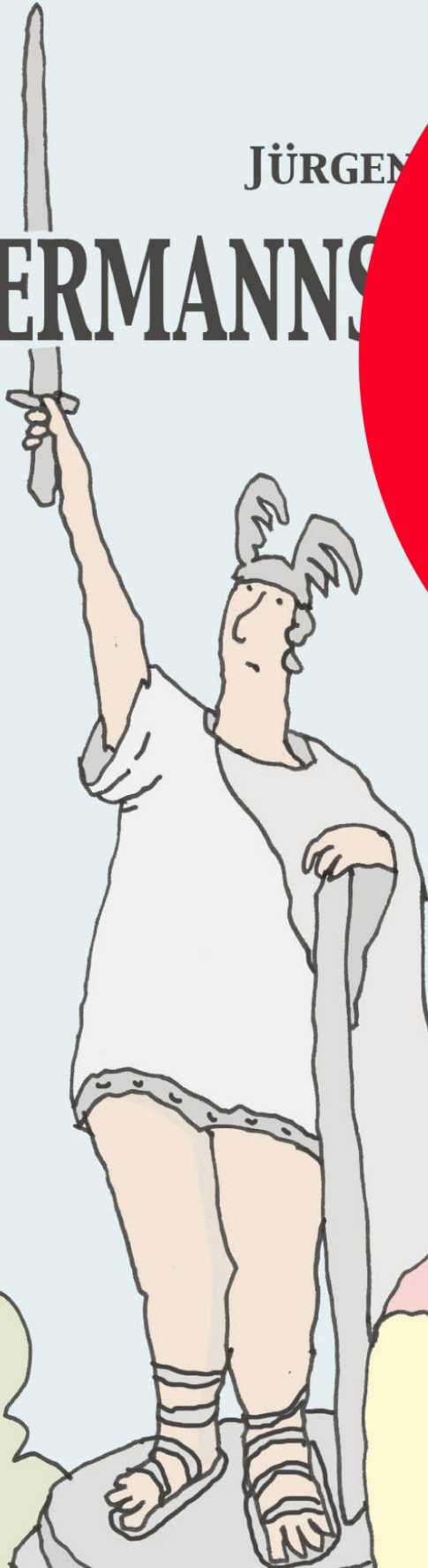


JÜRGEN  
HERMANN

**eisodos**  
Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie



AJZ DRUCK & VERLAG

2016 (3) Winter

T 14

# e i s o d o s – Zeitschrift für Antike Literatur und Theorie

Herausgegeben von Bettina Bohle und Lena Krauss

Erscheinungsort: Berlin

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

[www.eisodos.org](http://www.eisodos.org)

## Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

*Ruhr-Universität Bochum*

Stefan Büttner

*Universität Wien*

Jonas Grethlein

*Universität Heidelberg*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Stanford University*

Rebecca Lämmle

*University of Cambridge*

Peter von Möllendorff

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Melanie Möller

*Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*

Gernot Michael Müller

*Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt*

Heinz-Günther Nesselrath

*Universität Göttingen*

Maria Oikonomou

*Universität Wien*

Christiane Reitz

*Universität Rostock*

Christoph Riedweg

*Universität Zürich*

Arbogast Schmitt

*Philipps-Universität Marburg*

Thomas A. Schmitz

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Monika Schmitz-Emans

*Ruhr-Universität Bochum*

Jörn Steigerwald

*Universität Paderborn*

Martin Vöhler

*University of Cyprus*

Michael Weißenberger

*Universität Rostock*

Zandro Zanetti

*Universität Zürich*

**eisodos** ist eine *peer-reviewed, open-access, online*-Zeitschrift für B.A.-, M.A.- und Lehramts-Studierende sowie Doktoranden noch ohne peer-reviewed Publikation. Thematischer Schwerpunkt von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von antiker Literatur und des Theorievergleichs.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autornamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Abkürzungen\\_antiker\\_Autoren\\_und\\_Werktitel](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel)

Das **eisodos**-Titelbild basiert auf dem Titelbild zu Jürgen Buchmanns *Hermannsverfälscherung* (AJZ Druck & Verlag 2008). Illustration: © Til Mette.

**eisodos**

**Zeitschrift für  
Antike Literatur  
und  
Theorie**

2016 (3) Winter

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen . . . . .	1
Callimachi Manes et Coi sacra Philitae	
Jürgen Buchmann . . . . .	2
Bad Blood	
Maria Haley . . . . .	13
Buchrezension	
Ulrich Mathias Gerr . . . . .	30

---

# VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Liebe Leserinnen und Leser von **eisodos**,

mit dieser Winter-Ausgabe verabschieden wir uns für dieses Jahr, das dritte für **eisodos**. Nachdem wir letztes Jahr schon einen kleinen Neuanfang versucht hatten mit einer Debatte über die Ziele und die Ausrichtung von **eisodos**, die leider wenig Widerhall gefunden hat, haben wir für das vierte Jahr tatsächlich einige grundsätzliche Neuerungen geplant. Die erste ist formaler Natur: wir haben uns entschlossen, dass **eisodos** künftig zwei, statt drei Mal im Jahr erscheinen soll, mit einer Frühlings- und einer Herbstaussgabe, immer zu Beginn des neuen Semesters. Zum einen tragen wir damit Redaktionsabläufen Rechnung, die in der Vergangenheit häufig mit der heißen Nadel gestrickt waren und auch für Gutachter wie Autoren mit Zeitdruck verbunden waren – an dieser Stelle möchten wir allen noch einmal herzlich danken, die mit ihrer Zuverlässigkeit und ihrem Arbeitseinsatz zum Gelingen von **eisodos** beigetragen haben; zum anderen, und damit zusammenhängend, möchten wir den potentiellen AutorInnen die Semesterferien als Zeit für das Verfassen und Korrigieren ermöglichen. Die zweite Neuerung, die wir für 2017 planen, ist inhaltlich: **eisodos** hatte von Anfang an zum Ziel, nicht nur antike Texte zu interpretieren, mit einem besonderen Fokus auf die interpretatorische Basis und die dazu herangezogenen Theorien, sondern wollte auch Theorievergleiche und –betrachtungen anregen und Debatten dazu initiieren. Um diese Theoriediskussionen auf ein breiteres Fundament zu stellen und Anregungen auch aus anderen Feldern zu erhalten, weiten wir den thematischen Fokus und publizieren ab sofort auch Beiträge in **eisodos**, die zwar keinen Antikebezug haben, sich aber mit literarischer Theorie im weiteren Sinne beschäftigen. Wir hoffen, durch die Nebeneinanderstellung von solchen Theoriebeiträgen und Beiträgen, die antike Texte interpretieren, wie sie sich auch schon bisher in **eisodos** fanden, interessante Reibungsflächen und Bezugspunkte zu ermöglichen. Wir hoffen auf zahlreiche Beiträge in dieser neuen Kategorie. Erst einmal aber wünschen wir einen guten Start ins neue Jahr. **eisodos** erscheint, dem neuen Rhythmus folgend, das nächste Mal am 15. April 2017.

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

*Universität Bonn*

Lena Krauss

*Universität Zürich*

und die Redaktionsassistentin

Helen Neutzler

*Ruhr-Universität Bochum*

---

# CALLIMACHI MANES ET COI SACRA PHILITAE\*

## *Ein Interview mit Jürgen Buchmann*

Jürgen Buchmann

*Dichter & Philologe*

**eisodos** In vielen Titeln Ihrer Werke scheint ‚Antike‘ durch? (*Alles klar in Ostwestfalen. Die geheime Korrespondenz des Quintilius Varus* [2011], *Encheiridion Vandalicum oder Das Buch von den Wenden* [2012], *Lüneburger Trilogie: Einschiffung nach Cythera. Phantastische Topographie der Hansestadt Lüneburg. Logbuch vom Meer der Finsternis* [2013]). Wie würden Sie den Einfluss der Antike auf Ihr literarisches Werk beschreiben?

**Jürgen Buchmann** Tatsächlich sind meine Arbeiten der Antike in mancherlei Hinsicht verpflichtet; nächst der französischen hat vor allem die Literatur des Altertums meine Vorstellung von Dichtung geprägt und mir Modelle und Stichworte für meine eigene geliefert. Obwohl ich Homer und Platon bewundere, sind es die römischen Autoren, die mir den nachhaltigsten Eindruck gemacht haben. Es gibt Verse, deren Latein mir das Gefühl eines physischen Behagens hinterlässt. In der Ökonomie ihrer Sprache, der Prägnanz ihrer Rhetorik und der Kompaktheit ihres Baus, dem die metrischen Lizenzen seiner griechischen Gegenstücke und die Zeilenfüllsel ihrer Modalpartikel fremd sind, bilden sie für mich die Muster einer Vollkommenheit, an der jede spätere Bemühung sich messen muss. Dass ich als Prosaautor mich auf eine Dichtung in Versen beziehe, erklärt sich dadurch, dass meine Arbeiten aufgrund der Dichte ihrer Faktur und der entscheidenden Bedeutung, die sie dem Rhythmus beimessen, eigentlich Gedichte in Prosa, *poèmes en prose*, sind.

Mein Interesse gilt vor allem Aspekten der literarischen Technik; Themen, Inhalte und Hintergründe antiker Texte beschäftigen mich nur, soweit sie zum Verständnis ihrer Sprachform beitragen. Hier sehe ich meine Distanz zu einem bildungsbürgerlichen Denken, das in der antiken Überlieferung überzeitliche Inhalte und Werte sucht. Selber neige ich dazu, die Literatur als exklusives Spiel, eine Sache von Kennern und Liebhabern zu betrachten. Vielleicht wird es diese, wenn man so will, alexandrinische Figur sein, in der sie, fern vom Betrieb des Markts, zu überdauern bestimmt ist. In dieser Hinsicht sehe ich mich auf der Seite Valéry Larbauds, der die Vermutung äußerte, der Ruhm eines Kallimachos, der in ganz Europa sechshundert Leser habe, werde vielleicht unsere erfolgreichsten Zeitgenossen überleben. Kallimachos fühle ich mich verbunden aufgrund seiner

---

\*„Ihr Manen des Kallimachos und heilige Stätte du des Philitas von Cos“.

Devise μέγα βιβλίον μέγα κακόν, was sich mit „Viel Seiten, viel Übel“ wiedergeben ließe: Tatsächlich fänden meine Büchlein sämtlich auf drei Zeitungsseiten Platz. Wenn ich von einem Spiel rede, meine ich im Übrigen nicht Unverbindlichkeit oder Mangel an Tiefe; spielen, wie man weiß, kann zur Passion werden, zum wahren und eigentlichen Inhalt des Lebens. *Die Geheime Korrespondenz des Quintilius Varus* ist eine augenzwinkernde Replik auf den Klamauk, der das Jubiläum der Varusschlacht in Ostwestfalen-Lippe auf weite Strecken bestimmte und etwa die heimische Gastronomie bewog, von Kartoffeln auf Arminiuserdäpfel und von Detmolder Pils auf Varustrünke umzusatteln. Die Komik der kleinen Erzählung liegt für mich in der Selbstverständlichkeit, mit der sie die römischen Eroberer in eine Moderne einmarschieren lässt, der die Geschichte längst zum *anything goes* eines nebelhaften Post-histoire verblasst ist:

Ich wurde gefragt, ob unser Zug angemeldet sei. Meine in lateinischer Sprache gegebene Antwort, wir seien im Auftrag des Göttlichen Augustus gekommen, um Ostwestfalen-Lippe zu befrieden und der Herrschaft des Senats und des Volkes von Rom zu unterwerfen, hatte zur Folge, dass man uns, etwas ratlos, den Weg frei gab. Die Manieren der Einheimischen haben im Allgemeinen wenig Anziehendes. In Huxohl, einer Ortschaft, die aus einem Zapfhahn und einer Kegelbahn besteht, zog ich Erkundigungen über den Weg nach Bielefeld ein. Ich empfahl mich mit einem Lebewohl, „Fac valeas.“ Der Flegel warf mir einen Blick zu und erwiderte: „Fuck yourself.“

Darüber hinaus wartet die *Geheime Korrespondenz des Quintilius Varus* mit Visionen des alten Rom auf, dessen Gladiatorenspiele der Titelheld der Erzählung sachverständig mit einem von der Truppe besuchten Fußballspiel in der Bielefelder Schüco-Arena vergleicht:

Ich muss dennoch gestehen, dass ich die Spiele in Rom beeindruckender finde. Nie werde ich den Tag vergessen, an dem die beiden Größten unserer Zeit, Heraclius und Gratianus, sich gegenübertraten. Die Sonne erhob sich über einem Amphitheater, dessen Dämmerung bereits von einer undeutlichen, unübersehbaren Menge von Menschen belebt war. In der rapide steigenden Hitze wellten sich die riesigen Sonnensegel und überschwemmten die Reihen der Bänke mit Wogen von farbigem Licht. Düsen versprühten Wolken von Safran, die in trägen goldenen Schwaden durch das Stadion trieben, verquickt mit der imperialen Kadenz der Wasserorgeln. Die beiden Gladiatoren betraten die Arena in einem Orkan von Applaus, der andere von den Füßen gerissen und weggefegt hätte und dessen Toben sie selber gelassen und ohne einen Muskel zu rühren gewähren ließen. Ich hatte einmal Gelegenheit, Heraclius beim Üben zuzusehen. Mit einer leichten Bewegung des Arms stieß er eine Reihe von zwölf



Männern zu Boden; er brauchte gar keine Kraft, es hatte eher den Anschein, als breite sich eine kolossale, unwiderstehliche Gegenwart um ihn aus. Von Gratianus erzählt man, er habe mit einer bloßen Berührung der Stirn einen Block von carrarischem Marmor zertrümmert; ein Klopfen seines Fingers lasse einen Stier zusammenbrechen.

