der Hesperien angesehen wird. Für die Hesperien wirkt er als »Grenzgott«: Seine Funktion ist nämlich, »den ewig menschenfeindlichen Naturgang (...) entschiedener zur Erde« zu zwingen, und zwar die Hesperien vor der Wildnis des aorgischen Ursprungs der Griechen zu schützen, weil sie in ihrem Entfremdungsprozess Gefahr laufen, sich darin zu verlieren⁵⁰³. Für die Griechen erfüllte Zeus dagegen keine solche Grenzfunktion: Statt die Griechen zu halten, stand er nur »inne«, damit er sie »zwar ins Fremde entließ, aber nicht an der jenseitigen Grenze des Fremden ins Eigene zurückbog«⁵⁰⁴. Die Auswirkungen dieser verfehlten Grenzfunktion des Zeus auf die Griechen hatte Hölderlin schon in einem Fragment geschildert⁵⁰⁵, das in Homburger Folioheft (Herbst 1801)⁵⁰⁶ überliefert ist:

meinst du
Es solle gehen,
Wie damals? Nämlich sie wollten stiften
Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber
Das Vaterländische von ihnen
Versäumet und erbärmlich ging

⁵⁰⁰ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 168.

⁵⁰¹ Ebd., S. 169.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Ebd., S. 171.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 172.

⁵⁰⁵ Ebd..

⁵⁰⁶ Reitani, *Commento e Note*, S. 1770.

Das Griechenland, das schönste, zu Grunde⁵⁰⁷.

Um sich einer erstarrten künstlichen Gesetztheit der Hesperien zu nähern, haben die Griechen sich von sich selbst derart entfremdet, dass sie ihr Eigenes (das »Vaterländische«) »versäumet« oder – mit Hölderlins Wörtern des Briefes an Wilmans vom 28. September 1803 – »das Orientalische« »verleugnet«⁵⁰⁸ haben. Auch die Griechen hätten einen »Vater der Zeit«, einen Grenzgott, gebraucht, der sie nach der Entfremdung auf den »freie[n] Gebrauch des Eigenen« hätte zurückführen sollen. Deswegen ist der Zeus der Hesperien »eigentlicher« als der von den Griechen: Der erstere bekümmert sich mehr sozusagen um das »Eigene« der Hesperien als der letztere⁵⁰⁹.

Insofern stellt Binder die faszinierende Vermutung auf, dass Hölderlin genau diese vakante Rolle des Grenzgottes für die Griechen habe übernehmen wollen; ferner habe er geglaubt, diese Funktion mittels seiner Übersetzung erfüllen zu können⁵¹⁰. Es ist wiederum in seinem Brief an Wilmans, dass Hölderlin am deutlichsten diesen Gedanken ausdrückt, indem er den Zweck seiner Übersetzung in der Verbesserung des »Kunstfehler[s]« der Griechen, und zwar der Verleugnung des Orientalischen, sieht⁵¹¹. Laut Binder gehe Hölderlin sogar weiter: Er fasse seine Übersetzung nicht als solche, sondern als einen neuen Text aus, der in der Lage sein solle, die Griechen sich ihren Ursprung wieder aneignen zu lassen: »Er stellt« – so Binder – »gleichsam einen Ur-Sophokles her, wie dieser hätte schreiben müssen, wenn er Jahrhunderte früher [als der eigentliche Sophokles] geschrieben hätte«⁵¹².

Die Zeit stellt sich deshalb wiederum als zweideutig dar: Zum einen ist sie eine begrenzende Sphäre wie das Gesetz; zum anderen ist sie auch »reißende[r] Zeitgeist«, von dem der Mensch ergriffen wird. Wie erscheint sich aber diese Macht? Welche Effekte hat der »Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt«⁵¹³ auf den Menschen? »Wildnis« und »Totenwelt« spielen schon auf die zwei Erscheinungsformen des Absoluten zuungunsten des Menschen: den Wahnsinn und den Tod. Der Wahnsinn und der Tod des tragischen Helden können nämlich als zwei aufeinanderfolgende Phasen der Erscheinung des Unfassbaren mittels des Menschen betrachtet werden. Der Wahnsinn macht die Vorstufe der totalen Vernichtung des tragischen Helden aus.

⁵⁰⁷ Hölderlin, *Entwürfe, Fragmente, Skizzen*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 399.

⁵⁰⁸ Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

⁵⁰⁹ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 171.

⁵¹⁰ Ebd., S. 172.

⁵¹¹ Hölderlin, *Brief Nr. 242: An Friedrich Wilmans*, S. 468.

⁵¹² Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 61.

⁵¹³ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

3.3.6. Wahnsinn

Dass der Wahnsinn ein Leitmotiv durch die ganze Übersetzung ist, hat schon Böschenstein festgestellt⁵¹⁴. Wie der Tod ist der Wahnsinn bei Hölderlin eine unvermeidliche Auswirkung der Erfahrung des Unendlichen, weshalb er ihn als »heilig« in den *Anmerkungen zur Antigone* bezeichnet⁵¹⁵. In der Begegnung mit dem Unendlichen ist die »Identitätsbewahrung«⁵¹⁶ die einzige »Gegenwehr«, die das Individuum zur Verfügung hat. Wenn aber »die entindividualisierende Macht endgültig das Individuum ‚ergreift‘«⁵¹⁷, verliert es sein Bewusstsein und sein Leben, wie das Beispiel von Antigone zeigt. Paradoxerweise versucht der Held mit dem Wahnsinn sein Bewusstsein zu bewahren, bevor er vom Unendlichen völlig entindividualisiert wird: Der Wahnsinn ist das letzte, verzweifelte »nährischwilde Nachsuchen nach einem Bewusstsein«⁵¹⁸. Deswegen erlangen die Hinweise auf den Wahnsinn durch die Übersetzung eine große Bedeutung.

3.3.6.1. Prolog und Parodos

Obwohl dieses Motiv erst im zweiten Stanlied thematisch relevant wird, befinden sich schon früher einige Passage, in denen auf den Wahnsinn angespielt wird. Dies ereignet sich zum Beispiel schon in Prolog, wo Hölderlin »verwilderte« (Hölderlin, V. 49) statt »vermessene« in Bezug auf Antigone übersetzt. Der Zusatz des Wild-Seins ist darauf gerichtet, nicht nur Antigones nach Ismene Meinung wahnsinniges Verhalten hervorzuheben, sondern Antigone mit Hölderlins Auffassung des Wahnsinns in Verbindung zu setzen. Dies geht aus der folgenden Passage der *Anmerkungen zur Antigone* deutlich hervor:

Das tragischmäßige Zeitmatte, dessen Objekt dem Herzen doch nicht eigentlich interessant ist, folgt dem reißenden Zeitgeist am unmäßigsten, und dieser erscheint dann wild, nicht, daß er die Menschen schonte, wie ein Geist am Tage, sondern er ist schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt⁵¹⁹.

⁵¹⁴ Böschenstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S.74.

⁵¹⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

⁵¹⁶ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1477.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 853.

⁵¹⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

Dieser Passus lässt die Verbindung zwischen Wahnsinn und Wildnis verstehen: Die Wildnis, die den »Geist« kennzeichnet, breitet sich auf den Menschen in Form von Wahnsinn und Tod aus, um sich dessen zu ermächtigen und ihn zu vernichten. Deshalb ist dieser Geist »schonungslos« und seine Erscheinung »wild«. Der »Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt«, der nichts Geringes als das Unendliche ist, manifestiert sich deshalb zuungunsten des Menschen, den der tragische Held in der Sphäre des Dramas versinnbildlicht.

Außer Ismenes Definition von Antigone als »verwildert« trägt auch das auffällige Adjektiv »liebestrunken« (Hölderlin, V. 139) in der Parodos zum Thema des Wahnsinns bei. Wie schon im Kapitel 3.3.2.1 erwähnt, ist dieses Adjektiv eine freie, umdeutende Übersetzung von πυρφόρος (Sophokles, V. 135: »der Feuerträger«⁵²⁰). Der Bezug auf die dionysische μανία in »liebestrunken« sowie in den darauffolgenden Ausdrücken »rasender Schar« und »bacchantisch« (Hölderlin, V. 139-140) kann an Antigones »heilige[n] Wahnsinn«⁵²¹ angeglichen werden⁵²².

Gleicherweise sollte die Abweichung in den letzten Versen des Chors⁵²³ nach Hölderlins Einteilung als Versuch gesehen werden, den Text hineinzuinterpretieren und den Wahnsinn (hier »Unvernunft« übersetzt) als Auswirkung des »Himmlische[n], was der Menschen ergreift«⁵²⁴ darzustellen.

O Unglückliche, vom unglücklichen
Vater Ödipus, was führt über dir und wohin,
Als ungehorsam dich
Den königlichen Gesetzen,
In Unvernunft dich ergreifend? (Hölderlin, V. 395-399)

ὦ δύστηνος καὶ δυστήνου
πατρὸς Οἰδιπόδα, (380)
τί ποτ’; οὐ δὴ που σέ γ’ ἀπιστοῦσαν
τοῖς βασιλείοις ἀπάγουσι νόμοις
καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες; (Sophokles, V. 379-383)

Die verschiedene Interpunktion im Vers 381 der Brubachiana (τί ποτ’, οὐ δὴ που)⁵²⁵ rechtfertigt

⁵²⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1400

⁵²¹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

⁵²² Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 56.

⁵²³ Griffith aber ordnet diese Verse in das zweite Epeisodion ein. Vgl. Ders., *Commentary*, in Sophocles, *Antigone*, S. 190.

⁵²⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914.

⁵²⁵ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1417.

nicht völlig Hölderlins Entscheidung, das Verb im Plural ἀπάγουσι in ein Singular zu verwandeln («führt»). Es könnte ein Versuch sein, das Verb an τί anzupassen, aber es bleibt die Frage, warum er τί als Subjekt verstanden hat. Die Antwort findet sich in der Formel »in Unvernunft dich ergreifend«. Das Verb »ergreifen« wird in den *Anmerkungen zur Antigone* benutzt, um die das Individuum vernichtende Macht des Unendlichen zu bezeichnen. Genau auf das Unendliche wollte Hölderlin mit τί und mit der Frage des Chors »Was führt über dir (...)« anspielen. Die »Unvernunft«, in der dieses undefinierbare τί Antigone »ergreift«, entspricht deshalb ihrem »heilige[n] Wahnsinn«⁵²⁶.

3.3.6.2. Zweites Standlied: ἄτη als Wahnsinn

Im zweiten Standlied wird das Thema des Wahnsinns entscheidend eingeführt. Im gezielten Widerspruch mit der anfänglichen Seligpreisung (»μακαρισμός«⁵²⁷; Sophokles, V. 583) folgt das Hauptthema des Chorlieds: die Wirkungen von ἄτη, einem zentralen Begriff, der zwar prinzipiell »Unheil«, aber auch »Wahnsinn« bedeutet⁵²⁸. Es handelt sich um einen »gezielten Widerspruch«, weil Sophokles' Absicht ist, den Nachdruck darauf zu legen, dass niemand glücklich genannt werden kann⁵²⁹, wie das ganze Standlied zeigen wird. Das Gebrauch des Wortes εὐδαίμων statt des üblicheren⁵³⁰ homerischen ὄλβιος weist deshalb ironisch auf die unentbehrliche Ruin hin, die dem Menschen von den Göttern gesendet wird: εὐδαίμων lässt nämlich »den δαίμων hörbar werden«⁵³¹.

Interessanterweise wird ἄτη in zweien der vier Okkurrenzen im diesem Chorlied mit dem Verb ἔρω («kriechen») assoziiert:

(...) ἄτας

οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πληθὸς ἔρων· (Sophokles, V. 584-585)

οὐδὲν ἔρει

θνατῶν βίωτος πάμπολυς ἐκτὸς ἄτας. (Sophokles, 613-614)

Obwohl es nicht evident ist, kommen die zwei Wörter auch später zusammen vor:

⁵²⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

⁵²⁷ Susanetti, *Commento*, S. 272.

⁵²⁸ Vgl. Anm. 182 und 183 im Kapitel 3.1.5.

⁵²⁹ Griffith, *Commentary*, S. 224; Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 140.

⁵³⁰ Griffith, *Commentary*, S. 223.

⁵³¹ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 140.

ἀ γὰρ δὴ πολὺπλαγκτος ἔλ-
πις πολλοῖς μὲν ὄνησις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·
εἰδότει δ' οὐδὲν ἔρπει, (Sophokles, V. 615-618)

Das Wort ἀπάτα (dorische Form von ἀπάτη: »Trug«⁵³²) enthält nämlich ἄτη. Diese wiederholte Assoziierung zwischen ἄτη und ἔρπω spielt auf das unerwünschte Sich-Eindringen des Unheils wie eine Schlange an. Hölderlin gibt diesen bildhaften Gebrauch des Verbes ἔρπω nicht wieder, aber das Echo von ἄτη in ἀπάτα findet eine alternative, in die anschließenden Versen versetzte Realisierung:

Das Schlimme schein' oft trefflich
Vor einem, so bald ein Gott
Zu Wahn den Sinn hintreibt
Er treibet's aber die wenigste Zeit
gescheut, ohne Wahnsinn. (Hölderlin, V. 645-649)

τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὄτω φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν·
πράσσει δ' ὀλίγιστον χρόνον ἐκτὸς ἄτας. (Sophokles, V. 621-625)

Die Formel »Zu Wahn den Sinn« entspricht »φρένας (...) πρὸς ἄταν«, aber klingt auch an »Wahnsinn« an. Diese hämmernde Wiederholung von »Wahnsinn« ist nicht nur eine Wiedergabe der »refrainartige[n] Wiederkehr«⁵³³ von ἐκτὸς ἄτας (Sophokles, V. 614, 625: »außerhalb von Unheil«⁵³⁴); laut Schmidt sei diese »Vorliebe für das Wort „Wahnsinn“« im diesem Chorlied »charakteristisch für diese Zeit, in der Hölderlin schon schwere Wahnsinnsanfälle erlitten hat«⁵³⁵.

Abgesehen von der Person des Dichters und auf der fiktiven Ebene der Tragödie bleibend, ist der Wahnsinn den beiden Hauptfiguren zuschreibbar. Was den Original betrifft, ist die Identifizierung der von ἄτη betroffenen Figur auch dort nicht eindeutig⁵³⁶.

⁵³² Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1428.

⁵³³ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 138.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1429.

⁵³⁶ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 137; Griffith, *Commentary*, S. 220; Susanetti, *Commento*, S. 276.

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀν-
δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι; (Sophokles, V. 604-605)

Vater der Erde, deine Macht,
Von Männern, wer mag die mit Übertreiben erreichen? (Hölderlin, V. 626-627)

Diese Frage am Anfang der zweiten Strophe scheint eine rhetorische Frage zu sein, welche die »Erfolglosigkeit jedes menschlichen Versuchs«⁵³⁷ betont, sich zum Herrn über die Kraft von Zeus zu machen. Allerdings könnte sie als »eine echte Frage« gelesen werden: »Welcher Mensch unternimmt den hoffnungslosen Versuch der Übertretung, Kreon oder Antigone?«⁵³⁸.

Nach Müller liege die Antwort in den folgenden Versen:

τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὄδ'· οὐδέν' ἔρπει
θνατῶν βίωτος πάμπολυς ἐκτὸς ἄτας. (Sophokles, V. 611-614)

Die letzten zwei Verse, die den Inhalt von νόμος ὄδ' (»dieses Gesetz«⁵³⁹) beschreiben, bedeuten: »Nichts wandelt im Leben der Sterblichen sehr weit ohne Unheil«⁵⁴⁰. Müller pointiert aber auch, dass ἐκτὸς ἄτας auch »frei von Verblendung« bedeuten kann⁵⁴¹. Deswegen sei der ganze Satz seiner Meinung nach so zu verstehen: »Der Mensch ist angesichts der Macht und Vollkommenheit des Gottes auch dann, wenn er sie respektiert und ihr dient, nicht lange außerhalb von Unheil«. Die Schlussfolgerung ist dann, dass ἄτη (»Unheil, Verderben, Verblendung«⁵⁴² und seiner konkrete Effekt von »Wahnsinn«) »allgemein« gilt, »für den Feind Gottes wie für seinen Diener«⁵⁴³. Dementsprechend kann das düstere Bild, das der Chor zeichnet, als »eine unbewusste Voraussage von Kreons Katastrophe«⁵⁴⁴ betrachtet werden. Worauf es aber ankommt, ist, dass Sophokles sich des Chors bedient, um seine Theologie ironisch zu vermitteln⁵⁴⁵. Wenn der Chor Antigone die

⁵³⁷ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 137.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Schmidt, *Kommentar*, S. 1428.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 138.

⁵⁴² Böschstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigonä*, S. 232.

⁵⁴³ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 138.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd.; Griffith, *Commentary*, S. 220.

Schuld zuschreibt, lassen die Unbestimmtheit des Bezugs und Kreons Anwesenheit auf der Bühne vermuten, dass Sophokles den Wahnsinn auf Kreon beziehen wollte⁵⁴⁶.

Diese zweideutige Lektüre, die sich je nach der Perspektive unterscheidet, wird auch bei Hölderlin behalten. So Böschstein:

Je nachdem, ob wir das Chorlied mehr auf die eben vergangene oder auf die nachfolgende Szene beziehen, werden wir den »Wahnsinn« mehr Antigone oder mehr Kreon zuordnen. Da nun der Chor im allgemein passiv das eben Geschehene kommentiert, ist, aus seiner Sicht, zweifellos zunächst Antigone gemeint, aus der Sicht des gesamten Dramas dagegen eher Kreon⁵⁴⁷.

Allerdings führt Hölderlin im Unterschied zu Sophokles ein Indiz ein, das den Bezug auf Kreon eindeutig macht. Obwohl es doch aus einem Interpunktionsfehler der Textvorlage stammt⁵⁴⁸, erarbeitet Hölderlin derart den griechischen Wortlaut, dass der Wahnsinn deutlich mit Kreon zu verbinden ist.

Und das Nächste und Künftige
Und Vergangne besorgst du.
Doch wohl auch Wahnsinn kostet
Bei Sterblichen im Leben
Solch ein gesetztes Denken. (Hölderlin, V. 633-637)

Wenn wir mit Böschstein und gegen die bisherigen Interpreten⁵⁴⁹ »kostet« nicht als »schmecken« sondern als »einen Preis zahlen« verstehen, geht es heraus, dass »ein gesetztes Denken« »Wahnsinn« fordert⁵⁵⁰. Wie schon im Kapitel 3.3.4.3 erläutert, ist die Formel »ein gesetztes Denken« auf Zeus' Sphäre zurückzuführen: Dieser Zeus als der begrenzende⁵⁵¹ »Vater der Erde« und »Vater der Zeit«⁵⁵² repräsentiert Kreons erstarrte Weltanschauung. Allerdings ist seine Zustimmung zu den von Zeus verkörperten Prinzipien übertrieben: Genau auf diese Übertriebenheit hebt die Übersetzung von ὑπερβασία (Sophokles, V. 605) mit »Übertreiben« (Hölderlin, V. 626)

⁵⁴⁶ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 138; Griffith, *Commentary*, S. 219.

⁵⁴⁷ Böschstein, *Hölderlin-Oedipus-Hölderlins Antigone*, S. 232.

⁵⁴⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1428: Die Brubachiana setzt irrtümlich einen Punkt nach ἐπαρκέσει; deswegen versetzt Hölderlin νόμος ὄδ' in den folgenden Satz.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 60.

⁵⁵¹ Binder, *Hölderlin und Sophokles*, S. 26.

⁵⁵² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

statt mit »Überschreiten« hervor⁵⁵³. Trotz Kreons Glauben an Zeus – besser noch, genau aufgrund seiner übertriebenen Anwendung eines »gesetze[n] Denkens« – wird der thebanische König mit Wahnsinn bestrafen.

3.3.6.3. Vierte Episode: Wahnsinn als Zorn und Selbstbewusstsein

Die zwei unterschiedlichen Formen von Wahnsinn der beiden Hauptgestalten fließen im Kommos⁵⁵⁴ der vierten Episode in eine einzige Figur zusammen: die Halbgöttin⁵⁵⁵ Niobe. Ihr Fehler bestand nach der Mythologie darin, Leto, Mutter von Apollon und Artemis, beleidigt zu haben, indem sie geprahlt hatte, mehr Kinder gezeugt zu haben als sie⁵⁵⁶. In den *Anmerkungen zur Antigone* wendet Hölderlin seine Konzeption des Tragischen auf Niobes Hochmut an und führt ihn auf seine Auffassung des Wahnsinns zurück. In Niobe lassen sich deshalb sowohl Kreons Wahnsinn in der Gestalt einer »allzuförmlichen«⁵⁵⁷ Gesetztheit als auch Antigones Wahnsinn vereinigen, der von der Macht des Geistes gefordert wird. Die Ausdrücke von Hölderlins *Anmerkungen*, die beziehungsweise auf diese beiden Aspekte des Wahnsinns hindeuten, sind die folgende: »ins Allzuorganische gehet« und »ehe sie wirklich der gegenwärtige Gott ergreift, mit kühnem oft sogar blasphemischen Worte diesem begegnet«. Ferner vergleicht Antigone sich selbst mit Niobe kraft ihres ähnlichen verhängnisvollen Schicksals. Beiden müssen, in ein Fels hineingezwängt, ihr Leben beenden: Antigone wird lebendig eingemauert, Niobe sogar versteinert. Allerdings ist Antigones Wahnsinn keine verdiente Strafe: Im Unterschied zum Niobe hat Antigone keine Hybris begangen⁵⁵⁸. Sie ist das notwendige Opfer, welches das Unendliche braucht, um sich zu manifestieren. Das ist der Kerngedanke, der nach Hölderlin dem ganzen Drama zugrundeliegt.