Die beiden schritten in der Mitte der Arena aufeinander zu. Sie gingen sehr langsam, es schien, als brauchten sie endlose Zeit, um immer wieder den gleichen Raum zu durchmessen. Beide trugen Rüstungen aus poliertem Silber, die in der Sonne so blendeten, dass es zeitweilig unmöglich war, die Körper der beiden zu erkennen. Es war, als träten nicht Menschen sich gegenüber, sondern abstrakte Felder von Licht, eine Blitze schleudernde Geometrie des Todes. Und diesen unheilvollen elektrischen Entladungen, die den Donner der Pauken in den Orchestergräben weckten, folgten die Raubtierblicke unserer Römerinnen, deren Décolletés den Schweiß des Sommers und der Begierde verströmten und die ihren Favoriten mit den heiseren Zurufen ihrer Altstimmen anfeuerten, um den Gegner mit obszönen Beschimpfungen zu entmutigen.

Besonders mag ich die Episode, in der Varus sich selbständig macht und sich, fernab der Geschichte, auf Wanderung durch Ostwestfalen-Lippe begibt:

Der Sommer in diesem Land hat etwas Verhextes. Ich wandere querfeldein, umgeben vom Surren der Insekten, Kletten und Spelze hängen an meinem Uniformrock. Der wilde, berauschende Duft der Nesseln und Heckenrosen überschwemmt mich, meine Haut ist getüpfelt vom Schatten der Holunder und Faulbäume des Waldrands. In den Dörfern flimmert die heiße Luft auf den Schindeln; Tauben gurren auf dem Dach, hinter einem Schuppen klirrt ein Wassereimer. In der azurblauen Luft erschauern die Pappeln in einem Windstoß, und ihr Geriesel, das aus einer entfernten Kindheit zu mir zurückkehrt, erscheint mir wie die Brandung eines ewigen Sommers, der glückhafte Laut niemals endender, leuchtender Mittage, in denen wir, uns selber verloren, zugleich niemand und unsterblich sind.

In solchen Momenten mag man fast glauben, in der Tiefe der Landschaft die Pansflöte der antiken Hirtendichtung tönen zu hören:

Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi  
Silvestrem tenui Musam meditaris avena ...

Tityrus, unter dem Laubdach der schattigen Buche gelagert,  
Ersinnst du auf schlichtem Schilf eine ländliche Weise ...

Die Flötenmelodie, die hier in den Eingangsversen von Vergils *Erster Ekloge* erklingt, ist ihrerseits der Widerhall einer andern:

Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς αἰπόλε τήνα  
ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδεταί ἄδὺ δὲ καὶ τὺ  
συρίσδες . . .

Lieulich lässt die Pinie dort bei den Quellen  
Ihr Wispern ertönen, doch lieblich, Geißhirt,  
Spielst auch du deine Flöte . . .

Mit diesem Kompliment eines Hirten für das Syrinxspiel eines Kollegen beginnt das *Erste Idyll* des Theokrit. Der Dichter, und darin liegt das Exquisite dieser Verse, begnügt sich nicht damit, die Süße der Melodie nur zu behaupten; er zaubert sie im Silbenspiel des (δύ) τι τὸ θύ τυ τή τι τὺ (δύ) herbei, in den Modulationen des gleichen *t*, mit denen der Bläser heute wie vor zweitausend Jahren den Ton bildet. Theokrits Einfall hat die Bewunderung des jungen Vergil geweckt; in den Eingangsversen der *Ersten Ekloge* wird auch er der Alliteration des *ti, ty, tu, te, te, ta* und der „Flatterzunge“ des *tre* die Wiedergabe der Weise der Syrinx anvertrauen. Es scheint mir für das Verhältnis zwischen griechischer und römischer Literatur bezeichnend (und begründet meine Vorliebe für die letztere), wenn Theokrit sich in der Erfindung, Vergil jedoch in der Finesse des Details überlegen zeigt. Mit ihrem dem Lateinischen fremden, den Hauch einer exotischen Fremde andeutenden *y* und den träumerischen Längen ihres *tī* und *tū* entfaltet die Melodie Vergils für mich einen noch betörenderen Zauber als das kapriziöse δύ τι τὸ θύ Theokrits. Und wirkt nicht auch die Floskel ἄδὺ δὲ καὶ τὺ, mit der die Zeile des griechischen Dichters endet, ein ganz klein wenig nüchtern im Vergleich zu der meditativen Versunkenheit, in der Vergils Vers mit dem dreifachen *m* des *Musam meditaris avena* ausklingt? In Vergils Text scheint in der Sprache selbst zu geschehen, wovon sie redet; mehr kann Dichtung in meinen Augen kaum erreichen. Für mich verbindet sich mit den Zeilen Theokrits und Vergils eine weitere, die gleichfalls ihr Spiel mit dem *t* treibt – ein Spiel allerdings, das den Eindruck einer gröberen, minder gereiften Kunst hinterlassen mag:

O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti.

O Titus Tattius, so Arges hast du selbst, Tyrann, dir eingetragen.

Man wird diesen Vers, der aus den *Annalen* des Ennius stammt, vielleicht belächeln wollen; doch sollte man ihn nicht unterschätzen: Wer ihm einmal begegnet ist, wird ihn so sicher im Gedächtnis behalten, wie er tausend andere vergisst. Ich weiß noch, wie ich ihn vor einem halben Jahrhundert beim Blättern in Diehls *Poetarum Romanorum Veterum Reliquiae* mit Herzklopfen entdeckte. Unverhofft ließ er eine Möglichkeit der Sprache aufleuchten, die sich spektakulär von der Inhaltsschwere entfernte, die mein Bild

der Dichtung bestimmte – das Vermögen, über die Funktion des Bedeuten hinauszu- gehen, etwas jenseits der Sachverhalte geltend zu machen. Tatsächlich teilt uns die Multiplikation des *t* über Titus Tatius nicht das Mindeste mit; stattdessen bricht sie im wörtlichen Sinn ins Unerhörte, eine *terra Australis incognita* der Sprache auf.

Obwohl die antike Literatur ingeniose Beispiele für die Verselbständigung des Sprach- zeichens kennt, ist sie doch nur ausnahmsweise, etwa in ihren Figurengedichten, dazu vorgedrungen, systematisch mit ihr zu experimentieren. Das mag daran liegen, dass dem Zeichenverständnis der Antike (wie unserem eigenen Alltagsverständnis) die Überzeugung zugrunde liegt, ein Zeichen müsse notwendig auf etwas verweisen, das außerhalb seiner selbst liegt: Worte sind Zeichen von Vorstellungen, und die wiederum Ikone von Dingen. Diese Auffassung, der Aristoteles in *De interpretatione* Ausdruck verleiht, ist einer Verla- gerung der Aufmerksamkeit auf die Ebene des Signifikanten offenbar nicht günstig. Mich selber, bekenne ich, fasziniert die barocke Hypertrophie, das Überborden des Zeichens. Unter meinen Arbeiten bezeugt das vielleicht am Nachdrücklichsten der *Wahrhaftige Bericht über die Sprache der Elfen des Exter-Thals*. Während der Inhalt des Werks ge- gen Null strebt – es gibt überhaupt nur einige vage Andeutungen – erweist sich als sein eigentliches Thema die Sprache selber: Dem Verschwinden des Signifikats steht der Auf- stieg des Signifikanten gegenüber. Neben dem modernen Hochdeutschen sieht sich der Leser unter anderem einem barocken Deutsch, dem Lateinischen, dem Lippischen Platt, dem klassischen Äthiopisch (mein Held ist Orientalist) und *last not least* der Rede der Elfen konfrontiert. Hinzu kommt ein massives Aufgebot von Textsorten, das Kommenta- re von Herausgebern, Psychoanalytikern und Okkultisten, Lexikonartikel, Ethnographi- ca, Grammatiken, Tagebücher, Briefwechsel, physikalische Traktate, Regionalgeschichte, Akten, Gerichtsprotokolle, Kirchenbucheinträge, Predigttexte, Glossare und Bibliotheks- kataloge nebeneinanderstellt.

Die vermehrte Bedeutung, die sie der Dimension des Zeichens beimessen, scheint mir eins der Merkmale, in denen Texte der Moderne sich von solchen des Altertums unter- scheiden. Die Antike kennt kein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der signifikativen Funktion der Sprache. So trägt sie auch keine Bedenken, die Zukunft in die Hand des Redners zu legen. Seine Aufgabe ist es, τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν, die schwächere Sache zur besseren zu machen: Das Neue, Andere, Bessere bleibt, wie man sieht, der Sprache anvertraut. Als Autor der Moderne begegne ich dem öffentlichen Gebrauch der Rede dagegen grundsätzlich mit Misstrauen, soweit, dass ich meine eigene Sprache als Alternativprojekt, als Gegensprache begreife. Eine vergleichbare Tendenz finde ich bei Mallarmé formuliert, der bereits 1886 in *Crise de vers* festhält:

Im Gegensatz zu der leichtfasslichen und repräsentativen Funktion einer Mün- ze, als welche die Menge es zunächst behandelt, findet das Sagen, vor allem andern Traum und Gesang, beim Dichter, aufgrund der in ihrem Wesen be-

gründeten Zwangsläufigkeit einer Kunst, die sich den Fiktionen verschreibt, zu seiner Virtualität zurück.

Mallarmé sieht das Sagen durch eine kommerziell bestimmte Sprache kompromittiert, die in der modernen Gesellschaft zum Modell der Rede überhaupt wird. In ihr verflüchtigt sich jede Bedeutung, um allein die des Tauscherts zurückzulassen. Der Dichtung fällt es zu, angesichts dieses Befundes eine verschüttete Dimension des Redens zu bewahren. Unbestimmtheit, Geheimnis, Verstummen werden zu Merkmalen einer poetischen Sprache, die verschwistert mit Traum und Gesang ist: Die Dichtung wird zur Verheißung, zum Vorschein eines utopischen Andern. Die Problematik einer solchen Poesie ist augenfällig. Anders als die Rede der Antike darf sie nicht sagen, was sein sollte; je bedachter sie auf klare und deutliche Botschaften wäre, desto leichter würde sie von der öffentlichen Rede absorbiert und ihrerseits zur Ware. Wie aber reden von etwas, von dem sich nicht reden lässt? Wittgensteins berühmte Bemerkung, „Wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen“ sollte nicht glauben machen, dass ein solches Schweigen leicht zu haben sei. Es ist ein langer Weg, dorthin zu gelangen – ein Weg, den vielleicht allein die Dichtung zurückzulegen vermag. Für einen Autor bedeutet er eine ultimative Herausforderung, und ich kann nicht mehr als Belege seiner Schwierigkeit unterbreiten.

Die *Hermannsverfinsterung* schließt mit dem Traum einer versöhnten Welt, den die schöne Emel ihrem Verehrer berichtet:

„Ich will dir einen Traum erzählen, *sevgilim*“, sagte Emel. [...] „Es war Abend; die Wände unseres Zimmers lagen im Schatten, und aus dem Halblicht tauchten verschwommen die Möbel der ärmlichen Herberge: Ein Bett mit zerknitterten Laken; die gespreizten Beine eines Stuhls; der weiße, gewölbte Bauch eines Waschkrugs. Die Unruhe auf den Fluren war verstummt. Alles war still; in der Dämmerung lösten die Umrisse der Gegenstände sich auf, und die Dinge schienen entkörperert und schwerelos: ein Streifen hingebreiteter Helle, der vergessene Lichtreflex einer Kante, eine schimmernde Kurve, deren Lasur im Dunkel verlosch. Das Fenster war geöffnet, und sein luftiges Viereck ging auf den Hafen hinaus. Eben versank die Sonne im Meer und ließ den Abend in kupfernem Rauch zurück. Die Paläste am Ufer leuchteten schlaftrunken auf, und aus den Gärten stieg schon die Nacht. Am Kai standen Gruppen von Menschen, benommen vom Glanz wie vom Wirbel eines berausenden Weihrauchs, und es war, als stockten ihre Gespräche in dem goldenen Dunst und verlören sich in leisen, erstaunten Rufen. Die bernsteinfarbene Flut wellte sich wie ein Seidentuch und spiegelte schläfrig das untergehende Licht. In der Ferne lagen prächtige Segelschiffe, die im Dämmer verschwammen. Aber sie schienen nicht aus der Weite des Meeres gekommen, sondern niedergeschwebt aus

der Nacht, und in der Stille berührten sie kaum mehr die Welt. Der Duft des Wassers wehte herüber; und die sorglose Erde schlief in Frieden.“

Für mich bewahrt diese Vision (die ich Claude Lorrain verdanke) ihren Zauber, weil sie keinerlei Anspruch erhebt; weder versichert sie Wahrheiten, noch ist sie darauf bedacht, Wege zu weisen. Im Augenblick, wo sie auftaucht, versinkt sie auch wieder; alles, was sie zurücklässt, ist ein unbestimmtes Tönen:

Aber Lifschitz, der einige Worte Türkisch gelernt hatte, schien dafür sein Deutsch vergessen zu haben; denn versunken in die mystische Deklination der Wurzel *sev - sevgi* „Liebe“, *sevgili* „Liebster“, *sevgilim* „mein Liebster“ lauschte er dem Klang von Emels Stimme, ohne zu verstehen, was sie sagte.

In der antiken Dichtung wird man einer solchen Unbestimmtheit nicht oft begegnen. Ich meine sie in der *Ersten Elegie* Tibulls zu finden: Die Geliebte im Arm, lauscht der Poet dem Geräusch des Regens – einer Rede, deren Klang uns heute noch träumen lässt, ohne dass wir sie verstehen. Es bewegt mich, wenn der Dichter an dieser Stelle den Begriff *securus*, „sorglos“, verwendet, nicht anders als die Heldin meines Romans.

Quam iuvat immites ventos audire cubantem  
 Et dominam tenero continuisse sinu,  
 Aut gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,  
 Securum somnos imbre iuvante sequi.

Wie schön ist's, den rauen Winden zu lauschen und auf dem Lager  
 Die Geliebte in ihrer weichen Decke umarmt zu halten,  
 Oder, während der Wintersturm eisige Schauer vor sich hertreibt,  
 Sorglos zu träumen, vom Regen geleitet.

**eisodos** Im 28. Kapitel der *Grammatik der Sprachen von Babel* (2010) schreiben Sie, es sei „Schicksal der Sprache, beständig ihr Ziel zu verfehlen“. Ganz ähnlich hierzu bemerken Sie in *Einige Überlegungen zur Struktur der Phantastischen Topographie der Hansestadt Lüneburg* (2013): „Der Text zielt, in einem Wort, auf Bilder der Realität, nicht auf sie selber. Sie – die eigentliche, wahre und letzte – ist es, die fehlt, und schon im ersten Satz des Werks ist damit sein Grundthema gegenwärtig. Diese Abwesenheit ist bestimmend für den Stil der *Phantastischen Topographie*. Er ist geprägt von permanenten Bedeutungsverschiebungen: Der feste Boden einer Wirklichkeit wird niemals erreicht.“ Ist dies Ihr Schicksal als Dichter: mit Worten nie Realität abbilden zu können? Wie begegnen Sie dem? Welchen Einfluss übt hier die antike Sprachphilosophie aus? Aristoteles' *De Interpretatione*? Andere?

**Jürgen Buchmann** Ich glaube, die *Phantastische Topographie* beklagt weniger den Verlust einer Realität, als dass sie die Illusorik der Suche nach einer solchen Realität zeichnet. Ihr anonymer Held (er wird manchmal „Ich“ genannt, wobei Ich die Instanz eines Verfehlens meint) ist ein Odysseus, der auf der Suche nach einer verlorenen Heimat ist. Was er an ihrer Stelle findet, sind die Phantasmagorien der Sprache. Besonders deutlich wird das vielleicht in dem Text *Im Labyrinth*. Man kann die Schilderung der Johanniskirche, die dort gegeben wird, wie einen Kirchenführer lesen; aber die wahre Bewegung findet nicht in dem touristischen Parcours, sondern in einer Sprache statt, die in einem unablässigen metaphorischen Fluss die Gegenstände nicht abbildet, sondern allererst erschafft.

Die Brautpforte der Johanniskirche war geöffnet, und die Joche des Nordschiffs empfangen mit dem jungfräulichen Weiß ihrer Gewölbe. Das Geräusch des Verkehrs war verstummt, auf ihrer Mondsichel glitt die Madonna dahin, unnahbar und lächelnd. In der Halle lag das algenfarbene Halblicht eines Weihers; der Pegel war gesunken und ließ auf dem Putz der Pfeiler die Dünung haarfeiner, blättrender Wellen zurück; der verlandete Grund trat in düsteren Bänken zu Tage, in denen Pfahlmuscheln wie zugeklappte Gesangbücher steckten. Ein Schauer von Kälte wehte durch die Kirche; an der Westwand hing der gefrorene Wasserfall der Orgel mit den glitzernden Registern seiner Zapfen, der Schaum war zu krausen, bereiften Rocaillen erstarrt.

Es war vollkommen still; im schrägen Licht eines Fensters hing unbeweglich der Rauch von Sonnenstäubchen. Eine feine, verwegene Witterung zog durch die Schiffe, das scharfe Korn eines Weihrauchs, der eine Spur von Imprägnierungsmitteln und feuchten Gewölben mit sich brachte. Seitlich unter der Orgel, deren Doppelpore sich bauchte wie der goldverzierte, trüchtige Leib einer lübischen Kogge, klaffte ein Türspalt, und die Schnecke einer Wendeltreppe wurde sichtbar: die Muschel eines rosigen versteckten Ohrs, das in den Kalk den regungslosen Umriss seines Lauschens grub.

In einer Kette von Assoziationen, die sich auf den Bahnen der Metonymie, der Metapher und der Homonymie entwickeln (Braut, jungfräuliches Weiß, Verkehr, unnahbare Madonna, Imprägnierung, trüchtiger Leib usw.) artikuliert sich ein Begehren, das Konturen annimmt, wenn von einem „antiken Gemäuer“, einer „öden Pause des Wiedererkennens“ die Rede sein wird – offenbar ist die Figur des Ödipus, die sich hier abzeichnet, weniger Gustav Schwab als Sigmund Freud verpflichtet.

Ein vergleichbarer Text ist in der antiken Dichtung sicher nicht denkbar. Weder ist sie gewillt, die Keller des Subjekts zu erkunden, noch dessen virtuellen Spiegel in der Welt

der Objekte zu suchen. Wie die Literatur des 18. Jh.s legt sie wenig Wert auf das Moment des Atmosphärischen. Nicht zuletzt steht das fundamentale Konzept der Mimesis, dem sie verpflichtet bleibt, einer Auflösung des Gegenstands in eine Sache der Sprache entgegen. Sie wird, wenn ich das richtig sehe, nur von wenigen Alexandrinern wie Lycophrone riskiert und bleibt im Übrigen vereinzelt und spielerisch. Im *Labyrinth* dagegen geht die methodische Verflüchtigung des Objekts so weit, dass es zu einer „falschen“ Metapher kommt. Der Text hat: „Der verlandete Grund trat in düsteren Bänken zu Tage, in denen Pfahlmuscheln wie zugeklappte Gesangbücher steckten.“ Erwarten würde man „düstere Bänke, in denen zugeklappte Gesangbücher wie Pfahlmuscheln steckten“; aber die Metapher (Sandbank / Muschel) erweist sich mächtiger als das Objekt (Kirchenbank / Gesangbuch); die Realität wird gleichsam von ihr aufgesogen und muss ihr den Platz räumen. Das Spiel wiederholt sich, wenn die Orgel zu einem Wasserfall wird, dessen Schaum zu Rocailles gefriert. In einem späteren Text, dem *Prolog zum Logbuch vom Meer der Finsternis*, wird die Entwirklichung noch weiter getrieben; die Dingwelt verflüchtigt sich hier zu einer Welt von Zeichen, die alle auf die gleiche, unbegreifliche Absenz verweisen. *Rem tene, verba sequentur*, befand der alte Cato; die Moderne erwidert darauf, indem sie mit einer etymologischen List aus *rem*, der Sache, *rien*, ein Nichts macht.

**eisodos** Bei einigen Ihrer Titel, beispielsweise dem *Wahrhaftigen Bericht über die Sprache der Elfen des Exter-Thals...* (2014), fühlen wir uns an Lukian erinnert, oder bei dem *Krieg der Gurken* (2014) an den pseudohomerischen *Frosch-Mäuse-Krieg*. Insbesondere parodistische und/oder satirische Werke der Antike scheinen auf Sie einen großen Einfluss ausgeübt zu haben. Was ist das Besondere an der parodistischen und/oder satirischen Schreibweise der Antike? Was haben Sie hier von der Antike gelernt?

**Jürgen Buchmann** Mehr noch als die Satire (deren Ohnmacht mir allzu schmerzlich vor Augen steht) ist die Parodie ein tragendes Element meiner Literatur, und ich betrachte sie als eine der reizvollsten Optionen der Kunst überhaupt. Für mich bedeutet es eine unwiderstehliche Herausforderung, mir die stilistischen Eigenarten eines Autors so weit zu eigen zu machen, dass ich Texte produzieren kann, die von den seinen nur mühsam oder gar nicht zu unterscheiden sind. Man mag in diesem Ehrgeiz das Motiv des Dichterwettstreits wiedererkennen, das in der Literatur des Altertums so populär war. Aber während die Antike Dichterpersönlichkeiten feiert, deren Genie sich im Wettkampf beweist, sehe ich als Zeitgenosse der Postmoderne in der Parodie die umgekehrte Option, den Autor als Figur verschwinden zu lassen. Die Persönlichkeit eines Künstlers ist ein Thema, für das ich weniger Interesse aufbringe. Für mich trägt die Literaturgeschichte den Charakter eines eher unpersönlichen Überlieferungsgeschehens, in dem Namen kaum mehr als unterschiedliche stilistische Optionen bezeichnen. Das gilt *a fortiori* für den Parodisten, diesen Proteus, der imstande ist, in die Rolle jedes beliebigen Autors zu schlüpfen. Indem er dessen Sprache virtuell verfügbar macht, verwirklicht er exemplarisch das „Einspielen von

Texten der Vergangenheit in einen ‚neuen‘ textuellen Zusammenhang“<sup>1</sup>, das die Grenzen der Autorenschaft verschwimmen lässt. Mit einem simplen *copy and paste* ist es allerdings selten getan; ich erinnere an Vergils Kommentar, es sei schwerer, dem Homer einen Vers als dem Herakles seine Keule zu entreißen. Parodien, Persiflagen, Travestien und versteckte Zitate bestimmen, für den Laien unsichtbar, nach der *Hermannsverfinsterung* vor allem die *Memoiren eines Münsterländer Mastschweins*:

Die langen Schatten der Stämme flogen im Mondlicht wechselnd über meine Begleiter, die mir bald schwarz, bald hell, bald klein, bald groß erschienen; dazu kam das unaufhörliche Wirren und Schwirren der fremden Sprache, so dass mir am Ende ganz kurios zumut wurde; es wollte mir scheinen, als sei ich selber an alldem gar nicht beteiligt und ein anderer sei es, der die ganze Geschichte erzählte. Doch schritt ich beherzt voran; irgendwann, dachte ich, muss dieser Roman doch ein Ende haben.

Nicht grundlos hat der Held der Erzählung (beiläufig ein tüchtiger Lateiner) an dieser Stelle den Eindruck, „ein anderer sei es, der die ganze Geschichte erzählte“: Erhebliche Teile des Textes sind in der Tat nicht von Buchmann, sondern stammen aus Eichendorffs *Taugenichts*. Dieses Spiel, in dem die vertraute Figur des Autors ihre Konturen verliert und sich auflöst, scheint mir nicht unpassend für eine Ära, der die Namen von Dichtern, die das Entzücken von Jahrhunderten waren, nur noch Schall und Rauch bedeuten.

Die parodistische Kunst der Antike, die Platon im *Symposion* oder Aristophanes in den *Fröschen* zu einem Höhepunkt bringen, wurde in der Moderne in meinen Augen vielleicht nur noch von Thomas Mann und Marcel Proust erreicht. Spontan treten mir das Porträt Gerhard Hauptmanns im *Zauberberg* und das des Monsieur Norpois in der *Recherche* vor Augen – wobei für mich kein Zweifel besteht, dass die Parodien amüsanter sind als die Originale. Mit dem Werk Lukians bin ich nur oberflächlich bekannt. Immerhin – es war er, dem die Antike den Roman *Loukios oder der Esel* zuschrieb, den Apuleius zum Modell seiner *Metamorphosen* machte; und die wieder standen Gevatter für die *Memoiren eines Münsterländer Mastschweins*. Nach mancherlei Prüfung wird ihr Held sich am Ende in einen Menschen verwandeln, und er wird diesen wundersamen Hergang im Waschbeckenspiegel einer Herrentoilette verfolgen:

Ich fühlte ein Kribbeln und Vibrieren am ganzen Leibe, als bestünde ich aus tausend Saiten, denen ein Windhauch oder wandernde Finger Harfentöne entlockten; jetzt kribbelten die Zehen, jetzt das Mark; ich hatte die sonderbarsten Empfindungen um Femur, Tibia und Fibula; meine Borsten schienen sich zu sträuben; meine Läufe sangen und schwirrten wie Telegrafendrähte. [...] Da

---

<sup>1</sup> Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main (1990) 11.



sah ich nun im Silberquadrat des Glases auf zauberische Weise die Schweinsgestalt von mir weichen. Die Borsten rieselten zu Boden; die Schwarte schwand; der Schmerbauch schmolz; der hornige Huf verästelte sich zu zierlichem Zehengefüß; der rohe Rüssel wich einer menschlichen Miene. [. . .] Das Märchen war wirklich, die Verheißung wahr, das Schwein zum Menschen geworden. Du aber, liebe Leserin, und du, lieber Leser, leb wohl! Und wenn du nun meinst, du habest fürs erste genug an schweinernen Memoiren, so soll mir das recht sein, und ich verspreche, dergleichen so rasch nicht wieder zu Markte zu bringen; hat meine Geschichte dir aber gefallen, so werde ich's ebenso wenig. [. . .]