Warum ist denn diese Stelle für Hölderlin »der höchste Zug«⁵⁵⁹ der Tragödie? Aus Hölderlins

⁵⁵³ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 60.

⁵⁵⁴ Der Dialog zwischen dem Chor und Antigone ist ein Beispiel von einem *Amoibaion* (»Wechselgesang«), der eine »Klagefunktion« hat. In diesem Fall handelt es sich um eine besondere Form von *Amoibaion*, den Kommos (»Klagegesang«). Vgl. Griffith, *Commentary*, S. 260; Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003², S. 73; Susanetti, *Commento*, S. 316.

⁵⁵⁵ Der Chor tadelt Antigone, weil sie sich mit einer »Göttin« und »gotterzeugt« (Sophokles, V. 834: θεός τοι και θεογεννής) zu vergleichen wagt. Niobe aber war keine regelrechte »Göttin«, aber sie war sicher »gotterzeugt«: Sie war die Tochter des Tantalos und der Dione. Vgl. Susanetti, *Commento*, S. 322; Vgl. Ruth Elisabeth Harder *et al.*, *Niobe*, in Hubert Cancik *et al.* (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015. Binder definiert sie dementsprechend »Halbgöttin« in Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 156.

⁵⁵⁶ Harder *et al.*, *Niobe*, in Cancik *et al.* (Hrsg.), *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015.

⁵⁵⁷ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 920.

⁵⁵⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 156.

⁵⁵⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

Erläuterungen hervorgehend, ist Antigones »höchste[s] Bewusststein«, das diese Stelle so bedeutsam macht. Laut Hölderlin protestiere Antigone mit so einem »erhabenen Spott«, dass sie »blasphemisch« wirkt. Wenn wir den ganzen Kommos näher in Betracht ziehen, geht aber heraus, dass der Niobe-Teil nicht blasphemisch ist. Gewiss beklagt sie sich über ihr Schicksal, aber die Klage ist der Kern eines Kommos, was ein erwarteter und integrierender Bestandteil einer griechische Tragödie war⁵⁶⁰. Jedenfalls – so Müller – wäre es auch nicht »menschlich, wenn dem jungen Mädchen das Opfer sogar leicht wäre, dass sie es mit gelassener Ruhe und Heiterkeit bringen könnte«⁵⁶¹. Darüber hinaus hätte »kein Grieche« ihr die Klage »verargt, denn seit der Ilias darf und soll der Held klagen über das, was die Götter ihm an Schwerem und Unbegreiflichem schicken«⁵⁶². Wie Binder mit Recht unterstreicht, ist Hölderlin Interpretation von Antigones Klage vielleicht überzogen⁵⁶³; gleichwohl müssen wir uns bemühen, Sophokles mit Hölderlins Augen lesen zu lernen.

Laut Hölderlin ereigne sich hier nämlich der unwiederholbare Moment, in dem das Opfer des Unendlichen sich dessen bewusst wird, dass es geopfert und vom dieser unbezähmbaren Macht »ergreift« wird. Deswegen versucht es sich zu verteidigen oder sich am mindestens zu beklagen: Es versucht irgendeine Reaktion zu haben. Die einzige Art von Reaktion, die Antigone erlaubt wird, ist aber nur ihr »erhabener Spott«, eine Form »heilige[s] Wahnsinn[s]«, der die Züge einer dionysischen Euphorie aufzuweisen scheint, aber keine Ekstase im Sinne von Verlust des Selbstbewusstseins ist. Ganz im Gegenteil wirkt der Wahnsinn als Selbstbewusstseinsmittel. Hier ist Antigone so nah dem Tod (Hölderlin, V. 970-971: »O mir! grad vor dem Tode / Ist dies das Wort«), dass sie sich wie an der »äußersten Grenzen des Leides«⁵⁶⁴ befindet. Genau dieses Leiden macht sie »höchste menschliche Erscheinung«, wie auch Danae im vierten Ständlied dank ihres Leidens besser »dem Wandel der Zeit mitfühlend folget«⁵⁶⁵. Gleichweise erreicht Antigone mittels ihres Leidens bzw. dank ihrer extremen Annäherung an den Tod, das »höchste Bewusstsein«, das Bewusstsein des Geistes in einem »erkennenden Wesen«⁵⁶⁶, obwohl dies ihr unvermeidlich den Tod kosten wird. Demnach realisiert sich in Antigones »heilige[m] Wahnsinn« die höchste Form von

⁵⁶⁰ Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 72.

⁵⁶¹ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 184.

⁵⁶² Ferner lehnt Müller die Vermutung von Wolfgang Schadewaldt ab, nach der Antigone in ihrem Kommos zu zweifeln anfängt, wirklich Recht zu haben. Vgl. Ebd. Nach Schadewaldts Interpretation scheint auch Susanetti sich teilweise richten: »Antigones felsenfeste und riesige „Ich“ scheint einige Momente von Spaltung und Nachlassen zu kennen. Vgl. Susanetti, *Commento*, S. 315: »L'io“ granitico e monumentale di Antigone pare conoscere dei momenti di sfaldatura e cedimento«.

⁵⁶³ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 157.

⁵⁶⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 856.

⁵⁶⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 919.

Bewusstsein nach der Perspektive der idealistischen Philosophie, das Selbstbewusstsein des Absoluten, das nämlich das Ziel von Hegels *Phänomenologie des Geistes* ist⁵⁶⁷.

Der Begriff des Wahnsinns verschmilzt sich im Kommos der vierten Episode nicht nur mit dem Bewusstsein von Antigone, ein Opfer zu sein, sondern auch mit ihrem »Zorn«. Es zeichnet sich somit eine Konstellation ab, in der Wahnsinn, Bewusstsein und Zorn in Verbindung stehen. Die Assoziierung zwischen Bewusstsein und Zorn kommt explizit in der Formel »Das zornige Selbsterkennen« (Hölderlin, V. 906) zum Ausdruck. Diese letzteren Begriffe brauchen aber eine Vertiefung, weil sie bei Hölderlin eine neuen Bedeutung annehmen. Dies fällt besonders in der Übersetzung des *Ödipus Des Tyrannen* und den sich daran anschließenden *Anmerkungen zum Ödipus* auf, in dem der Zorn im Mittelpunkt steht.

Dort – wie auch in Hölderlins späten Gedichten – hat Zorn nicht die gebräuchliche Bedeutung von »Zorn über jemanden oder etwas, sondern genau wie das griechische Wort *orgé* ein objektloses Zornigsein, sozusagen Zorn an sich«⁵⁶⁸. Der Zorn wird von keinem äußeren Grund ausgelöst, sondern stellt sich als »reine Selbstaffektation des Menschen, vermögen deren er sich über gegebenen Grenzen hinwegsetzt«, schließlich als »Überwallen der Ichheit, also Eigenwille« oder noch als »Selbstherrlichkeit« dar⁵⁶⁹. Seinerseits spricht Schmidt von »Extremzustand der Entgrenzung des Individuums zum Absoluten hin«⁵⁷⁰, indem er sich auf mehrere Stellen der *Anmerkungen zum Ödipus* stützt, unter deren sich die folgende auszeichnet: »Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird«⁵⁷¹. Die Begegnung zwischen Gott und Mensch ist »ungeheuer«, was an die Wiedergabe von *δεινός* im zweiten Standlied erinnert (vgl. Kapitel 3.3.3), und ereignet sich »im Zorn«.

Wenn wir diesen Teil mit der in der äquivalenten Stellung vorkommenden Passage der *Anmerkungen zur Antigone* vergleichen, erweist sich abermals eine Verbindung zwischen Bewusstsein und Zorn:

Die tragische Darstellung beruht, wie in den Anmerkungen zum Ödipus angedeutet ist, darauf, dass

⁵⁶⁷ Gianni Vattimo et al., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 2004, S.477.

⁵⁶⁸ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 97. Obwohl Binder behauptet, dass »Zorn« das griechische Wort *ὄργη* entspricht, ist die Bedeutung von *ὄργη* viel komplexer: In Sophokles, V. 355-356 ist von *ἀστυνόμοις / ὄργαζ* (»städteordnende Neigungen«) die Rede, was Hölderlin unter dem Einfluss des lautlich ähnlichen französischen Wortes »orgueil« »Stolz« übersetzte (Hölderlin, V. 373). Vgl. Schmidt, *Kommentar*, S. 1414. Die erste Bedeutung von *ὄργη* ist nämlich »Neigung«, »Laune«. Vgl. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*.

⁵⁶⁹ Ebd.

⁵⁷⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1381.

⁵⁷¹ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 856. Wie schon im Kapitel 3.3.3 pointiert wurde, ist es dabei auffallend, dass Hölderlin einem Subjekt im Plural (»der Gott und Mensch«) ein Verb im Singular zuschreibt (»sich paart«). Vgl. Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, S. 16.

der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), dass die unendliche Begeisterung unendlich, dass heißt in Gegensätzen, im Bewusstsein⁵⁷².

Während Gottes Begegnung mit dem Menschen in den *Anmerkungen zum Ödipus* »im Zorn« stattfindet, vollzieht sie sich in den *Anmerkungen zur Antigone* »im Bewusstsein«. Deswegen müssen »Zorn« und »Bewusstsein« zwei Kennzeichen dieses entscheidenden Moments einer Tragödie ausmachen. Auch »Bewusstsein« sei laut Binder nicht gewöhnlich gebraucht: Anhand der *Anmerkungen zum Ödipus* sei es als »das griechische Wort *sophrosyne*, das wörtlich „gesunder Sinn“ und dann „Besonnenheit“, „Mäßigung“, „Selbstbeherrschung“ bedeutet⁵⁷³. Und fügt er auch hinzu: »Das Maß, das der Mensch im Zorn verliert, sucht er im Bewusstsein wiederherzustellen«⁵⁷⁴. Diese neue Interpretation von »Bewusstsein« schließe den normalen Sinn dieses Wortes als »Sphäre der Innerlichkeit, als des Wahrnehmens, Denkens, Fühlens und Wollens«⁵⁷⁵, aus. Die zwei Aspekten stehen aber nicht im Widerspruch, wenn der Gegenstand des Bewusstseins das Individuum selbst ist. Wenn es sich um ein »Selbstbewusstsein« als Teil des Absoluten handelt, versucht der Mensch, nichts anderes als sich zu definieren, zu begrenzen – und hier kommt die von Binder erste Bedeutung von »Mäßigung« ins Spiel –, indem er sich selbst denkt, was genau der »Sphäre der Innerlichkeit« zukommt.