Dem Unwahrscheinlichen dieser Verwandlung sucht der Text Rechnung zu tragen, indem er nacheinander in die Maske der Virginia Woolf (*Orlando*), des Apuleius von Madaura (*Metamorphosen*) und Eduard Mörikes (*Das Stuttgarter Hutzelmännlein*) schlüpft. Vielleicht findet das nicht jeder so erheiternd wie der Arrangeur dieses Kostümballs selber.

**eisodos** Lohnt sich die Beschäftigung mit antiker Literatur? Soll man diese noch lesen? Und wer soll diese noch lesen?

**Jürgen Buchmann** Ein europäischer Autor, der die Literatur der Antike ignoriert, ist für mich eine *contradictio in adiecto* – nicht weil er Schindluder mit Bildungsgütern triebe (die mir ein eher bescheidenes Interesse abnötigen), sondern weil er ausschlägt, von Texten zu lernen, deren technische Bravour die Standards für zweieinhalb Jahrtausende europäischer Literatur geliefert hat. Sie wird, meine ich, Bewunderer finden, solange Bücher geschrieben und gelesen werden.

**ÜBER JÜRGEN BUCHMANN** Jürgen Buchmann studierte Klassische Philologie und Philosophie und promovierte 1974 in Konstanz. Von 1975 bis 2005 war er in der Lehre an der Universität Bielefeld tätig und lebt seit 2006 als freier Schriftsteller in Werther (Westf.). Als Autor zahlreicher Erählungen tritt er seit 2008 in Erscheinung: 2008 erschien bspw. die *Hermannsverfinsterung. Ein Sittenbild aus dem gebirgichten Westfalen*, 2010 *Grammatik der Sprachen von Babel. Aufgezeichnet nach den Gesprächen des Messer Marco Polo, Edelmanns aus Venedig, von der Hand der Maestro Rustichello da Pisa, der auch Rusticiano genannt wird, im Gefängnis zu Genua* oder 2012 das *Encheiridion Vandalicum oder Das Buch von den Wenden*. Zuletzt erschienen von ihm die Erzählung *Grabbe. Eine Heimkehr* (2015) und die Studie *Mallarmé. Eine Entmystifizierung* (2016). Auch als Übersetzer aus dem Französischen, dem Italienischen, dem Spanischen, dem Katalanischen und dem Walisischen ist er bekannt. 2011 bspw. erschien seine Übersetzung von Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit [1842]*, 2013 die Briefe Giambattista Marinos und Gaspare Murtolas unter dem Titel *Giambattista Marino & Gaspare Murtola, Episteln und Pistolen. Eine barocke Dichterfehde [1609]*.

---

# BAD BLOOD

## *Are both Antigone's brothers polluted?*

Maria Haley

*University of Leeds*

1. Scholars often view Sophocles' *Antigone* as a series of binaries set up by the conflict between Creon's desire to leave the rebel Polyneices unburied and Antigone's opposing desire to bury her brother. Since Hegel, this conflict has been read as an allegory of family versus state values, religion versus politics<sup>1</sup> and female versus male agendas.<sup>2</sup> However, despite their differences both Creon and Antigone are punished at the end of Sophocles' play. Antigone hangs herself in her tomb and in response her fiancée Haemon, Creon's son, kills himself followed by his grieving mother Eurydice; neither agenda is vindicated. I suggest that this is because both Antigone and Creon ignore the fact that both of Antigone's deceased brothers are polluting Thebes with their presence.

This study will evidence the polluting presence of both Polyneices and Eteocles in Sophocles' *Antigone*, to then consider why Sophocles' characters fail to acknowledge it. I will then determine to what extent Sophocles' audience would have identified each character's neglect of the brothers' pollution by considering the Aeschylean adaptations of the Theban myth they would have been familiar with. Finally I will discuss how this oversight may have contributed to Creon and Antigone's demise whilst serving as a foil for their conflict, challenging the binaries set up by post-Hegelian scholarship.<sup>3</sup>

2. Antigone is set in the wake of Polyneices and Eteocles' civil war, in which the brothers killed one another in an attempt for the throne, polluting themselves with one another's blood. The new ruler Creon forbids anyone from burying Polyneices on the grounds that he is an enemy of the state, who allegedly attempted to burn his fatherland (πατρίδα) and drink the blood of his own people (αἵματός κοινού).<sup>4</sup> Thus Creon presents Polyneices' political rebellion as a miasmatic act of kindred bloodshed by emphasizing his ties to the homeland and employing blood imagery.

---

<sup>1</sup> Hegel (1975) 221, (1977) 261–262. 275; Whitman (1951) 83–84; Knox (1964) 87, 113; Margon (1970) 182–183; Hester (1971) 30; Ferguson (1975) 45; Sorum (1982) 206; Segal (1981) 183, 186, 190; Held (1983) 9, 201; Pritchard (1992) 88–90; Holt (1999) 658; Bennett / Tyrrell (1990) 442; Lauriola (2007) 389; Meltzer (2011) 177; Honig (2009) 6; Robert (2010) 414–415; Liapis (2013) 82.

<sup>2</sup> Knox (1964) 110; Segal (1981) 183; Held (1983) 195; Butler (2000); Robert (2010) 414–415.

<sup>3</sup> Hegel views family right vs. state right, claiming that neither can be wrong or wholly justified (1975) 221. For a specific distinction of the Hegelian view and the orthodox view see Bowra (1945) 65–66; Oudemans / Lardinois (1951) 107.

<sup>4</sup> Soph. *Antig.* 198–203.

The mutual pollution caused by both brothers' fratricides is then elicited in Creon's opening monologue:

καὶ πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι,  
ἐγὼ κράτη δὴ πάντα καὶ θρόνους ἔχω  
γένους κατ' ἀγχιστεῖα τῶν ὀλωλότων.

So now that they have perished by twofold ruin on a single day, **striking and being struck by the polluting violence of one another**, I hold the power and the throne by reason of my kinship with the dead.<sup>5</sup>

Thus according to Creon each brother delivered the other's fatal blow in a polluting act of fratricide. Yet Creon fails to recognise that this religious *miasma*, based on blood guilt, not only lingers on Polyneices' unburied body but also pollutes Eteocles' buried corpse. Here each brother is a perpetrator and a victim of kindred bloodshed, deemed by Aristotle to be the most tragic form of violence.<sup>6</sup>

Therefore, the pollution of Polyneices' exposure is not the only form of pollution at play, but Creon highlights the *miasma* incurred by the blood crime each brother commits in killing the other, only to ignore the issue for the remainder of the tragedy. Whilst the pollution of exposure could be neutralised by burial, the pollution of blood crimes typically lingered despite burial ritual. For although Plato's *Laws* suggests that being killed by a brother would absolve one of the pollution incurred by killing a brother,<sup>7</sup> within Aeschylus' *Septem* the chorus presents Eteocles and Polyneices' mutual slaughter as a posthumous pollutant.<sup>8</sup> Moreover, Sophocles' *Oedipus at Colonus* highlights the significance of burial location in forming a hero cult, as Oedipus vows:

ἴν' οὐμὸς εὐδῶν καὶ κεκρυμμένος νέκυς  
ψυχρὸς ποτ' αὐτῶν θερμὸν αἷμα πίεται,  
εἰ Ζεὺς ἔτι Ζεὺς χῶ Διὸς Φοῖβος σαφής.

Then shall my dead body, sleeping and buried, cold as it is, **drink their warm blood**, if Zeus is still Zeus and his son Phoebus speaks the truth!

Oedipus' proposed blood drinking as a hero echoes the accusation Creon made against Polyneices' rebellion.<sup>9</sup> Though this resonance could only be recognised retrospectively, ul-

<sup>5</sup> Soph. *Antig.* 172. N. b. Segal acknowledges the "reciprocity" of the brothers' murders but does not note its significance (1981) 173. Ahrens Dorf acknowledges Eteocles is a pollutant, but dismisses it as an issue claiming: "Eteocles' fratricide is obviously eclipsed by his service to the city." (2009) 120.

<sup>6</sup> Aristot. *Poet.* 1453b.20.

<sup>7</sup> Plat. *Leg.* 868e.

<sup>8</sup> Aesch. *Sept.* 734-41.

<sup>9</sup> Soph. *Antig.* 201-212: ἠθέλησε δ' αἵματος κοινοῦ πάσασθαι.

timately the location of burial for pollutant filicides is clearly at issue in Theban tragedies either side of Sophocles' *Antigone*. Indeed, according to Pausanias, the alleged tombs of both Eteocles and Polyneices came to be worshipped as hero shrines in Thebes, reflecting the cult status achieved through their mutual fratricide, in addition to their mutual pollution.<sup>10</sup>

Despite the fact that both brothers are polluted, Antigone buries Polyneices in Thebes against Creon's orders, fulfilling her role as a sister and female mourner. Antigone's burial is a mere scattering of dust, which may absolve the pollution of Polyneices as an unburied corpse but simultaneously creates pollution by burying a fratricide in Thebes.<sup>11</sup> Creon's guards did endure a whirlwind shortly after they uncovered the body, suggesting that Antigone's makeshift burial offered some sanctification which the soldiers had reversed.<sup>12</sup> Held suggests that because in the first burial "the bare minimum was done to satisfy the gods, Sophocles' creates an association between this burial and those (divine) laws."<sup>13</sup> However, just as Antigone replaces one form of pollution for another by burying Polyneices, so do the guards by exposing him. Given that Polyneices' exposure and burial in Thebes are alternative forms of *miasma*, the storm must be sent by a supernatural power who would not oppose the burial of a fratricide in Thebes: Polyneices himself, the buried hero.

Polyneices' hero status is not only affirmed by post-Sophoclean evidence, but also emerges in the language describing his initial burial.<sup>14</sup> Henrichs identified the dramatic use of κατέϊχε (holds) in tragedy to suggest occupying control of the land surrounding the tomb; of a body holding the earth, rather than simply being held by it.<sup>15</sup> Yet Henrichs distinguishes Sophocles' use of κατέϊχε in the first burial of Polyneices as a "funerary usage" that parallels historic examples to simply suggest the body is held in the earth.<sup>16</sup> Though the power of Polyneices' body is not asserted in the guard's report as it is by Henrich's other examples, this is most likely because these examples present κατέχειν in choral song addressing the gods whereas the guard uses this ambiguous term before giving report of the storm. In this context then, Polyneices does indeed take hold of the land around his tomb to provide a "whirlwind from the ground" (χθονός τυφώς), or more specifically the underworld given the ambivalence of χθονός (ground), against those trying to expose him.<sup>17</sup> Therefore Polyneices' burial in Thebes allows him to become a hero with the power

---

<sup>10</sup> Paus. 9.18.3.

<sup>11</sup> Soph. *Antig.* 409.

<sup>12</sup> Soph. *Antig.* 410–421. cf. Parker (1983) 257, Rothaus (1990) 212.

<sup>13</sup> Held (1983) 193.

<sup>14</sup> N. b. Hes. *Op.* 156.172 distinguishes the Seven who fought at Thebes as heroes and the hero cult status of the Seven seems to have endured: Ἐρῶν τὸν ἐν Θέβαις πύλον (mid 6 C BCE) in Argos commemorates the dead heroes buried in Thebes (Anderson [2015] 304).

<sup>15</sup> Henrichs (1993) 174–175, e. g. Aesch. *Hik.* 24–25; *Ag.* 452–455. 1539, Soph. *Ai.* 1166ff.

<sup>16</sup> Henrichs (1993) 174.

<sup>17</sup> Soph. *Antig.* 417–418; s. v. χθονός Liddell and Scott.

to punish the guards who expose him; he remains a polluting presence in Thebes as a fratricide, as a reexposed corpse and as a result of his albeit abortive burial, as a hero. This suggests that the burial of either brother in Thebes is not consecrated by the gods, given the blood guilt of the brothers.

After this attempt, by the time Teiresias arrives to warn Creon that Polyneices should be buried, Creon has already entombed Antigone alive. Teiresias thus chides Creon:

ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα  
 νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοῦς ἔσση,  
 ἀνθ' ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλῶν κάτω,  
 ψυχὴν γ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατοικίσσας,  
 ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὖ θεῶν  
 ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.

You shall give in exchange for corpses the corpse of one from your own loins, in return for having hurled below one of those above, blasphemously lodging a living person in a tomb, you have kept here something belonging to the gods below, a corpse deprived, unburied, unholy.<sup>18</sup>

The threat Teiresias makes to Creon's son seems to be a result of the pollution caused by Polyneices' unburied body being denied to the chthonic gods. There is no explicit reference to the fact that Eteocles' buried body is similarly polluted, given his role as a fratricide.

However, the audience may recognise a *double entendre* in Teiresias' reference to corpses (νεκρῶν).<sup>19</sup> For although this explicitly refers to Antigone and Polyneices, the audience may understand Teiresias to unwittingly include Eteocles' polluted body based on Creon's opening monologue.<sup>20</sup> Indeed Teiresias' distinction of Polyneices' unburied (ἀκτέριστον) corpse being kept here (ἐνθάδ') as opposed to the underworld heightens this dramatic irony. For if Creon's opening lines are to be believed "here" (ἐνθάδ') in Thebes is the wrong place to bury either of the brothers. But this passage raises the question: why do Sophocles' characters not acknowledge that both brothers are polluted?

**3.** Following Creon's line in his opening edict, Sophocles does not make the brothers' pollution through mutual slaughter a particularly explicit issue. Neither Antigone nor

<sup>18</sup> Soph. *Antig.* 1066–72.

<sup>19</sup> Brackett claims Teiresias alludes to loss of "Creon's son Megareus who prompted by a prophecy of Teiresias, slew himself to secure the victory of the Thebans over the surrounding Argive army." Brackett (1917) 526. Cf. *Antig.* 1301–1305; Ahrens Dorf (2009) 135, 141.

<sup>20</sup> Ahrens Dorf points out that: "the play does not clearly present Teiresias as the infallible soothsayer (1091–1097; see also 1059). He fails to predict the death of Antigone and the death of Creon's wife as well (though consider 1077–1079)" (2009) 89.

Creon goes on to suggest that both brothers' bodies are polluted as a result of their fratricide. Yet in each case Sophocles indicates clear reasons as to why these characters would not confront this issue. As has been well noted, Creon's concerns are strictly political.<sup>21</sup> Thus admitting that both the treasonous Polyneices and his dutiful brother Eteocles are polluted by fratricide would scupper Creon's intentions of dishonouring Polyneices' body horrifically, and honouring Eteocles' body emphatically as a message to his people: do not oppose the state. What has not been recognised so far is the practical advantage of detaining Polyneices' body as bait to lure out surviving rebels from the civil war. Holt evidences contemporary paranoia about political insurgents,<sup>22</sup> which seems evident in Creon's assumption that a group of men must have haphazardly buried Polyneices: as Creon asks who among men (τίς ἀνδρῶν) did this, suggesting an all male group as he uses ἀνδρῶν (men), instead of ἀνθρώπων (people).<sup>23</sup>

Thus I would further Holt's analysis of Creon to suggest that he is using Polyneices' body as bait. Creon's misinterpretation of the results suggests he expected local rebels to bury the body. Despite Hester's claim that "Creon's decision is part of the background of the play, not part of the play" here Creon betrays his motives for Polyneices' exposure.<sup>24</sup> The locality of Polyneices' corpse, which Holt overlooks, reflects Creon's anxieties about his post-war kingdom, whilst his quick conclusions suggest that Creon has set this test up, eager to prove his merit as a ruler and secure control of Thebes.<sup>25</sup>

By contrast Antigone's concerns are familial, thus admitting that both her brother's corpses are polluted would deny her of her right and duty to bury her brothers at home and grieve effectively. Antigone even suggests that her brothers' politics may be moot following their death:

τίς οἶδεν εἰ κάτωθεν εὐαγγῆ τάδε·

Who knows if this action is **free from blame** in the world below?<sup>26</sup>

Though this initially seems to defer Creon's powers of judgement of the civil war to the chthonic gods, Antigone's next grief-stricken reply to Creon also suggests that she hopes the political divide between her brothers is forgotten in the underworld:

K: οὗτοι ποθ' οὐχ θρόος, οὐδ' ὅταν θάνη, φίλος.

A: οὗτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

<sup>21</sup> See n. 1 above.

<sup>22</sup> Holt (1999) 677–678, e. g. Ar. *Vesp.* 488–502, Lys. 616.25 and more traditionally in Hdt. 6.115, 121–4.

<sup>23</sup> Soph. *Antig.* 248. N. b. Knox notes Creon's suspicion but does not read this as part of Creon's decision to expose Polyneices, Knox (1964) 88.

<sup>24</sup> Hester (1971) 22.

<sup>25</sup> Soph. *Antig.* 175–177.

<sup>26</sup> *Antig.* 521.

K: An enemy is never a friend, even when he is dead.

A: I have no enemies by birth, but I have friends by birth.<sup>27</sup>

It now becomes clear that Antigone desperately wants to assume that her brothers are reconciled in the afterlife. For not only does she hope that the chthonic gods are not condemning her brothers for the civil war, but in her second retort she also seems to hope that the feud that caused the brothers' mutual fratricide is not creating enmity between them in the Underworld.<sup>28</sup>

Antigone's desire to disregard the dispute between her brothers is used as a case to bury Polyneices out of her sense of sibling duty; thus Antigone's deluded hopes of resolution blind her to the reality of Polyneices' and Eteocles pollution, a *miasma* which endures irrespective of their emotions or intentions, past or present.<sup>29</sup> Therefore, Sophocles seems to suggest that these characters are ignoring the brothers' mutual pollution in favour of their own agendas. Ultimately both Antigone and Creon need Polyneices' body in Thebes to manipulate his legacy and provide a local site for mourning, to facilitate Creon's political trap or Antigone's family duty.

Thus there are clear reasons why neither Creon nor Antigone would recognise the pollution of both brothers. They are both, however, aware that Eteocles is a pollutant. Creon declares it himself while, as Ahrens Dorf points out, Ismene reminds Antigone of the brothers' mutual slaughter twice.<sup>30</sup> The only other character we might have expected to mention Eteocles' pollution is Teiresias. However, when Teiresias interjects the most pressing problems are Polyneices' exposure and Antigone's imminent death, which suggests he has come to address those immediate emergencies.<sup>31</sup> As a result, Teiresias' overlooks Eteocles' role as a pollutant, though his phrasing may ironically remind the audience of this. So overall, Sophocles' characters are largely silent on the polluting effect of the brothers' mutual fratricide. But would Sophocles' audience have considered this to be a conspicuous silence? How effective would dramatic irony in lines such as Teiresias' have been?

4. Sophocles creates the problem of the polluted brothers by having them buried at Thebes with no mention of the rest of the Seven who fought; Antigone's burial of Polyneices is considered a Sophoclean innovation.<sup>32</sup> Not only is this version not attested elsewhere, but it also disregards the well-established fifth-century version of the myth

<sup>27</sup> Soph. *Antig.* 522–523.

<sup>28</sup> This is a delusion, as shades in the Underworld seem concerned with how the living perform funeral rites for them and events that happen among the living. e. g. Hom. *Od.* 11. 51–79, 100–137, 180–203.

<sup>29</sup> s.v. *μίασμα* Liddell and Scott.

<sup>30</sup> Soph. *Antig.* 12–14, 55–57.

<sup>31</sup> Soph. *Antig.* 988 ff.

<sup>32</sup> Whitman (1951) 83. N. b. Whitman also concedes that the Aeschylean version of the Theban saga serves as an “orthodox” backdrop to Sophocles' innovation.

in which the Athenians intervene to ensure the burial of the Seven, who fought against Thebes, at Eleusis.<sup>33</sup>

Sophocles diverges from Aeschylus' earlier trilogy: *Argeioi*, *Eleusinians* and *Epigoni*, which included Theseus' intervention to bury the Seven who fought over Thebes. According to Plutarch, in Aeschylus' *Eleusinians* the commanders of the Seven were buried in Eleusis, thus in Aeschylus' trilogy Eteocles' and Polyneices' bodies seem to have been buried outside of Thebes on neutral ground.<sup>34</sup> The burial of Polyneices and Eteocles' bodies at Eleusis, away from the battleground at Thebes, seems likely because the surviving fragment of *Eleusinians* refers to a belated burial:

ὄργα τὸ πρᾶγμα· διεμύδαιν' ἤδη νέκυς

The matter was urgent; the corpse was already putrefying.<sup>35</sup>

This makes clear that Sophocles disregarded this version of the myth when he staged Antigone's defiance of Creon's orders, by burying her brother Polyneices at Thebes.<sup>36</sup> The audience would have been aware of this novel focus on two brothers and would recognise the "polluting violence" of both brothers, as Creon puts it, to be behind the conflict between Creon and Antigone.<sup>37</sup>

Indeed, Plutarch not only testifies that in Aeschylus' *Eleusinians* the Seven are permitted burial in Eleusis, but he also advocates the authority of Aeschylus' adaptation:

ταφαὶ δὲ τῶν μὲν πολλῶν ἐν Ἐλευθεραῖς δεῖκνυνται, τῶν δὲ ἡγεμόνων περὶ Ἐλευσίνα, καὶ τοῦτο Θησεὺς Ἀδράστῳ χαρισαμένου. καταμαρτυροῦσι δὲ τῶν Εὐριπίδου Ἰκετίδων οἱ Αἰσχύλου Ἐλευσίνιοι, ἐν οἷς καὶ ταῦτα λέγων ὁ Θησεὺς πεποίηται.

And the graves of the greater part of those who fell before Thebes are shown at Eleutherae, and those of the commanders near Eleusis, and this last burial was a favour, which Theseus showed to Adrastus. The account of Euripides in his *Suppliants* is disproved by that of Aeschylus in his *Eleusinians*, where Theseus is made to relate the matter as above.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Hdt. 9.27.3; Pin. *Ol.* 6.15; Isoc. 12.168–74; Lys. 2.7–9; Pl. *Menex.* 239b; [Dem]. 60.8; Isoc. 10.31, 14.54–5. N. b. In all accounts they are buried in Eleusis except in Pindar who suggests they are buried at Thebes and because Pindar's focus is on glorifying Athenian intervention, he does not stipulate that Eteocles and Polyneices killed one another as Sophocles' Creon does, thus fratricidal pollution is not at issue, cf. Holt (1999) 666.

<sup>34</sup> Plut. *Thes.* 29.

<sup>35</sup> Aesch. 53a. Radt.

<sup>36</sup> Soph. *Antig.* 190–206.

<sup>37</sup> For an interesting reading of Creon and Antigone as allegories for Thebes and Athens see Bennett and Tyrrell (1990) 442–456, though they overlook the importance of making the burial a domestic issue which I suggest would have been more pertinent to a Greek audience.

<sup>38</sup> Plut. *Thes.* 29. Cf. Paus. 1.39.2; Bowra (1945) 92. N. b. Aeschylus' tragedies were extracted from



Sophocles diverges from Aeschylus' authoritative adaptation in *Antigone* by making the burial of the brothers in Thebes a domestic concern. So Sophocles' audience would have been aware of the problems Sophocles creates in *Antigone* because he is the first tragedian to bury the brothers where they were both born and where, as Creon makes clear, they both shed one another's blood.

However, Sophocles does draw on a different Aeschylean tragedy in order to establish the brothers' mutual pollution as an overarching theme. If we refer back to crucial scene of Aeschylus' *Septem*, in which Eteocles and Polyneices face fighting each other, the chorus' reaction to this is extensive and striking, as they remark:

ἀνδρῶν δ' ὁμαίμοιν θάνατος ὧδ' αὐτοκτόνος,  
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε τοῦ μιάσματος.

But the death of two men of the same blood killing each other—that pollution can never grow old.<sup>39</sup>

Here the mutual pollution of fratricide is deemed both base and inexpiable as Sophocles' audience is reminded by Creon's opening monologue, which echoes these words in a structure that emphasises the reciprocity of the fratricide.<sup>40</sup> More importantly, we should note that Aeschylus' chorus is warning Eteocles about the dangers of pollution, not Polyneices. This suggests that Sophocles' audience would recognise that Eteocles' buried body in *Antigone* is an overlooked source of pollution because of his fratricide, as Sophocles' Creon clearly echoes Eteocles' warning in Aeschylus' *Septem*.<sup>41</sup>

Therefore, Sophocles develops the issue of the brothers' mutual fratricide presented in Aeschylus' *Septem*, by alluding to the mutual pollution in Creon's opening monologue.<sup>42</sup> Sophocles then shapes a conspicuous silence on the matter amongst his main characters. This silence over the brothers' kindred bloodshed would be clear to Sophocles' audience, because in Aeschylus' *Oresteia* the Erinyes defend their right to pursue Orestes for his

---

their original tetralogies and posthumously produced from 455 BC (*Vit. Aesch.* 12 = Test. 1 (Radt), *Phil. Apoll.* 6.11), thus any number of reproductions of could have taken place before *Antigone* was staged in 442 BC.

<sup>39</sup> Aesch. *Sept.* 680–1, cf. 692–694. 698–701. 705–708.

<sup>40</sup> Soph. *Antig.* 172.

<sup>41</sup> N. b. The final episode of Aeschylus' *Septem* raises the issue of Polyneices' burial, provoking debate as to whether this passage is an early post-Sophoclean interpolation cf. Lloyd Jones (1959) 80–83. If inauthentic, this overlap suggests that restagings of *Septem* conflated Aeschylus' work with Sophocles' *Antigone*; if authentic then the final scene of *Septem* invites comparison with *Antigone* by introducing the issue of Polyneices' burial having emphasised Eteocles' pollution.

<sup>42</sup> N. b. Lloyd-Jones notes Sophocles' use of Aeschylean imagery from *Septem* in the *Antigone* (1971) 113) Aesch. *Sept.* 720ff.; Soph. *Antig.* 582 ff. Cf. Bowra (1945) 87; Sophocles is aware of this play.

matricide due to the shared blood between mother and son, whereas they do not pursue Clytemnestra for killing Agamemnon because they did not share kindred blood.<sup>43</sup> Thus, given that the deed of kindred bloodshed is clearly distinguished as a pollutant in Aeschylean tragedy it then follows that the Thebans' fratricide would be considered in the same way amongst Sophocles' audience: as a polluting feature of *both* brothers' bodies.

5. Creating this issue allows Sophocles to capitalise on its tragic irony. Liapis claims

“It will not do to counter argue that Creon should have simply thrown Polyneices' body beyond the borders rather than actively to prohibit his burial. For one thing, as pointed out by Holt (1999, 665), such counter arguments are belied by the simple observation that ‘no such course of action is considered in the play, where we find only the stark extremes of exposure and full burial.’”<sup>44</sup>

But it is the fact that this solution is obvious to the audience and not the characters that allows Sophocles to create tragic irony, to have his characters driven to the extremes that mark their downfall.