Zorn als »Selbstherrlichkeit« und Bewusstsein als Selbstbewusstsein zeichnen sich deshalb als zwei unterschiedliche Reaktionen des menschlichen begrenzten Geistes gegen die reißende und unbegrenzte Macht des Absoluten ab. Dies ermöglicht uns, diese Begriffe als Formen von Wahnsinn einzuordnen – einem Wahnsinn aus der Perspektive des Absoluten gesehen, und Wahnsinn des Menschen, der noch vergebens glaubt, sich gegen seine unwiderstehliche Macht erheben zu können.

Aber welcher Unterschied besteht zwischen den beiden? Derselbe Unterschied, die zwischen Ödipus und Antigone besteht. Der von Hybris gekennzeichnete Zorn ist die Reaktion von Ödipus⁵⁷⁶; das Bewusstsein ist die Reaktion von Antigone. »Wollte man Zorn und Bewusstsein christlich interpretieren« – so schlägt Binder vor – »dann musste man von *superbia* und *humilitas*, von Hochmut und Demut sprechen«⁵⁷⁷. Daher ist es kein Wunder, dass das Wort »Zorn« im Kommos wieder auftaucht, wenn der Chor an Antigone Ödipus' Leiden erinnert und letztere

⁵⁷² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

⁵⁷³ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 98.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 97.

⁵⁷⁶ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 159: »Das Eineswerden des Ödipus mit dem Gott war nach Hölderlins Auffassung Hybris. Er sprach vom *nefas* des Ödipus, fügt allerdings hinzu, er sei durch das Orakel zum *nefas* "versucht" worden; der Gott selbst hatte ihn in Hybris fallen lassen. Trotzdem blieb sein Sichaufwerfen zum Sachwalter Apollons Hybris«.

⁵⁷⁷ Ebd.

antwortet:

Antigone: Die zornigste hast du angereget
Der lieben Sorgen
Die vielfache Weheklage des Vaters (Hölderlin, V. 886-889)

Αν. ἔψαυσα ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας,
πατὴρὸς τριπολίστου οἴτου (Sophokles, V. 856-859)

Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Hölderlin den Begriff von Zorn ohne einen Bezug im Original einschiebt. Außer dem schwäbischen Gebrauch von »anregen« für »berühren«⁵⁷⁸, fällt nämlich die verdrehende Wiedergabe von ἀλγεινοτάτας μερίμνας (»schmerzlichste Sorgen«⁵⁷⁹) mit »zornigste« Sorgen auf. Der Zorn erscheint aber an dieser Stelle wieder nicht nur, weil der Chor Antigone an ihren Vater erinnert, sondern auch weil sie sich mit ihrem Verhalten im Kommos Ödipus' Zorn am höchsten annähert. Erstens sagt der Chor, um Antigone zu trösten, dass sie, ihr »eigen Leben lebend«, (Hölderlin, V. 849) stirbt, und zwar – wie das Original stärker unterstreicht – »nach eigenem Gesetz lebend«⁵⁸⁰ (Sophokles, V. 821: αὐτόνομος ζῶσα); zweitens schreibt der Chor Antigones »zornige[m] Selbsterkennen« ihr Unheil zu:

σὲ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὀργά. (Sophokles, V. 875)

(...) Dich hat verderbt
Das zornige Selbsterkennen. (Hölderlin, V. 905-906)

Wie oft die Stelle von Adjektiv und Substantiv tauschend, übersetzt Hölderlin αὐτόγνωτος ὀργά (»eigenwilliges Streben«⁵⁸¹) mit »zornige[s] Selbsterkennen«: Dadurch verlagert Hölderlin den Fokus auf das Adjektiv αὐτόγνωτος, das er etymologisierend wiedergibt (αὐτός: »selbst« und γινώσκω: »kennen, erkennen«⁵⁸²), aber respektiert nicht den eigentlichen Sinn des Wortes⁵⁸³ (»von

⁵⁷⁸ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1441.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1439.

⁵⁸¹ Ebd., S. 1441.

⁵⁸² Montanari, *Vocabolario della lingua greca*.

⁵⁸³ Dieses Wort in Verbindung mit ὀργά wird in den Skolien, die auch die Brubachiana wiedergibt, so glossiert: αὐθαρέτος καὶ ἰδιογνώμων τροπος (vgl. Papageorgiou, Petrus N., *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Leipzig, Teubner, 1888, S. 258). Susanetti übersetzt das Scholion »selbständige Charakter mit eigener Urteilsfähigkeit«. Vgl. Susanetti, *Commento*, S. 328: »carattere indipendente e con giudizio proprio«.

sich selbst entschieden«⁵⁸⁴), weil er nicht die hier treffende Bedeutung von γίγνωσκω wählt⁵⁸⁵.

Wie oben erwähnt wurde, realisiert sich in der Formel »zornige[s] Selbsterkennen« die Verbindung zwischen »Zorn« und »Bewusstsein«, zwischen Ödipus' und Antigones Reaktion gegen das Unendliche. Antigones Schuld entspricht jenem ihres Vaters, jenem »nährischwilde[n] Nachsuchen nach einem Bewusstsein«⁵⁸⁶, weil sie vor ihrem Tod über ihr Schicksal reflektiert. Indem Antigone sich in sich selbst zurückzieht, bewerkstelligt sie zwei für sie verhängnisvolle Prozessen: Einerseits gewinnt sie an Selbstbewusstsein; andererseits nähert sie sich am stärksten dem Absoluten an, was ihren Tod mit einbezieht. Die Annäherung eines selbstbewussten »erkennenden Wesen[n]«⁵⁸⁷ ist genau das, was das Absolute braucht, um sich seiner selbst bewusst zu werden. Falls Antigone diesen doppelten Gewinn an Selbstbewusstsein ironisch unbewusst ins Werk setzt, erinnert der Chor sie daran, dass »das zornige Selbsterkennen« sie »verderbt« habe, und dadurch trägt auch der Chor – seinerseits unbewusst – zu der Vervollständigung ihres Bewusstseins bei.

3.3.6.4. Viertes Standlied: Lykurgos als der Antitheos

Im vierten Standlied führt der Chor drei mythische Beispiele an, die an Antigones Einkerkung erinnern: die Mythen von Danae, eingekerkert von ihrem Vater Akrisios (vgl. Kapitel 3.2.5), von Lykurgos, isoliert in einer Höhle von seinen Untertanen aus Anlass von Dionysus, und von Kleopatra, die wegen der neuen Gattin ihres Mannes Phineus mit ihren zwei Kindern eingesperrt wurde⁵⁸⁸. Diese Figuren verbindet das gemeinsame Los, es besteht aber ein wesentlicher Unterschied zwischen Lykurgos und den Frauen Danae und Kleopatra: In Gegensatz zu ihnen war der König der Edonen ein Gottesfeind – deshalb durfte er vom Gesichtspunkt der griechischen Religion nur mit seinem Patronymikon (Sophokles, V. 955: ὁ Δρύαντος; Hölderlin, V. 993: »Dryas Sohn«) genannt werden⁵⁸⁹. Er hatte gewagt, Dionysus' Kult zu behindern⁵⁹⁰, und deswegen hatte der Gott ihn als Bestrafung wahnsinnig werden lassen⁵⁹¹.

⁵⁸⁴ Montanari, *Vocabolario della lingua greca*.

⁵⁸⁵ Dieses Verb kann auch »entscheiden« bedeuten. Vgl. ebd.

⁵⁸⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 853.

⁵⁸⁷ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 919.

⁵⁸⁸ Francesca Prescendi, *Kleopatra*, in Hubert Cancik *et al.* (Hrsg.), *Der Neue Pauly*: »Tochter des Boreas und der Oreithyia, erste Gattin des Phineus. Wegen Idaia, die Phineus als zweite Frau heiratet, wird Kleopatra verstoßen; ihre Söhne werden geblendet«. Vgl. auch Susanetti, *Commento*, S. 338-341.

⁵⁸⁹ Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 213.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Susanetti, *Commento*, S. 338.

Aufgrund dieser Verbindung mit dem Thema des Wahnsinns ist die Episode von Lykurgos die relevanteste unter den drei Mythen in Hölderlins Übersetzung. Ferner versinnbildlicht Lykurgos mit seinem gottlosen Verhalten gegenüber Dionysus die Figur des »Antitheos«, wie Hölderlin in den *Anmerkungen zur Antigone* die Heldin des Dramas bezeichnet⁵⁹².

Und ghascht ward zornig behend Dryas Sohn,
Der Edonen König in begeistertem Schimpf
Von Dionysus, von den stürzenden
Steinhaufen gedecket.

Den Wahnsinn weint' er so fast aus,
Und den blühenden Zorn. Und kennen lernt' er,
Im Wahnsinn tastend, den Gott mit schimpfender Zunge. (Hölderlin, V. 993-999)

ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἰδωνῶν βασιλεύς, κερτομίους ὀργαῖς
ἐκ Διονύσου
πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ.
οὕτω τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
ἀνθηρόν τε μένος. κείνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίους γλώσσαις (Sophokles, V. 955-962)

In diesen Versen, die in der hölderlinischen Version nicht nach dem Original verteilt werden, wird die Erscheinung der Gottesmacht paradox mittels des Antitheos, des Gegen-Gottes, auf Lykurgos' Geschichte projiziert. Lykurgos' Wahnsinn und sogar sein verhöhnendes Verhalten gegen den Gott fungieren als »Organ[e] der Begegnung« zwischen Mensch und Gott⁵⁹³. Diese Interpretation erlangt Hölderlin, indem er vom Original beträchtliche Abänderungen vornimmt und davon entscheidend abweicht.

Die erste bedeutsame Abweichung ist die Wiedergabe von κερτομίους ὀργαῖς (»wegen seines höhnischen Eiferns«) mit »in begeistertem Schimpf«. Wie schon im Vers 906 verwechselt Hölderlin gleicherweise die Stelle von Adjektiv und Substantiv, leitet aber von ὀργαῖς nicht die Bedeutung von »zörnig«, sondern von »begeistert« ab. Diese Wahl ist extrem verräterisch, weil sie ein Paradox herstellt: Einerseits wird Lykurgos, der Dionysos' Kult behindern will, »Schimpf« dem Gott gegenüber zugeschrieben; andererseits ist aber sein verhöhnendes Verhalten mit einem Adjektiv

⁵⁹² Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

⁵⁹³ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 66.