Therefore, despite recognising the brothers as having been polluted by one another's violence, Creon has neither brother's body moved elsewhere but buries his ally Eteocles and exposes Polyneices, polluted as they are, in Thebes.<sup>45</sup> This is particularly striking as Sophocles does not make clear which is the older brother who has the greater claim to Thebes.<sup>46</sup> In terms of Sophocles' audience's expectations, Creon clearly surpasses both Athenian law and the precedent of Aeschylus' *Septem*, which recommended that traitors be buried elsewhere.<sup>47</sup> Thus as Hester suggests, by detaining Polyneices in Thebes Sophocles' Creon seems ignorant as to how the location of burial, not simply burial itself, is crucial to avoiding *miasma* of an exposed enemy.<sup>48</sup> Were Creon to have cast Polyneices' body outside Thebes for burial, he could have avoided both the religious pollution of Polyneices' exposure and the polluting bloodguilt of Polyneices' burial in Thebes. Creon's failure to acknowledge the issues of both local burial and local exposure surpasses the audience's expectations of how to manage *miasma*, thus suggesting to the audience that Creon is overlooking the fact that the known fratricide Eteocles is also a pollutant at Thebes.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> Aesch. *Eum.* 162–174. 210–212.

<sup>44</sup> Liapis (2013) 89, cf. Bowra (1945) 70.

<sup>45</sup> Soph. *Antig.* 172.

<sup>46</sup> N. b. Uncertainty through different versions of the myth as to who was the elder brother with the greater claim. Cf. Plut. *Theb.* 29.

<sup>47</sup> Aesch. *Sept.* 1019–1030; Thuc. 1.138.6; Craterus. 342 F 11 (Jacoby); Plut. *Theb.* 32.3; Xen. *Hel.* 1.7.22–3. Cf. Holt (1999) 665.

<sup>48</sup> Hester (1971) 21.

<sup>49</sup> One might consider this a moot point given that mutual slaughter deals with the issue of revenge, but as McDowell points out, pollution and revenge are two separate issues borne out of homicide. McDowell (1963) 4.

The burial issue also allows Sophocles to highlight the *pathos* of civil war. Following the conflict between Athens and Persia for example, Themistocles' bones were denied burial at Athens because of his support for the Persians.<sup>50</sup> However Sophocles creates a problem here by removing the rest of the Seven from his version of the burial myth, in contrast to Aeschylus' *Eleusinians*. As a result of Sophocles' new insular plotline, the Thebans have no intuitive place to send the brothers' bodies away to, because Polyneices opposed Creon and Eteocles to claim his own kingdom: both brothers are home. Nor does it suit Creon or Antigone to bury the brothers on neutral ground in Eleusis as political equals away from the family home.

Thus, in the context of a tragedy at a religious festival, Sophocles' audience would surely have recognized the placement of both bodies as an issue, particularly given Aeschylus' previous treatment of Eteocles' pollution in *Septem* and Sophocles' allusion to Eteocles' pollution in *Antigone*.<sup>51</sup> In Sophocles' case, although Creon and Antigone's conflict over Polyneices' burial presents Creon's concern for the welfare of the polis in conflict with Antigone's concern for σύναιμος (of common blood), both nonetheless forsake the greater issue of pollution.<sup>52</sup> But although the controversy over Polyneices' burial polarizes Creon and Antigone, their silence over Eteocles undermines their differences; although they ignore Eteocles' body for different reasons, Creon and Antigone ultimately make the same mistake.

6. This mistake undermines traditional readings of Sophocles' characters. Knox follows Hegel's religion / state dichotomy and compares this to Athenian law reforms,<sup>53</sup> claiming that Antigone represents the old Athenian ideology of family honour, which Cleisthenes had replaced with a system of demes.<sup>54</sup> Whilst Knox's enquiry gives an interesting insight into the contemporary relevance of Antigone and Creon's conflict amongst Sophocles' audience, he overlooks the polluting placement of the bodies in Thebes. Charen goes so far as to consider "Creon's prohibition on burial and mourning as an act which prevents the end of war."<sup>55</sup> In effect, Charen is right; Creon's edict does perpetuate civil strife, but in intent Creon's edict attempts to use Polyneices' body to flush out rebels to stabilize his post war state; he cannot simply be read as the villain.<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Thuc. 1.138.6, Craterus. 342 F 11. Jacoby, Plut. *Them.* 32.3, Xen. *Hel.* 1.7.22–3.

<sup>51</sup> Soph. *Antig.* 1069–72.

<sup>52</sup> Soph. *Antig.* 198.

<sup>53</sup> Hegel (1975) 1217–1218; Knox (1964) 76–79, cf. Segal (1981) 190–193 on πόλις vs. οἶκος and Liapis (2013) 82,87,96–97: most notably Demosthenes' approval of Creon's opening lines. (Dem. *De Cor.* 246–247).

<sup>54</sup> Aristot. *Pol.* 1319.

<sup>55</sup> Charen (2011) 509.

<sup>56</sup> Bowra (1945) 102; Whitman (1951) 90. N. b. Liapis (2013) 101 writes in Creon's defence, claiming he is reasonable.

Nor is Antigone the religious martyr many post-Hegelian scholars would have her be.<sup>57</sup> Indeed Antigone cannot even consider herself as such by the end of the play, as Ahrens Dorf demonstrates using the following passage:

ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην·  
 τί χρή με τήν δύστηνον ἐς θεοὺς ἔτι  
 βλέπειν· τίν' αὐδᾶν ξυμμάχων· ἐπεὶ γε δὴ  
 τήν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἔκτησάμην.  
 ἄλλ' εἰ μὲν οὖν τάδ' ἐστὶν ἐν θεοῖς καλά,  
 παθόντες ἂν ξυγγνοῖμεν ἡμαρτηρότες·

“What justice of divinities have I transgressed? Why should I, a wretched one, still look to the gods? Whom should I call to as an ally? Since, while I have been pious, I have acquired impiety. But if then these things [namely, Creon’s condemnation and punishment of her] are noble in the eyes of the gods we, having suffered, will recognise we have erred.”<sup>58</sup>

From this Ahrens Dorf raises two interesting questions: “If, then the play celebrates Antigone, why does she come to such a miserable end? [...] are her doubts regarding her own justice reasonable?”<sup>59</sup> The logical answer is that Antigone’s tale is not celebratory, but cautionary and thus her doubts are well founded. Hegel cites this last line to illustrate the conflict of religious and legal ethics.<sup>60</sup> But in context Antigone actually overlooks the religious principle of *miasma* in favour of religious practice; her desire to placate her brothers at home places Thebes in jeopardy. Thus Antigone’s crime is not as “pure” as Charen might suggest;<sup>61</sup> she does not display a “pure heroism of faith”, but champions religious practice over religious principles.<sup>62</sup>

Reviewing the characters with their shared mistake also sheds new light on the punishments they receive. Indeed Knox points out that whilst Creon is punished with the death of his family, Antigone is not saved, nor do the gods distinguish her as being “right.”<sup>63</sup>

<sup>57</sup> Whitman (1951) 84–85; Oudemans / Lardinois (1951) 107; Segal (1981) 170; Holt (1999) 658, 663, 668, 685; Lauriola (2007) 390; Kirkpatrick (2011) 423; Charen (2011) Liapis (2013) 81, 108. N. b. Hester rightly distinguishes between Hegel’s views and the views of his descendants (1971) 15.

<sup>58</sup> Soph. *Antig.* 921–926. Ahrens Dorf’s translation (2009) 87.

<sup>59</sup> Ahrens Dorf (2009) 87.

<sup>60</sup> Hegel (1977) 284.

<sup>61</sup> Charen (2011) 504.

<sup>62</sup> Ahrens Dorf (2009) 104, cf. Segal (1981) 168. N. b. Oudemans / Lardinois (1951) 110 “nor is it an accident that a majority of the orthodoxy should reject Antigone’s lines 904–920, because these lines impair the purity of her unified identity and the loftiness of her principles.”, e. g. Whitman (1951) 92–93; Knox (1964) 62–67.

<sup>63</sup> Knox (1964) 106, 115. Nor is the inverse truly supportable in light of the Eteocles issue, cf. Bowra for the reactionary case that Antigone as an instrument of Creon’s punishment while Creon is the hero, Bowra (1945) 113–115.

Whilst I agree that Antigone is not vindicated, Segal's imagining of the *exodōs* as Creon "carrying his son's corpse before his own house" to emphasise "this king's ruin when he tries to assert the autonomy of civic order over the ties of blood," also seems reasonable.<sup>64</sup> I suggest that this, alongside Eurydice's appearance on stage before her suicide,<sup>65</sup> would have visually equated Creon's punishment as a survivor to Antigone's offstage suicide. Ultimately Antigone falls victim to Creon's edict, whereas the gods do not send Teiresias in time to save Creon from himself. From this Ahrens Dorf concludes that:

"both Creon and Antigone are destroyed by their piety. Creon fails to rescue Antigone because he places more importance on burying the dead and Antigone kills herself before she is rescued because she places insufficient trust in the human love of Haemon."<sup>66</sup>

I disagree. Both Antigone and Creon are actually destroyed by creating, in ignorance, yet more pollution for Thebes: Creon by finally burying Polyneices in Thebes and Antigone by committing suicide.<sup>67</sup> I propose that this is because both Antigone and Creon, unlike Sophocles' tragic audience, fail to accept that *both* brothers are polluted by their actions, thus should not be buried in Thebes at all. Therefore, Sophocles creates great dramatic tension by highlighting Antigone and Creon's different values, whilst rendering both their ideologies tragically futile under the laws of *miasma*.

Antigone's punishment for the burial of Polyneices is her own burial, orchestrated by Creon. But the permanence of the tomb made for her is much more reminiscent of Eteocles' permanent tomb, alluding to the true crime of ignoring Eteocles' burial. Indeed Segal suggests that Sophocles assimilates Antigone's retreat to the tomb as a symbolic womb in which to rejoin her brothers.<sup>68</sup> This link is evident in Antigone's identification of herself as "unwept, friendless, unwedded" (ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος), like a lost child when going to her tomb.<sup>69</sup> Therefore, even Antigone's suicide appears to be a commitment to her delusion that her family will be reunited, that her death in Thebes will bring peace. Sophocles has Antigone hang herself, just as her mother is described as having done in Homer's *Odyssey*,<sup>70</sup> rejecting the existing variant in which Antigone burns in He-

<sup>64</sup> Segal (1980) 141. N. b. Hegel notes parallel punishments of Creon and Antigone (1975) 471.

<sup>65</sup> Soph. *Ant.* 1180–1245, cf. Liapis (2013) 105–106.

<sup>66</sup> Ahrens Dorf (2009) 148.

<sup>67</sup> Cf. Segal (1981) 175 identifies Creon himself as a pollutant of Thebes (Soph. *Antig.* 1015. 1052. 1142. 1291. 1305) but ignores the potential pollution of Antigone's suicide. Tyrrell and Bennett (1998) 138 point out that in detaining Eurydice on her way to temple "Creon prevents another woman from carrying out rituals that benefit his city and household" though this of course supposes that Antigone's burial of Polyneices in Thebes would have been beneficial.

<sup>68</sup> Segal (1981) 73, cf. 184 on linguistic significance of ἀδελφος "brother" literally "one of the same womb." cf. Bowra (1945) 91; Seaford (1990) 78–79; (1994) 349.

<sup>69</sup> Soph. *Antig.* 876–877, cf. on the inversion of a wedding procession to a funeral regression to the natal family: Seaford (1994) 351, 381; Tyrrell / Bennett (1998) 140–141.

<sup>70</sup> Hom. *Od.* 11.271–280. cf. Sophocles' subsequent *Oedipus Tyrannus* maintains this suicide (1260–66).

ra's temple.<sup>71</sup> By mirroring Antigone's suicide with her mother's Sophocles promises no resolution, no family reunion as Antigone expected her brothers' shades to share.<sup>72</sup> Given Antigone's previous delusion that her brothers might be reconciled after death, it seems her suicide is a futile attempt to join them, polluting herself as they polluted one another.<sup>73</sup>

Creon's punishment is the loss of his son and wife. His focus on the political fall out of the Theban civil war blinded him to the civil war within his own household and the damage that ignoring Haemon's pleas for his betrothed Antigone would do. Creon's edict, forbidding Polyneices burial elsewhere and sanctioning Eteocles' polluted burial in Thebes, forsakes family values in favour of demonstrating strength as a king. As a consequence, he loses his own family and destroys his royal bloodline.<sup>74</sup> Creon's punishment is that he lives to suffer the consequences of his actions; he pollutes Thebes knowingly with both Polyneices' exposure and Eteocles' burial, and unwittingly by instigating the suicides of Antigone, Haemon and his wife Eurydice.<sup>75</sup>

Therefore, having considered the implications of Eteocles' burial, it seems to underscore the binaries of female versus male agendas and family versus state values presented by existing scholarship. But unlike the existing scholarship, I suggest that for each character these values motivate them to overlook the bigger issue of Eteocles as a source of *miasma*. As a result, Eteocles' pollution undermines the binary of Antigone's religious motives versus Creon's political motives. Antigone's desire for a local site for ritual lamentation ignores the overriding religious principle of pollution; she is a champion of religious practices, not religious values. Therefore, Eteocles' pollution emphasises the very disparate motives Antigone and Creon have for ignoring it and, in turn, the futility of these motives, as both characters endure a punishment that fits their crime.

More pressingly, considering the mythical subtext of Sophocles' drama unveils some problems with post-Hegelian readings of this tragedy. Reading Sophocles' characters as allegories of their values is tempting. But such readings take us away from the audience's experience of the play against its mythical backdrop and Aeschylean intertext; Sophocles' muted *miasma* presents Antigone and Creon as complex and uniquely motivated characters who suffer for the same mistake. Thus it seems that philosophers follow the lead of Sophocles' protagonists; they subscribe to principles that are secondary to Eteocles' polluting presence, a presence that a contemporary community audience would have recognised

---

<sup>71</sup> Ion of Chios 740. Campbell.

<sup>72</sup> Soph. *Antig.* 522–523.

<sup>73</sup> Parker (1983) 41–42 “in a case of suicide by hanging, the rope and the branch were destroyed or thrown outside the boundaries of the city”, cf. Plut. *Them.* 22.2, D. L. 6.2.61.

<sup>74</sup> cf. on political and personal aspects of family in *Antigone* Segal (1981) 193–194 and Butler (2001) 5–7

<sup>75</sup> On the polluting and symbolic significance of these suicides cf. Bennett and Tyrrell (1998) 140–152.

through their knowledge of myth and religion.

c111mh@leeds.ac.uk

**ABOUT THE AUTHOR** Maria Haley is a Ph.D. candidate in Classical Studies at the University of Leeds, specializing in Greek and Roman tragedy, with particular attention to how performance culture shapes presentations of classical myth. Maria’s previous projects include an article on Seneca’s Medea in performance (**eisodos 2015**), and a comparative thesis on *The Death of Agamemnon* in Aeschylean and Senecan tragedy. Maria is currently developing this comparative approach to uncover how Greek and Roman tragedies presented revenge, taking the feast of Thyestes as a case study. In addition to her academic work, Maria is also designing and delivering outreach workshops to implement in schools that do not offer classics, in order to increase the uptake of classics at university level.

## BIBLIOGRAPHY

### Editions

- Aeschylus. 2009. *Oresteia*. Ed. and tr. by A. H. Sommerstein, Harvard.
- Aeschylus. 2009. *Seven Against Thebes*. Ed. and tr. by A. H. Sommerstein, Harvard.
- Aeschylus. 2009. *Suppliants*. Ed. and tr. by A. H. Sommerstein, Harvard.
- Aristotle. 1976. *Poetics*. 23. Ed. and tr. by S. Halliwell, Harvard.
- Craterus. 1955. *Fragments*. In: *Fragmente der Griechischen Historiker*. Ed. by F. Jacoby. 3, Leiden.
- [Demosthenes]. 1949. *Orations*. Tr. by N. W. De Witt, Harvard.
- Diogenes Laertius. 1925. *Lives of Eminent Philosophers*. 2. Tr. by R. D. Hicks, Harvard.
- Herodotus. 1920. *The Persian Wars*. 3. Ed. and tr. by A. D. Godley, Harvard.
- Ion of Chios. 1992. “Lyric Fragments”. In: *Greek Lyric*. 4. Ed. and tr. by D. A. Campbell, Harvard.
- Isocrates. 1929. *Discourses*. 2. Ed. and tr. by G. Norlin, Harvard.
- Lysias. 1930. *Funeral Oration*. Tr. by W. R. M. Lamb, Harvard.
- Pausanias. 1918. *Description of Greece*. Tr. by W. H. S. Jones, Harvard.
- Philostratus. 2005. *Life of Apollonius of Tyana*. 2. Ed. and tr. by C. P. Jones, Harvard.
- Pindar. 1997. *Olympian Odes*. 1. Ed. and tr. by W. H. Race, Harvard.
- Plato. 1926. *Laws*. Tr. by R. G. Bury, Harvard.
- Plato. 1929. *Menexenus*. Tr. by R. G. Bury, Harvard.
- Plutarch. 1914. “Themistocles”. In: *Lives*. 2. Tr. by B. Perrin, Harvard.
- Plutarch. 1914. “Theseus”. In: *Lives*. 1. Tr. by B. Perrin, Harvard.

Radt S. , R. T. Kannicht, and B. Snell. (Ed.) 1986–2004. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen.

Sophocles. 1994. *Antigone*. 2. Tr. by H. Lloyd-Jones, Harvard.

Sophocles. 1994. *Oedipus at Colonus*. 2. Tr. by H. Lloyd-Jones, Harvard.

Thucydides. 1919. *History of the Peloponnesian War*. Ed. and tr. by C. F. Smith, Harvard.

Xenophon. 1918. *Hellenica*. 1. Tr. by C. L. Brownson, Harvard.

## Secondary Literature

Adams (1955): S. M. Adams, “The Antigone of Sophocles”. In: *Phoenix* 9.47–62.

Ahrens Dorf (2009): P. J. Ahrens Dorf, *Greek tragedy and political philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles’ Theban Plays*, Cambridge.

Anderson (2015): S. A. Anderson, “The Seven Against Thebes at Eleusis”. In: *Illinois Classical Studies* 40.2.297–318.

Baldry (1956): H. C. Baldry, “The Dramatization of the Theban Legend”. In: *Greece and Rome* 3.1.24–37.

Bennett / Tyrrell 1998: L. J. Bennett, W. Tyrrell, “Sophocles’ Antigone and Funeral Oration”. In: *The American Journal of Philology* 111.441–56.

Bowra (1945): C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford.

Butler (2000): J. Butler, *Antigone’s Claim: Kinship between Life and Death*, New York.

Charen (2011): H. Charen, “‘The Purity of Her Crime’: Hegel Reading Antigone”. In: *Monatshefte* 103.4.504–16.

de Witt (1917): N. W. de Witt, “Character and Plot in the Antigone”. In: *Monatshefte Classical Journal* 12.393–6.

Ferguson (1975): A. R. Ferguson, “Politics and Man’s Fate in Sophocles’ Antigone”. In: *The Classical Journal* 70.41–9.

Gagné (2013): R. Gagné, *Ancestral Fault in Ancient Greece*, New York.

Hathorn (1958): R. Y. Hathorn, “Sophocles’s Antigone. Eros in Politics”. In: *Classical Journal* 54.3.109–115.

Hegel (1975): G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Tr. by T. M. Knox. New York.

Hegel (1977): G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*. Tr. by A. V. Miller. New York.

Held (1983): G. F. Held, “Antigone’s Dual Motivation for the Double Burial”. In: *Hermes* 111.190–201.

Henrichs (1993): A. Henrichs, “The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophocles”. In: *Classical Antiquity* 12.2.165–80.

Hester (1971): D. A. Hester, “Sophocles the Unphilosophical. A Study in the Antigone”. In: *Mnemosyne* 24.11–59.

Holt (1999): P. Holt, “Polis and Tragedy in the Antigone”. In: *Mnemosyne* 52.658–90.



- Honig (2009): B. Honig, “Antigone’s Laments, Creon’s Grief: Mourning, Membership and the Politics of Exception”. In: *Political Theory* 37.5–43.
- Kirkpatrick (2011): J. Kirkpatrick, “The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles’ *Antigone*”. In: *The Review of Politics* 73.3.401–424.
- Knox (1963): B. M. W. Knox, *The Heroic Temper*, London.
- Lauriola (2007): R. Lauriola, “Wisdom and Foolishness: A Further Point on the Interpretation of Sophocles’ *Antigone*”. In: *Hermes* 135.389–405.
- Liapis (2013): V. Liapis, “Creon the Labdacid: Political Confrontation and the Doomed oikos in Sophocles’ *Antigone*”. In: *Tragedy and Archaic Greek Thought*. Ed. by D. Cairns. Llandysul. 81–118.
- Lloyd-Jones (1959): H. Lloyd-Jones, “The End of the Seven against Thebes”. In: *The Classical Quarterly* 9.1.80–115.
- Lloyd-Jones (1971): H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley.
- MacDowell (1978): D. M. MacDowell, *The Law in Classical Athens*, London.
- Margon (1970): J. S. Margon, “The Death of *Antigone*”. In: *California Studies in Classical Antiquity* 3.177–83
- Meinel (2015): F. Meinel, *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge.
- Meltzer (2011): F. Meltzer, “Theories of Desire: *Antigone* Again”. In: *Critical Inquiry* 37.169–86.
- O’Connor (1923): M. B. O’Connor, *Religion in the Plays of Sophocles*. Menasha. <<https://archive.org/details/religioninplays00oconuoft>>
- Oudemans / Lardinois (1951): C. W. Oudemans, A. P. M. H. Lardinois, *Tragic ambiguity: anthropology, philosophy and Sophocles’ Antigone*, Leiden, New York.
- Parker (1983): R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford.
- Peterkin (1929): L. D. Peterkin, “The Creon of Sophocles”. In: *Classical Philology* 29.263–73.
- Post (1912): C. R. Post, “The Dramatic Art of Sophocles”. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 23.71–127.
- Pritchard (1982): A. Pritchard “*Antigone’s Mirrors: Reflections on Moral Madness*”. In: *Hypatia* 7.77–93.
- Rancher (2008): S. Rancher, “Suffering Tragedy: Hegel, Kierkegaard, and Butler on the Tragedy of *Antigone*”. In: *Mosaic* 63–78.
- Robert (2010): W. Robert, “*Antigone’s Nature*”. In: *Hypatia* 25.412–36.
- Seaford (1990): R. Seaford, “The Imprisonment of Women in Greek Tragedy”. In: *Journal of Hellenic Studies* 110.76–90.
- Seaford (1994): R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and tragedy in the developing city state*, Oxford.

- Segal (1981): C. Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge. MA.
- Segal (1964): C. P. Segal, "Sophocles's Praise of Man and the Conflicts of the Antigone". In: *Arion* 3.46–66.
- Sewell-Rutter (2007): N. J. Sewell-Rutter, *Guilt by Descent: Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*, Oxford.
- Sorum (1982): C. E. Sorum "The Family in Sophocles' Antigone and Electra". In: *The Classical World* 75.201–11.
- Stinton (1975): T. C. W. Stinton "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy". In: *The Classical Quarterly* 21.2.221–54.
- Torrance (1965): R. M. Torrance "Sophocles: Some Bearings". In: *Harvard Studies in Classical Philology* 69.269–327.
- Whitman (1951): C. H. Whitman, *Sophocles: A Study of Heroic Humanism*, Cambridge. MA.

---

## BUCHREZENSION

*J. Billings, Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy. Princeton: Princeton University Press, 2014. 280 Seiten. ISBN 978-0-691-15923-2. Erscheint im März 2017 als Taschenbuch.*

Ulrich Mathias Gerr

*Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg*

1. Die Moderne, das ist nach einer verbreiteten Lesart Georg Wilhelm Friedrich Hegels die Zeit nach der Tragödie. In seiner 2014 erschienenen Analyse *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy* versucht Joshua Billings dagegen zu zeigen, wie die Tragödie als Gegenstand für die Philosophie der Klassischen Deutschen Philosophie gerade wesentlich werden konnte. Seine Studie ist gleichermaßen historisch und theoretisch-philosophisch motiviert. Er versucht historisch zu zeigen, dass die griechische Tragödie als ein bedeutungsvoller philosophischer Gegenstand (nach den antiken Betrachtungen selbst) erst im Deutschen Idealismus und der Frühromantik (wieder) aufgetaucht ist. Im Modewort des ‚turns‘ – man denke an den *linguistic turn*, den *spatial turn*, zuletzt den *social turn*<sup>1</sup> – spricht Billings vom „turn to tragedy“ um die Jahrhundertwende 1800.<sup>2</sup> Es ist weniger ‚die griechische Tragödie‘, die in ihrer widersprüchlichen Totalität schwerlich zu fassen wäre, sondern es ist dieser historische Umschlag, der der Gegenstand Billings ist. Der Moderne in ihrer historischen Spezifik sei gerade ihr Verhältnis zur griechischen Tragödie nichts nur äußerliches, keine Fußnote mithin, sondern sie formiert sich gewissermaßen als Moderne erst durch ihre Abgrenzung zur Tragödie. Man müsste außerdem wohl von einem Verhältnis einer ‚Nachträglichkeit‘ sprechen, wenn es um diesen Umgang mit der griechischen Tragödie geht: die erkenntnistheoretischen Probleme des deutschen Idealismus, etwa die Kantischen Frage nach dem transzendentalen Subjekt und der Möglichkeit von Freiheit eines auch durch Natur bestimmten vernunftbegabten Wesens, werden in den klassischen griechischen Tragödiendichtern aufgefunden. Billings schreibt dazu:

„Appropriations of tragedy around 1800 are efforts to grapple with the question of human freedom, and to crystallize issues of agency and subjectivity that

---

<sup>1</sup> Für eine Diskussion der ‚turns‘, vgl. Bachmann-Medick (2006).