(»begeistert«) beschrieben, das sich wohl für die Ekstase des dionysischen Gefolges schickt. Es scheint damit so, als ob Dionysus selbst Lykurgos' ihn verspottenden Wahnsinn verursacht hätte. Im Lichte der hölderlinischen Vision des Absoluten ist das überhaupt akzeptabel, denn es ist ein weiteres Beispiel dafür, wie das Absolut sich des ahnungslosen Menschen bedient. Das Unendliche muss sich manifestieren auch auf die Gefahr hin, auf einen Gottesfeind, einen Antitheos, zurückgreifen zu müssen. Das Unendliche kann eine Erscheinung weder *ex positivo*, da sie ihm nicht möglich ist, noch *ex negativo*, wie die Idee von »Gottes Fehl«⁵⁹⁴ als »die wesentlichste Figur seines Daseins«⁵⁹⁵, anstreben, sondern muss sich mit einer Offenbarung *per contrarium*⁵⁹⁶ begnügen, weil der Schimpf das Dasein des Gottes einbezieht, aber gleichzeitig ihm den göttlichen Rang nicht zuerkennt. Die Existenz des Gottes wird demnach paradox durch die Lästerlichkeit festgestellt.

Dass es sich nicht um eine Erscheinung *ex negativo*, sondern vielmehr um eine gewaltsame Reaktion des Gottes handelt, wird vom Zusatz des attributiven Partizips »stürzenden« in Bezug auf die »Steinhaufen«, die Lykurgos decken, bekräftigt. Die Stellung dieses Partizips am Ende des Verses in Enjambement verstärkt die Schärfe, mit der Dionysus sich am thrakischen König rächt, weil sie die Idee vermittelt, dass er nicht nur Lykurgos in eine Höhle einsperrt, sondern auch Felsblöcke auf ihn »stürzen« lässt.

Dann kommt die bedeutsamste Abweichung vom Original vor: Statt »er sah ein, dass er in Rasereien (...) den Gott mit höhrender Zunge [angetastet hatte]«⁵⁹⁷ (Sophokles, V. 959-960) übersetzt Hölderlin »kennen lernt' er, / im Wahnsinn tastend, den Gott mit schimpfender Zunge«. Lykurgos' verspätetes Erkennen seiner Gottlosigkeit wird hier vom Kennenlernen des Gottes ersetzt, das sich »im Wahnsinn« und »mit schimpfender Zunge« vollzieht. Der Wahnsinn und die Lästerlichkeit sind demnach ein Weg zur Begegnung mit dem Gott aus. Ferner erinnert Lykurgos' »schimpfende Zunge« an Niobes »kühne[s] oft sogar blasphemische[s] Wort«, das sie zum »höchsten Bewusstsein«⁵⁹⁸ führt: Daher entspricht dieses blasphemische Kennenlernen dem »höchsten Bewusstsein«⁵⁹⁹.

Der Wahnsinn als Reaktion gegen die Macht des Absoluten stellte sich in der vierten Episode in der Gestalt von Zorn und Selbstbewusstsein der Heldin Antigone dar; hier im vierten Standlied zeichnet sich der Wahnsinn demnach als Form von Lästerlichkeit gegen die Götter ab. Im Unterschied zum Niobes Blasphemie scheint aber jene von Lykurgos fast von Dionysus selbst

⁵⁹⁴ Hölderlins, *Dichterberuf*, V.60, S. 307.

⁵⁹⁵ Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, S. 19.

⁵⁹⁶ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 175.

⁵⁹⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1447.

⁵⁹⁸ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 916.

⁵⁹⁹ Böschstein, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, S. 70.

provoziert worden zu sein, damit »das Gedächtnis des Himmlischen nicht ausgeht«⁶⁰⁰. Dionysus, das hier eine mythische Verkörperung des Absoluten darstellt, wählt einen Antitheos, Lykurgos, der sich gegen ihn erhebt, ohne dass er weiß, dass sich seine Rebellion als entgegenwirkend erweisen wird, und zwar zugunsten des Gottes. Darauf könnte eine von Böschenstein hervorgehobene »kleine syntaktische Abweichung« in den Versen anspielen, in denen Sophokles näher beschreibt, wie Lykurgos Dionysus' Kult behindern wollte:

παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους
γυναῖκας (...) (Hölderlin, V. 963-964)

Denn stocken macht' er die Weiber
Des Gottes voll, (...) (Hölderlin, V. 1000-1001)

Statt »denn stocken macht' er die gotterfüllten Weiber«⁶⁰¹ ordnet Hölderlin so um, dass die »des Gottes voll« nur in dem sich anschließenden Vers auftritt; darüber hinaus könnte »voll« als ein Adjektiv mit prädikativer Funktion interpretiert werden, das von »macht'« regiert wird. Nach dieser zweiten, in der umgestalteten Stellung verborgenen Lektüre dieser Verse scheint die Begeisterung der Mänaden von Dionysus' Gefolge im Sinne von »Erfülltsein vom Gott, griechisch: *enthousiamós*«⁶⁰² eine Auswirkung von Lykurgos' Repression zu sein. Der entgegenwirkende Effekt des Antitheos hat funktioniert: Indem er Dionysus zu verjagen versucht hat, hat Lykurgos ahnungslos zum Durchsetzen seines Kultus beigetragen und »das Gedächtnis des Himmlischen« so wiederherstellt, dass die Menschen »des Gottes voll« sind. Dieser Gebrauch des Antitheos, um eine Reaktion hervorzurufen und das Vergessen des Himmlischen zu verhindern, erinnert auch an das Los von Pentheus⁶⁰³, dessen makabrer Tod die Macht von Dionysus am äußersten zum Vorschein bringt.

Lykurgos' und Pentheus' Verhältnis zum Dionysus beleuchtet die Rolle des »Antitheos«, die Hölderlin Antigone explizit zuschreibt⁶⁰⁴. Der Antitheos ist nach Hölderlins Definition in den *Anmerkungen zur Antigone* »einer, in Gottes Sinne, wie gegen Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt«. Antigones gesetzlose unmittelbare Erkenntnis des »Höchsten«, die im Gegensatz zu Kreons allzugeseztem Verhältnis zum Absoluten steht, vollzieht sich paradox, indem sie sich »gegen Gott« auflehnt. »Antitheos« bedeutet nämlich »gegen Gott« – oder, wie Mecacci

⁶⁰⁰ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 856.

⁶⁰¹ Böschenstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 67.

⁶⁰² Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 161.

⁶⁰³ Böschenstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 67.

⁶⁰⁴ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

notiert, kann auch »Gottesgleichen« bedeuten⁶⁰⁵. Wie Binder bemerkt, ist die Idee des Entgegensetzens auch im Namen »Antigone« enthalten: Außer »Ersatztochter«⁶⁰⁶ kann er auch »Dagegeborene« heißen⁶⁰⁷. Wenn wir all diese Nuancen berücksichtigen, kommt die Rolle des Antitheos am besten zum Ausdruck: *antí* in Antitheos bedeutet nämlich »gegen«, weil der Antitheos »wie *gegen* Gott sich verhält«, aber es bedeutet auch »zur Antwort«, weil Antigones Widerstand eine Reaktion gegen die »reißende« und sie ergreifende Macht des Absoluten ist. *Antí* gilt auch als »anstelle von« und »gleich«, weil gerade Antigones Gegensatz, der schließlich seinen Tod einbezieht, die Theophanie des Absoluten ermöglicht, was Antigone endlichen Ersatz des unendlich Göttlichen macht. Als letzter Punkt dieser thematischen Analyse muss deshalb der Tod berücksichtigt werden.

3.3.7. Der Tod

Wie schon vielmals betont wurde, steht das Thema des Todes im Mittelpunkt der hölderlinischen Reflexion über das Tragische. Der Tod ist der Moment, in dem sich zwei grundlegende Erfahrungen ereignen: Zum einen erfährt das Endliche, das vom tragischen Helden repräsentiert wird, das Unendliche; zum anderen kann das Unendliche genau in dem sterbenden endlichen Wesen einen ephemeren Ausdruck, eine Form von Erscheinung finden. Das stellt Hölderlin in den folgenden theoretischen Passagen fest:

In der Mitte liegt der Tod des Einzelnen, nämlich derjenige Moment, wo das organische seine Ichheit, sein besonderes Dasein, das zum Extreme geworden war, (...) ablegt⁶⁰⁸.

Die tragische Darstellung beruht (...) darauf, dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (...), sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Mecacci, *Hölderlin e i greci*, S. 175.

⁶⁰⁶ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 108. *antí* kann nämlich auch »anstelle von« bedeuten.

⁶⁰⁷ Binder, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder*, S. 108. Zu der Bedeutung von »Antigone« hat Susanetti auch auf eine weitere Interpretation von *antí*, und zwar »zur Antwort«. Ferner hat Kathrin Rosenfield die Etymologie des Namens als Argument angeführt, um seine Interpretation des Sophokleischen Drama als die Darstellung eines genealogischen Konfliktes innerhalb des Geschlechts der Labdakiden zu stützen: »Ihr Name Anti-gone: „gegen“ und „anstelle von“ (Anti) + „Nachkommenschaft“ (γόνη) deutet darauf hin, dass sie Platzhalter der Nachkommenschaft ihres Hauses ist«. Vgl. Rosenfield, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, S. 485.

⁶⁰⁸ Hölderlin, *Über das Tragische*, S. 429.

⁶⁰⁹ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 917.

Deswegen verdienen die Passagen der Tragödie, in denen sich die Figuren auf den Tod beziehen und die Hölderlin abweichend übersetzt, besondere Beachtung. Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist eine Partie des Dialogs zwischen Antigone und Ismene in der zweiten Episode:

I: Bring so mich in Verdacht nicht, Schwester, wie als könnt'

Ich sterben nie, mit dir; des Grabs Unschick vergüten.

A: Stirb du nicht allgemein. Was dich nicht angeht,

Das mache dein nicht. Mein Tod wird genug sein. (Hölderlin, V. 566-569)

I: Μήτοι, κασιγνήτη, μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ

θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ' ἀγνίσαι.

A: μὴ 'μοὶ θάνης σὺ κοινά, μηδ' ἄ μὴ 'θιγες

ποιοῦ σεαυτῆς. Ἀρκέσω θνήσκουσ' ἐγώ. (Sophokles, V. 544-547)

Ich möchte den Augenmerk auf die letzten Wörter von Antigones Antwort richten: »Mein Tod wird genug sein« ist eine treue Übersetzung des Originals; die Nominalisierung des Verbes »sterben« (θνήσκουσ') in »Tod« sowie die Auflösung des Pronomens ἐγώ in »mein« betonen aber die Auffassung des Todes als ein Opfer eines erlesenen Individuums, Antigone, die sich ihrer Erwählung bewusst ist. Das lässt sich auch daraus schließen, dass sie nicht mit ihrer Schwester den Tod teilen will (»Stirb du nicht allgemein«). Im folgenden Zitat beschränkt sich Hölderlin nicht darauf, die Textvorlage zu übersetzen, sondern versetzt einen Terminus von einem Stichwort in das anschließende, das von einer anderen Figur ausgesprochen wird:

I: Ich Arme! weh! hab' ich Schuld, dass du stirbst?

A: Dein Teil ist ja das Leben, meines Tod. (Hölderlin, V. 576-577)

I: Οἴμοι τάλαινα, κάμπλάκω τοῦ σοῦ μόρου;

A: Σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν. (Sophokles, V. 554-555)

Das Wort μόρου gehört im Original Ismenes Stichwort an, während es bei Hölderlin in Antigones anschließendes Stichwort versetzt wird. Darüber hinaus verändert Hölderlin den Sinn des zweiten Halbverses 554 des Originals, der – wörtlich übersetzt – anders lauten würde: »Soll ich nicht teilen dein Schicksal?«⁶¹⁰. Hölderlin hingegen schreibt das Wort μόρος Antigone zu, was die Wirkung herstellt, dass Antigones Tod nicht mehr eine freiwillige Wahl des Mädchens, sondern ein

⁶¹⁰ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1423.

unvermeidliches Schicksal zu sein scheint. Ferner geht Hölderlin auf die etymologische Bedeutung des Terminus zurück: μόρος stammt aus dem Verb μείρομαι, dessen Grundbedeutung »sein eigenes Teil bekommen«⁶¹¹ ist. »Schicksal« ist dementsprechend nur der übertragene Sinn, der vom »Teil« abgeleitet wird. Gleichfalls bemerkenswert ist die erneute Technik der Nominalisierung des Sterben-Verbes (καθανεῖν) mit einem Possessivpronomen in »Mein Tod«, als ob Antigone den Tod nur für sich beanspruchen würde.

Auch die Wörter des Chors am Ende des dritten Ständlieds, die zum folgenden Kommos überleiten, leiten das Thema des Todes ein:

Da in das alles schweigende Bett'
Ich seh' Antigonä wandeln (Hölderlin, V. 833-834)

τὸν παγκοίτην ὅθ' ὀρῶ θάλαμον
τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν. (Sophokles, 804-805)

Die euphemistische Periphrase »das alles schweigende Bett«, um den Tod zu bezeichnen, ist eine ziemlich wörtliche Übersetzung des Originals τὸν παγκοίτην (...) θάλαμον, gibt aber nicht einen im griechischen Text grundlegenden Aspekt wieder: die makabre Assoziation zwischen Tod und Ehe. Diese Doppelsinnigkeit wohnt beider Wörter inne: παγκοίτης ist ein Kompositum von πᾶς (»alles«) und κοίτη (»Bett«, aber insbesondere »Traubett«, auch in Gräbern⁶¹²); θάλαμος bedeutet gleicherweise sowohl »Trauzimmer« als auch »Grab«⁶¹³. Andererseits muss es berücksichtigen werden, dass

die griechische Hochzeit und Beerdigungsfeiern hatten viele Ähnlichkeiten, insbesondere aus der Perspektive der Braut (Fackeln, Schleier, die begleitete Fahrt in ein neues und fremdes „Haus“, Furcht und Klagen über den Verlust der eigenen Lieben, in Aufbewahrung eines neuen „Herrn“ werden zu sein, usw.). Daher ist das Motiv der „Ehe in Hades“ verbreitet⁶¹⁴.

Hölderlin verzichtet auf die Metapher des Todes als eine makabre Ehre, um dem Text seine Auffassung der Szene aufzuzwingen. Dies lässt sich aus dem Gebrauch von »wandeln« folgern:

⁶¹¹ Montanari, *Vocabolario della lingua greca*.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Griffith, *Commentary*, S. 266.

⁶¹⁴ Ebd., S. 267, übersetzt aus dem Englischen: »Greek marriage and funeral ceremonies had many similarities, esp. from the bride's perspective (torches, veils, the escorted journey to a new and unfamiliar "home", fear and lamentation at loss of the loved ones, delivery into the hands of a new "owner", etc.). So the motif of the "marriage in/ to Hades is widespread«.

Statt ἀνύτρουσαν mit einem Verb von Bewegung zu übersetzen, entschließt sich Hölderlin für »wandeln«, das zwar auch »eine kurze Strecke hin und her gehen, auf und ab gehen, einhergehen« bedeuten kann, aber die etymologische Grundbedeutung »hin und her wenden« ist⁶¹⁵. Dieses Verb ist mit der »Umkehr« zu verbinden, die »vom griechischen zum hesperischen geht«⁶¹⁶ und die Antigone vertritt. Es ist kein Zufall, dass Hölderlin dasselbe Verb auch in den *Anmerkungen zur Antigone* benutzt, in denen er »des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd« beschreibt⁶¹⁷. Antigone wird deshalb zu einer Verkörperung von »des Menschen Verstand«: Beide »wandeln« »unter Undenkbarem«, dem Unendlichen, das vom Menschen mittels rationellen Instrumenten nicht erfassbar ist.

Es ist aber das irrationelle Instrument des Wahnsinns, das als die entscheidende »Zäsur« im Drama wirkt. Der Seher Tiresias, dessen Auftreten Hölderlin in den *Anmerkungen zum Ödipus* explizit als die Zäsur in beiden Stücken betrachtet⁶¹⁸, veranlasst Kreon, seine Meinung zu ändern, was so ungewöhnlich für eine sophokleische Figur ist⁶¹⁹. Tiresias verfügt über ein Wissen, das von den Göttern inspiriert wird und von außen als eine Form von Wahnsinn scheinen kann. Er ist derjenige, der am nächsten bei dem Gott ist, aber wie Antigones ist Tiresias' Wahnsinn keine ausreichende Form von Erscheinung für das Absolute. Obwohl der Seher Kreon überzeugen kann, Antigone zu befreien, führen eigentlich seine Worte nicht zu Antigones Rettung, sondern zur Entdeckung ihres Selbstmordes. Der Tod, von dem alle Figuren bis jetzt geredet haben und der das gesamte Drama umweht, konkretisiert sich im Exodus in einer Reihe von Todesnachrichten. Der Durst des Absoluten hat drei Toten gefordert: Antigone, Haimon und Kreons Gattin Eurydike.

Zwischen der fünften Episode und dem Exodus steht aber das fünfte Ständlied, in dem der Chor Dionysus anruft. Kreons Meinungsänderung bedeutet nämlich einen Hoffnungsschimmer und Dionysus, Schutzgott von Theben wegen seiner Geburt aus der thebanischen Semele⁶²⁰, wird darin gepriesen, damit er die Versöhnung zwischen Antigone und Kreon sowie die Rettung des Mädchens fördert. Der Hergang der Ereignisse wird jedoch diese Illusion enttäuschen.

Was für die Mitspieler des Dramas, insbesondere für Kreon, die von seinem Sohn und seiner Gattin beraubt wird, die größte Enttäuschung ist, ist nach Hölderlins philosophischer Lektüre der notwendige Ausgang des Erscheinungsprozesses des Absoluten. Das fünfte Ständlied bereitet nämlich aus Hölderlins religiöser Perspektive die höchste Form der Erscheinung des Absoluten vor:

⁶¹⁵ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

⁶¹⁶ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 915.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Hölderlin, *Anmerkungen zum Ödipus*, S. 851: »In beiden Stücken machen die Zäsur die Reden des Tiresias aus«.

⁶¹⁹ Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, S. 21. Gerade wegen dieser Meinungsänderung erkennt Müller Kreon den Rang als Hauptfigur nicht. Vgl. Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 12.

⁶²⁰ Susanetti, *Commento*, S. 363.

den Tod. Die Anrufung »Werd' offenbar!« (Hölderlin, V. 1199) drückt die Bedürfnis eines direkten Eingreifens des Absoluten aus, das sich bis zu diesem Zeitpunkt nur *ex negativo* oder *per contrarium* manifestiert hat (vgl. Kapitel 3.3.6.4).

Io! du! in Feuer wandelnd!
Chorführer der Gestirn' und geheimer
Reden Bewahrer!
Sohn, Zeus Geburt!
Werd' offenbar! mit den Naxischen
Zugleich, den wachenden
Thyaden, die wahnsinnig
Dir Chor singen, dem jauchzenden Herrn. (Hölderlin, V. 1195-1202)

ἰὸ πῦρ πνεόντων
χοράγ' ἄστρον, νυχίων
φθεγμάτων ἐπίσκοπε,
Ζηνὸς γένεθλον, προφάνηθ',
ᾧναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις (1150)
Θυίασιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχον. (Sophokles, V. 1146-1152)

Hier scheint sich ein dritter Weg zur Offenbarung auszuzeichnen: Es wird hier eine Manifestation *ex positivo* angerufen, »nicht in Gegensätzen« verlangen, wie Böschstein sie bezeichnet⁶²¹. Jedoch handelt es sich um keine Manifestation des Absoluten, sondern des Gottes Dionysus. Nur Vermittlungsfiguren können *ex positivo* erscheinen: Dionysus fungiert in diesem Ständlied als ein »Zeichen« des Absoluten, wie Christus in *Brot und Wein*.

Als der Vater gewandt sein Angesicht von den Menschen
Und das Trauern mit Recht über der Erde begann,
Und erschienen zu letzt ein stiller Genius, himmlisch
Tröstend, welcher des Tags Ende verkündet' und schwand,
Ließ zum Zeichen, dass einst er da gewesen und wieder
Käme (...) ⁶²²

⁶²¹ Böschstein, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, S. 67.

⁶²² Hölderlin, *Brot und Wein*, V.127-132, in Ders., *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 1. Band, S. 290.

Im Unterschied zu den sophokleischen Mänaden bildet Hölderlin sie als »wachende Thyaden« ab, indem er aus dem Adjektiv πάννοχοι statt eine Zeitangabe (»die ganze Nacht«⁶²³) die Idee der Wache herausbekommt. Ihr Warten auf Dionysus erinnert somit an die Wache der Jungfrauen in dem Evangelium nach Matthäus, die auf das Kommen des Bräutigams warten⁶²⁴.

Ist es dann eine totale Erscheinung des Absoluten möglich? Wenn ja, würde sie jedenfalls dem Menschen unzugänglich bleiben: Wenn man dem Absoluten in seiner höchsten Macht zu nah zu gehen wagt, stirbt man. Wie schon in Kapitel 3.3.2.3 erinnert wurde, ist dies Semeles Schicksal, das im fünften Ständlied im Adjektiv »blitzgetroffene« zusammengefasst wird (Hölderlin, V. 1188). Das Erscheinen des Absoluten ist wie das Brennen des Feuers: In dem Moment, in dem der Feuer erscheint, verzehrt er sich gleichzeitig und kann nicht begriffen werden. Das einzige Bild des Absoluten könnte nur das sich immer wandelnde Bild eines brennenden Feuers sein: Es kann nur »in Feuer wandelnd« wahrgenommen werden, wie der brennende Dornbursch im Buch des Exodus⁶²⁵.

Die einzige Form, in der das Absolute vom Menschen erfahren werden kann, ist demzufolge *ex negativo*. Seine Anwesenheit wird als Abwesenheit, als Fehlen, gespürt und paradox ist genau das Sich-Entziehen des Gottes, das uns veranlasst, ihn zu suchen und zu begreifen. Im diesem Sinn »hilft« das »Fehl« von Gott uns, wie Hölderlin in der Ode *Dichterberuf* behauptet (»bis Gottes Fehl hilft«⁶²⁶). Gott kann sich auf Erde nur in der Form eines Mangels zeigen, und die Menschen können ihn nur dadurch erfahren, dass sie diesen Mangel fühlen und dafür trauern. Dies ist auch der Kerngedanke der oben zitierten Verse der Hymne *Brot und Wein*. Bevor der Genius, der eine Anspielung auf Christus ist⁶²⁷, ein Zeichen von Gott gibt, indem er verschwindet, herrscht das Trauern auf der Erde.

So ist ebenfalls in der Tragödie: Wie Beaufret treffend pointiert, ist

die eigenste Aufgabe des Menschen (...) dieses „Gottes Fehl“ zu ertragen, das die wesentlichste Figur seiner Anwesenheit ist. Sich diese Aufgabe anzueignen, ermöglicht am besten den Zugang zu der Dimension des Tragischen und der Tragödie (Trauer-spiel)⁶²⁸.

⁶²³ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1458.

⁶²⁴ Matthäus, 25, 1-13.

⁶²⁵ Exodus, 3.

⁶²⁶ Hölderlins, *Dichterberuf*, V.60, S. 307.

⁶²⁷ Schmidt, *Kommentar*, Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 1. Band, S. 736.

⁶²⁸ Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, S. 19: Meine Übersetzung aus dem Französischen: »La tâche la plus propre de l'homme (...) est (...) d'apprendre à endurer ce défaut de Dieu qui est la figure la plus essentielle de sa présence. Savoir faire sienne une telle tâche, c'est d'entrer dans la dimension la plus propre du tragique et de la tragédie (Trauer-spiel)«.

In dieser Hinsicht realisiere Hölderlin laut Beaufret aus einer griechischen Tragödie den tiefgehenden Sinn von »Trauerspiel«⁶²⁹. Der tragische Held fühlt am stärksten das Fehlen des Absoluten und trauert. Infolgedessen geht er dem Tode entgegen, um mit seinem Verschwinden ein »Zeichen« des Absoluten zu hinterlassen. Dadurch bestätigt der Held auch die Notwendigkeit vom Fehlen des Absoluten: Seiner Abwesenheit veranlasst die Menschen zu trauern und so erinnern sie sich an sein Dasein. Gottes »Fehl« wirkt wie die Platonische *penia*⁶³⁰: *Penia* lässt einen Mangel fühlen, was sich in Bedürfnis nach etwas verwandelt. So ist *Penia* die Mutter von Liebe, auch auf die philosophische Ebene übertragen, weil sie den Mangel an die Erkenntnis des Absoluten wahrnehmen lässt. In diesem Sinn wird Antigones Tod ein Liebesakt nicht dem Bruder Polyneikes, sondern dem Absoluten gegenüber, weil sie sich mit ihm vereinigen will.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Platon, *Symposion*, 203c-204c, in Ders., *Sämtliche Werke*, 2. Band, herausgegeben von Ernesto Grassi und Walter F. Otto, Hamburg, Rowohlt, 1957.

Schlusswort

Für das Schlusswort dieser Arbeit möchte ich passender Weise auch die letzten Worte des Dramas in Betracht ziehen und das Augenmerk auf das letzte Wort der Übersetzung richten: »denken«.

Um vieles ist das Denken mehr, denn
Glückseligkeit. Man muss, was Himmlischer ist, nicht
Entheiligen. Große Blicke aber
Große Streiche der hohen Schultern
Vergeltend,
Sie haben im Alter gelehrt, zu denken. (Hölderlin, V. 1396-1402)

Χο.πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει· χρῆ δὲ τὰ γ' ἐς θεοῦς
μηδὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. (Sophokles, V. 1347-1353)

Wegen eines Interpunktionsfehlers in der Textvorlage und einer Wortverwechslung in ὑπεραύχων (αὐχέω, »sich rühmen«, mit αὐχὴν, »Nacken«) weicht diese Passage erheblich vom Original ab, die wörtlich übersetzt so lautet: »Große Worte (λόγοι) aber von Vermessenen (τῶν ὑπεραύχων), abgeübt durch große Schläge, haben im Alter Besinnung gelehrt«⁶³¹. Der Chor beendet die Tragödie mit der Erklärung, die ohne Zweifel auf Kreon zu beziehen ist, da sie auf das Alter anspielt. Kreon hat durch furchtbare Schicksalsschläge verstanden, dass jeder Mensch dem Schicksal unterlegen ist. »Aber wie in der ganzen Tragödie«, so Müller, verbirgt sich »das objektive Urteil der Wahrheit, das theologische Urteil des Dichters hinter den Urteilen der Mitspieler, auch gerade des Mitspielers Chors, (...) auch im letzten Satz«⁶³². Dieses Urteil könnte auch auf Antigone angewendet werden, weil »auch Antigones großgesinnte Worte über die ungeschriebenen Gesetze, in denen die Rechtfertigung ihres Handelns enthalten ist, dürfen μεγάλοι λόγοι heißen«. Sophokles'

⁶³¹ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1470.

⁶³² Müller, *Sophokles, Antigone*, S. 272.

Lehre ist folglich viel härter als jene des Chors: »Die göttliche Ordnung der Welt ist so, dass nicht nur der verblendete Gottesfeind große Schläge erleidet, mit denen ihn die Götter strafen, sondern auch der Mensch, der in seinen Worten und Gedanken die göttliche Ordnung in großer Weise vertritt«⁶³³.

Die Frage, ob Hölderlin diese Doppelsinnigkeit begriffen hat oder nicht, stellt sich nicht, weil er den Fokus auf einen anderen Aspekt legte, wie die Übersetzung von τὸ φρονεῖν mit »denken« zeigt. Das Verb φρονεῖν bedeutet zwar »denken«, aber hier betont die substantivierte Form die Nuance von »weise sein« und demzufolge muss es als »Weisheit« übersetzt werden⁶³⁴. Indem Hölderlin »denken« übersetzt, rückt er die Hauptbedeutung des Wortes in den Vordergrund. Den Akzent auf das Denken als menschliche Fähigkeit setzend, knüpft Hölderlin an seine philosophische Lektüre von Sophokles an, die er in den *Anmerkungen zur Antigone* erklärt: Sophokles sei nach seiner Meinung der Einzige, der »des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd, zu objektivieren«⁶³⁵ wusste. Wenn wir »wandelnd« die Bedeutung von »an einem Orte weilen« zuschreiben, für die das Grimm-Wörterbuch ein Beispiel aus dem *Hyperion* anführt⁶³⁶, hieße Hölderlins Urteil, dass Sophokles Figuren erschafft, deren Verstand sich bemüht, das Undenkbare, d.h. das Absolute zu denken, aber da dies nicht möglich ist, »weilen«, verweilen sie, stecken fest. Deshalb muss der Mensch wieder lernen, richtig zu denken, was ihn die »große[n] Blicke« lehren, die »göttlich-,vergeltenden“ Schicksalsschlägen« entsprechen, da Hölderlin »Blick« im alten Sinn von »Blitz« meinte⁶³⁷.

Die Begründung eines neuen Denkens beruht deshalb auf der Anerkennung, dass die menschlichen Kriterien nicht allgemein anwendbar sind, dass das Absolute »undenkbar« ist. Daraus ergibt sich die notwendige Schlussfolgerung, dass der Mensch nur im Moment des Todes das Absolute erreichen kann: im Moment, in dem er dem Absoluten unterliegt und auf seine Freiheit verzichtet. In kantischen Worten bedeutet das, dass der menschliche Verstand nur durch den Tod des Menschen zur Vernunft kommen kann. Der Mensch kann nur eine »asymptotische« Beziehung mit dem Absoluten erreichen, solange er lebendig ist, weil er nur im Bereich seines Verstands handeln kann. Die Vernunft impliziert nämlich den größten Verzicht: den Verzicht auf das Leben. Das Absolute, das Notwendige, fordert den Tod: Deswegen ist es mit der Freiheit des Menschen unversöhnbar. Das Erreichen der höchsten Form von Freiheit, die Erfüllung der Ansprüche der Vernunft, verursacht den Tod des Einzelnen, der gewagt hat, seine Grenze zu überwinden.

⁶³³ Ebd., S. 273.

⁶³⁴ Montanari, *Vocabolario della lingua greca*.

⁶³⁵ Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, S. 914-915.

⁶³⁶ Grimm, *Deutsches Wörterbuch*.

⁶³⁷ Schmidt, *Kommentar*, in Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, 2. Band, S. 1470.

Auch Schelling diagnostiziert im letzten seiner *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* diesen unvermeidlichen Ausgang in dem Konflikt zwischen menschlicher Freiheit, die sich in der Vernunft ausdrücken will, und der Notwendigkeit des Absoluten, das sich in keiner Form, auch nicht jener der menschlichen Vernunft, beschränken lässt (vgl. oben Kapitel 2.3). Trotzdem erahnt Schelling für den Menschen eine Möglichkeit, als Sieger zu sterben: Der Mensch kann sich selbst behaupten, indem er freiwillig zu sterben entscheidet. Es ist keine passivische Annahme; es ist eine Annahme des Todes als Märtyrer in dem etymologischen Sinn des Wortes. Es ist ein Sterben, um nicht nur das Dasein des Absoluten auszusprechen, sondern auch »durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen«⁶³⁸. Die einzige Freiheit, die der Menschen anstreben kann, ist ein bewusster Verzicht auf die Freiheit selbst. Wird dieser konstitutive Widerspruch auf Antigone übertragen, zeigt die Heldin mit ihrem Selbstmord diese einzige Möglichkeit einer freien, wenngleich augenblicklichen, menschlichen Vernunft.

Im Tod des tragischen Helden verwirklicht sich die höchste Form des Denkens: die Vernunft. Der tragische Tod wird deshalb zu einem *kairòs* in der Geschichte der Philosophie, weil er von Kants Kritizismus zum Idealismus führt, der dem Menschen die Erreichung der Vernunft zuerkennt. Hölderlins *Antigone* scheint die Erreichbarkeit der Vernunft anzudeuten und bis auf das letzte Wort seiner Übersetzung weist Hölderlin auf den richtigen Schlüssel hin, der seine Version der *Antigone* letztendlich aufschließt: den Schlüssel des Denkens in einem frühidealistischen Licht.

⁶³⁸ Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, in Ders., *Werke*, 3. Band, herausgegeben von Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs und Annemarie Pieper, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1982, S. 107.

Bibliografie

Primärliteratur

Aischylos, *Agamemnon*, in Ders., *Tragödie und Fragmente*, herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner, München, Ernst Heimeran Verlag, 1969².

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke II. Electronic Edition*, Charlottesville, InteLex Corporation, 2003. (Elektronische Version von G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden. Theorie-Werkausgabe*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970).

Hölderlin, Friedrich, *Übersetzungen*, in Ders., *Sämtliche Werke*, 5. Band, herausgegeben von Friedrich Beißner, Stuttgart, Kohlhammer, 1954.

Hölderlin, Friedrich, *Sophokles*, in Ders., *Sämtliche Werke*, „Frankfurter Ausgabe“, 16. Band, herausgegeben von Michael Franz, Michael Knaupp und D.E. Sattler, Frankfurt am Main, Roter Stern, 1988.

Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994.

Hölderlin, Friedrich, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994.

Hölderlin, Friedrich, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001.

Homer, *Homers Odüßee*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, Hamburg, auf Kosten des Verfassers, 1781.

Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft, Die transzendente Ästhetik*, in Ders., *Hauptwerke*, Charlottesville, InteLex Corp., 1999. [Elektronische Version von Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*. herausgegeben von der Königlich- Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1902.

Ovidius, *Tristia*, edited by J. B. Hall, Stuttgart, Teubner, 1995.

Platon, *Symposion*, in Ders., *Sämtliche Werke*, 2. Band, herausgegeben von Ernesto Grassi und Walter F. Otto, Hamburg, Rowohlt, 1957.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, in Ders., *Werke*, 3. Band, herausgegeben von Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs und Annemarie Pieper, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1982.

Sophocles, *Sophokleus Tragōdiai Hepta*, Francoforti, Brubachius, 1555.

(online verfügbar: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10980960_00003.html)

Sophocles, *Tragödien und Fragmente*, herausgegeben von Wilhelm Willige, München, Heimeran, 1966.

Sophocles, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di Dario Del Corno, Milano, Mondadori, 1982.

Sophocles, *Sophoclis Fabulae*, edited by H. Lloyd-Jones and N.G. Wilson, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, Oxford, 1999.

Sophocles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2001.

Sophocles, *Antigone*, a cura di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012.

Sekundärliteratur

Baudy, Gerhard, *Hermes*, in *Der Neue Pauly*, herausgegeben von Hubert Cancik *et al.*, Brill Online, 2015

Beaufret, Jean, *Hölderlin et Sophocle*, Brionne, Gerard Monfort, 1983.

Beißner, Friedrich, *Hölderlins Übersetzung aus dem Griechischen*, Stuttgart, Metzler, 1961².

Bertaux, Pierre, *Hölderlin und die Französische Revolution*, in »Hölderlin Jahrbuch«, XV, 1968/1969, S. 1-27.

Bertaux, Pierre, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.

Binder, Wolfgang, *Hölderlin und Sophokles*, in »Hölderlin Jahrbuch«, XVI, 1969/1970, S. 19-37.

Binder, Wolfgang, *Hölderlin und Sophokles. Eine Vorlesung von Wolfgang Binder, gehalten im Sommersemester 1984 an der Universität Zürich*, herausgegeben von Uvo Hölscher, Tübingen, Hölderlinturm, 1992.

Bodei, Remo, *Hölderlin: La filosofia e il tragico*, in Friedrich Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 7-71.

Böschstein, Bernhard, »Die Nacht des Meers«. Zu Hölderlins Übersetzungen des ersten Stasimons der »Antigone«, in Ders., »Frucht des Gewitters«. Hölderlins Dionysus als Gott der Revolution, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1989, S. 37-53.

Böschstein, Bernhard, *Gott und Mensch in den Chorliedern der Hölderlinischen »Antigone«*, in Ders., »Frucht des Gewitters«. Hölderlins Dionysus als Gott der Revolution, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1989, S. 54-71.

Böschstein, Bernhard, *Hölderlins Deutung von Sophokles Antigone im Horizont der Französischen Revolution*, in Gonthier-Louis Fink [Hrsg.], *Les romantiques allemands et la Révolution française*, Strasbourg, Recherches Germaniques, 1989, S. 55-64.

Böschstein, Bernhard, *Hölderlin-Ödipus-Hölderlins Antigonä*, in Gerhard Kurz et al. [Hrsg.], *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandaufnahme*, Tübingen, Attempto-Verlag, 1995, S. 224-239.
Böschstein, Bernhard, »...du scheinst ein rotes Wort zu färben«, in Ders., *Von Morgen nach Abend*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 63-77.

Burdorf, Dietrich, *Friedrich Hölderlin*, München, C.H. Beck, 2011.

Burian, Peter, *Tragedy adapted for stages and screens*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, herausgegeben von P.E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, S. 228-283.

Ciani, Maria Grazia, *Introduzione*, in Sophocles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 7-18.

Di Benedetto, Vincenzo, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 1-32.

Drux, Rudolf, *Motiv*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Harald Fricke, Berlin, De Gruyter, 2000, S. 638-641.

Düsing, Klaus, *Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel*, in Christoph Jamme [Hrsg.], *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804 - 1806)*, Bonn, Bouvier, 1988, S. 55-82.

Düsing, Wolfgang, *Tragisch*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 666-669.

- Easterling, P.E., *From repertoire to canon*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P.E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 211-227.
- Giannakis, Georgios K., (Hrsg.), *Encyclopedia of Ancient Greek Language and Linguistics*, Managing Editors Online Edition, First Last. Brill Online, 2015.
- Goldhill, Simon, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford University Press Scholarship Online, 2012.
- Graf, Fritz, *Apollon*, in *Der Neue Pauly*, herausgegeben von Hubert Cancik *et al.*, Brill Online, 2015.
- Griffith, Mark, *Introduction*, in Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, Oxford, 1999, pp. 1-68.
- Griffith, Mark, *Commentary*, in Sophocles, *Antigone*, edited by Mark Griffith, Cambridge, Cambridge University Press, Oxford, 1999, pp. 119-355.
- Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presse Universitaires de France, 1979⁶, trad. it. *Mitologia*, Milano, Garzanti, 2006.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1854-1961, Online Version.
- Halleran, M. R., *Episodes*, in *A Companion to Greek Tragedy*, edited by Justina Gregory, Oxford, Blackwell, 2005, pp. 167-170.
- Harder, Ruth Elisabeth *et al.*, *Niobe*, in Hubert Cancik *et al.* [Hrsg.], *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015.
- Jacob, Joachim, *Pietismus*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 85-87.
- Kasper, Monika, »Das Gesetz von allen der König«. *Hölderlins Anmerkungen zum Ödipus und zur Antigonä*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- Kopetzki, Annette, *Übersetzung*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 720-724.
- Kremer, Detlef, *Romantik*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 326-330.
- Kreuzer, Johann (Hrsg.), *Hölderlin-Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2002.

- Kurz, Gerhard, *Friedrich Hölderlin*, in *Killy Literaturlexikon*, herausgegeben von Wilhelm Kühlmann, 5. Band, Berlin, De Gruyter, 2009².
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins. Zwei Vorträge*, Freiburg, Diaphanes-Verlag, 2001.
- Macintosh, Fiona, *Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, edited by P.E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 284-323.
- Mecacci, Andrea, *Hölderlin e i greci*, Bologna, Pendragon, 2002.
- Montanari, Franco, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, LÖscher, 1995.
- Müller, Gerhard, *Überlegungen zum Chor der Antigone*, in »Hermes« LXXXIX, , 4, 1961, S. 398-422.
- Müller, Gerhard, *Sophokles, Antigone*, Heidelberg, Winter, 1967.
- Olshausen, Eckart, *Pontos Euxeinos*, in Hubert Cancik *et al.* [Hrsg.], *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015.
- Papageorgiou, Petrus N., *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Leipzig, Teubner, 1888.
- Pape, Wilhelm, *Griechisch-Deutsches Handwörterbuch*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1954.
- Pöggeler, Otto, *Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin*, München, Fink, 2004.
- Prescendi, Francesca, *Kleopatra*, in Hubert Cancik *et al.* [Hrsg.], *Der Neue Pauly*, Brill Online, 2015.
- Rehfus, Wulff D. (Hrsg.), *Handwörterbuch Philosophie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Reinhardt, Karl, *Hölderlin und Sophokles*, in Ders., *Tradition und Geist*, Göttingen, Vandelhoeck & Ruprecht, 1960, S. 381-397.
- Reitani, Luigi, *L'«errore» di Dio*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, 2001, pp. XXV-LXVII.
- Riecke, Jörg [Hrsg.], *Duden, das Herkunftswörterbuch*, Berlin, Duden, 2014⁵.

- Rosenfield, Kathrin, *Getting inside Sophocles' Mind through Hölderlin's »Antigone«*, in »New Literary History«, XXX, 1, 1999, S. 107-127.
- Rosenfield, Kathrin, *Hölderlins Antigone und Sophokles' tragisches Paradoxon*, in »POETICA«, XXXIII, 2001, S.465-501.
- Rosteutscher, Joachim, *Niobe*, in »Hölderlin Jahrbuch«, XII, 1961/1962, S. 232-241.
- Schlaffer, Heinz, *Tragödie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 669-674.
- Schmidt, Jochen, *Hölderlins Gedichte*, in Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke in drei Bänden*, 2. Band, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 485-513.
- Steiner, George, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, übersetzt von Martin Pfeiffer, Berlin, Suhrkamp, 2014.
- Steiner, George, *Oltre il greco e il tedesco. «La terza lingua» di Hölderlin*, in Friedrich Hölderlin, *Antigone di Sofocle*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 171-196.
- Susanetti, Davide, *Di ciò che nasce morto. Il complesso di Antigone*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012, pp. 9-54.
- Susanetti, Davide, *Commento*, in Sofocle, *Antigone*, a cura di Davide Susanetti, Roma, Carocci, 2012, pp. 153-396.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1964².
- Till, Dietmar, *Poiesis*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Jan-Dirk Mueller, Berlin, De Gruyter, 2003, S. 113-115.
- Van Nes Ditmars, Elizabeth, *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*, Pisa, Giardini, 1992, S. XI-40.
- Van Weerdenburg, Oskar, *Hölderlin ein poetischer Clausewitz?*, in *Les romantiques allemands et la Révolution française*, herausgegeben von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg, Recherches Germaniques, 1989, S. 65-77.
- Vattimo, Gianni, *et al.*, *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 2004.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen haben.

Zunächst gilt mein Dank meinem Betreuer Herrn Professor Merio Scattola für seine ständige Unterstützung durch seine wertvollen Ratschläge und durch seiner aufmerksamen Korrekturarbeit. Ich danke ebenfalls Herrn Professor Davide Susanetti, der mich bei der Analyse des sophokleischen Text unterstützt hat.

Bedanken möchte ich mich auch bei Herrn Professor Friedrich Vollhardt von der Ludwig-Maximilians-Universität München, der mich in seinem Oberseminar geheißen hat. Seine Ratschläge sowie die der anderen Teilnehmer des Oberseminars waren sehr wertvoll für mich und diese Arbeit.

Ich möchte herzlich meiner Familie, Massimo und meinen Freunden danken, die mir zur Seite standen und mich unterstützt haben.