<sup>2</sup> Billings (2014) 2.

are central to their own philosophical inquiries.“<sup>3</sup>

Eine solche Funktion haben die Tragödien aber nur ‚für uns‘, im Sinne des Stands der Philosophie des Deutschen Idealismus, nicht schon *an sich*. Neu am Verständnis der Tragödie ist gerade ein geschichtsphilosophisches: in der Tragödie komme eine historische Dialektik zur Darstellung. Billings zitiert für das Verständnis der Funktion der Tragödie in der Moderne das bekannte Diktum Uvo Hölschers, dass die griechische Antike für die Moderne als das ‚nächste Fremde‘ fungiere:<sup>4</sup> in Abgrenzung zur Antike konstituiert sich die Moderne gerade erst als solche Moderne – als Zeit also, die, man denke an das Eingangswort Hegels, nicht mehr die Antike, und genauer: nicht mehr eine der antiken Tragödie ist.

2. Methodisch teilt Billings seine Studie in drei Teile auf:<sup>5</sup> (1) eine historisch-kontextuelle, in der kulturelle Entwicklungen auf einer weiteren Ebene Gegenstand sind, (2) eine ideengeschichtliche Konstellation der Tragödie in der Moderne und (3) eine an zwei ‚Fallbeispielen‘, namentlich Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807)<sup>6</sup> und Hölderlins Anmerkungen zu seinen Sophokles-Übersetzungen (1804)<sup>7</sup> gewonnene textuelle Exegese.

Die ersten beiden Herangehensweisen sind das, was die titelgebende Genealogie ausmachen soll: eine historische Perspektive, die Billings weniger an Foucault anlehnt, mit dem man diese Methode heute verbinden dürfte, auch nicht an Nietzsche, der sie begründete, sondern an Peter Szondis Aufsatz *Versuch über das Tragische*<sup>8</sup> von 1961 mit gleichartiger Intention.

Im Folgenden soll die Argumentation Billings dargestellt werden. In der Nachzeichnung des ‚turns to tragedy‘ vergleicht Billings den Stand der Debatten im 17. und 18. Jahrhundert im europäischen Ausland. Hierfür dürfte die ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘ das bekannteste Beispiel darstellen, die als Gattungsbegriff einer ganzen Reihe von um diesen oszillierenden Diskurse über die Grenzen Frankreichs hinaus auf die Auseinandersetzung von Moderne und Antike allgemein verweist (S. 19). Die ‚Querelle‘ [franz.: Streit] wurde also letztlich auch für die Funktion der antiken Tragödie im Deutschen Idealismus bedeutend. In Großbritannien fungierte insbesondere Homer als das ‚original genius‘ schlechthin (S. 50), gewissermaßen das, was ein romantisches Ideal eines Urzustandes jenseits der Entfremdungserfahrungen der Moderne verbürgte, und so negativ zu einem Moment der Moderne wird, als dass er gerade die Antimoderne als konstitutiven Teil jener repräsentiert. Auch in Frankreich war gerade Homer von einiger Bedeutung, wofür zeitgenössische Übersetzungen ins Französische der *Illias* (1766) und der *Odysee* (1777) von Rochefort sprächen (ebd.). Billings hört im Interesse an der Antike in Frankreich

---

<sup>3</sup> Billings (2014) 6.

<sup>4</sup> Hölscher (1994).

<sup>5</sup> Billings (2014) 9. 14.

<sup>6</sup> Hegel (ed. 1980).

<sup>7</sup> Hölderlin (1804a) und (1804b).

<sup>8</sup> Szondi (1961).

und Großbritannien also einen nostalgischen Ton, der sich in einer utopischen Wendung und Zementierung der Antike als Folie der Moderne, vorgeblich durch die Texte Johann Joachim Winckelmanns, schließlich nach Deutschland übersetzt (S. 50ff.). Trotz solcher vermeintlichen Kontinuitäten ist für Billings These zentral, dass es in dieser Veränderung des Zentrums der Debatte einen *Bruch* gab, den er in der deutschen Philosophie, wie auch der Weimarer Klassik, erkennt und ihr erst so eine Signifikanz ‚sui generis‘ zusprechen kann (S. 76).

Entsteht das Interesse des Deutschen Idealismus an der griechischen Antike also nicht *ex nihilo*, ist die Rede von einem ‚turn‘ als ein solcher Bruch entscheidend; ihr Status wird im deutschen Kontext so eigentümlich, dass es sich eben nicht nur um eine Art Wiederholung einer Geste der Renaissance handeln könne, oder bloß ein weiterer Schritt der in Frankreich und Großbritannien ebenfalls erfolgenden Entwicklung sei. Billings macht diese ‚neue‘ Bedeutung im späten Achtzehnten Jahrhundert an drei Momenten fest: in ihrem Bezug auf (i) die Kantische Philosophie, (ii) der zeitgenössischen akademischen Institutionalisierung der klassischen Philologie, (iii) der künstlerischen Praxis insbesondere der Weimarer Klassik (ebd.).

Es ist ein intellektuelles Netzwerk, das Billings hier skizziert, zwischen den idealistischen Theoretikern und den literarischen ‚Praktikern‘, namentlich Autoren wie Goethe, Herder oder Schiller, ausgetragen auf einem relativ überschaubaren regionalen Feld, und eingewoben in verschiedene, jüngst gegründete Institutionen. Dieses Netzwerk beschreibt Billings überzeugend als eine Art gesellschaftliche Bedingung der Möglichkeit für die systematische Entfaltung einer an der griechischen Tragödie gewonnenen Philosophie (S. 77). Während die Ästhetik als relevanter Gegenstand zurückgeht auf Winckelmann und, *expressis verbis*, auf Baumgarten als Begründer des *Terminus technicus* ‚Ästhetik‘ wird sie erst bei Kant zur systematisch-philosophischen Kategorie. In Kants ‚dritter Kritik‘, der *Kritik der Urteilskraft*,<sup>9</sup> hat die Ästhetik freilich aber noch nicht die Bedeutung, die man mit ihr heute verbinden würde, also der Form von Wissenschaft, der es um Kunst und Kunstwerke zu tun ist. Kantisch ist die Ästhetik vor allem eine Erkenntnistheorie und als solche sind ihr eigentlicher Gegenstand nicht Kunstwerke, sondern die Frage nach den Verstandesleistungen, derer es bedarf, um an diesen zu allgemeinen und notwendigen Bestimmungen zu gelangen. Kant bestimmt diese Form über den Begriff der ‚Zweckmäßigkeit‘ – der Übereinstimmung eines (sinnlichen) Objekts mit einem Prinzip *a priori*. Kant bedurfte der dritten Kritik, um zwischen der reinen Vernunft, dem Verstand, und der praktischen Vernunft, der Vernunft im engen Sinne der dritten Kritik, zu vermitteln. Diese Überlegungen, die bei Billings allerdings nur angerissen werden, sind zentral für das Verständnis dessen, wie es nach Kant zu einer systematischen Bedeutung der Kunst kommen konnte, also für das, was Billings den ‚turn to tragedy‘ nennt. In ihrer Form als Kunstwerk werden ästhetische Gegenstände in ihrer Bedeutung erhöht, sie werden mit

<sup>9</sup> Kant (ed. 1913).

einem Mal schlechterdings zu Trägern von Wahrheit. Billings zeichnet diese Entwicklung als wirkmächtigen ‚turn‘ an Fichte, Schelling und Schlegel nach (S. 98f.). Die bedeutendsten Philosophen sind für Billings aber zwei andere Vertreter dessen, was man Deutschen Idealismus nennen kann: Hegel und Hölderlin.

Billings erklärt, dass er an zwei Werken dieser beiden Philosophen eine nähere Analyse der Funktion des ‚Tragischen‘ für den Idealismus vollziehen wolle. Leider übt Billings aber keinesfalls eine immanente Kritik oder eine detaillierte Nachzeichnung der systematischen Stellung der Tragödie in den beiden Werken, sondern stellt das ‚Tragische‘ bei Hegel und Hölderlin eher allgemein dar. In die ‚Querelle‘ in ihrer idealistischen Version schaltet sich Hölderlin durch seine ‚Anmerkungen‘ zu Sophokles ein, in der er die Errungenschaften antiker Lyrik mit zeitgenössischen poetischen Möglichkeiten vergleicht (S. 197). Sophokles wird, wie Billings argumentiert, deswegen für Hölderlin zentral, weil es ihm um eine Darstellung eines gesellschaftlichen Wandels in Form tragischer Konflikte zu tun ist. Für Hölderlin wird diese Darstellung weniger, und hier liegt der Unterschied zu Hegel, als Moment einer historischen Dialektik bedeutend, sondern in der Erkenntnis einer sprachlichen Analogie, namentlich der der Übersetzung (Billings, S. 197). Die Übersetzung, die Hölderlin vornimmt, zielt darauf, eine dem Original selbst schon innewohnende Möglichkeit freizulegen (S. 200). Begrifflich schält sich in dieser theoretischen Reflexion translatorischer Praxis darauf eine Bestimmung „des Tragischen“ heraus. Dieses Konzept – ‚das Tragische‘ – wird laut Billings erstmals bei Hölderlin ausgearbeitet (S. 197).<sup>10</sup> Die Entwicklung ‚des Tragischen‘ wird zu dem Begriff, der Hölderlin kategorial über den äußerlichen und oberflächlichen Vergleich der ‚Querelle‘ hinaushebt (vgl. S. 200). Dieses ‚Tragische‘, so Hölderlin, wird in der Form der griechischen Tragödie besonders prägnant dargestellt: durch die Zäsur als den Raum gegenrhythmischer Unterbrechung, in der dem Publikum die Reflexion erst möglich wird (S. 204ff.), durch das Medium ‚Zeit‘, durch die in der Tragödie Form und Inhalt vermittelt sind (S. 215), und durch die spezifische Sprache (ebd.). Die Übersetzung der Tragödie vom Griechischen ins Deutsche ist hier gedacht als ein Versuch einer Überführung wichtiger Elemente der antiken Gesellschaft in die Moderne. Für diese bedarf es nach Hölderlin einer Vermittlungskategorie – und genau dieses ist nun „das Tragische“. Erst durch sie wird gleichzeitig auch deutlich, was überhaupt übersetzbar ist, und was unübersetzbar bleiben muss (S. 210). Diese Frage des Tragischen als eine, mit einem Begriff Walter Benjamins, der ‚Übersetzbarkeit‘<sup>11</sup> wird für Hölderlin als Differenzbegriff in gewisser Weise Grundlage zur Bestimmung der Moderne schlechthin:

„In Hölderlin’s later thought, tragedy offers a way of thinking the relation of antiquity and modernity, defining ‚the proper‘ (das Eigene) through ‚the foreign‘ (das Fremde).“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Anders sieht es Szondi, der Schelling als Ursprung dieses Konzepts benennt, vgl. Szondi (1963) 7.

<sup>11</sup> Benjamin (ed. 1972).

<sup>12</sup> Billings (2014) 190.

Stärker als Hölderlin betont noch Hegel die Funktion von *Konflikten* in diesem Verhältnis. Die Tragödie sei bei Hegel, dessen Referenzwerk für Billings die *Phänomenologie des Geistes* von 1807 ist, so als Darstellung der Versöhnung von historischen Konflikten signifikant (S. 151f.). Die Tragödie ist für Hegel ein „Modell“ einer solchen Versöhnung von Gegensätzen. Ein solche Versöhnung als Moment der dialektischen Aufhebung bedarf der Darstellung notwendiger Konflikte der Tragödie. Billings exponiert die Tragödie bei Hegel als Teil seines Schicksalsbegriffs, also als eine Position, von der man historische Konflikte erst beurteilen können soll. Für Hegel ist hier bekanntermaßen die *Antigone* von Sophokles zentral: am Konflikt zwischen dem göttlichen Recht, das die Beerdigung ihrer Brüder verlangt, und dem weltlichen Recht im Beerdigungsverbot durch Kreon wird dem Rezipienten die Notwendigkeit des tragischen Konflikts bewusst, die darin besteht, dass beide ‚Seiten‘ gleichermaßen im Recht sind. ‚Schicksal‘ wird von Hegel nun so bestimmt, dass es der Prozess ist, in dem das Bewusstsein die Notwendigkeit eine solche dialektischen Konflikts begreifen kann (vgl. S. 186). Die gesamte Struktur der ‚Phänomenologie‘ als ein solches Bewusstwerden des Schicksals für den Geist werde in der griechischen Tragödie vollzogen.

Als solches ist die Stellung der Tragödie im System Hegels idiosynkratisch: Billings weist für die Bewertung der antiken ‚Kunstreligion‘, wie sie in der Tragödie ihren höchsten Ausdruck findet, gleichzeitig nach, dass es eben nicht nur ein Moment der teleologischen Aufhebung zum Weltgeist ist, sondern in ihrer Bewertung als ‚absolute‘ Form auch schon einen Zweck in sich selbst darstellt. Hier verpasst Billings leider eine weitergehende Analyse dieser Tatsache, die in der bedeutenden Stellung gerade der *Antigone* für Hegel seinen Ausdruck findet – und nur am Rande die Analysen eines neuzeitlichen (etwa Shakespeare) oder modernen Dramas (etwa der Goethesche *Faust*) stehen, was man doch erwarten sollte, wenn sich auch die Kunst in einer dialektischen Bewegung im Sinne eines historischen Fortschritts befindet und daher moderne Kunst der antiken gegenüber auf einem höheren Stand sein sollten. Der Autor bemerkt diese merkwürdige Stellung eher *en passant*, anstatt in ihr einen Ausdruck seiner zentralen These der Bedeutung der griechischen Tragödie für den Idealismus im Detail zu analysieren. Das deutet schon auf eine grundlegende Schwäche des Werks hin: als bloße ‚Nacherzählung‘ eines Diskurses bleibt sie ihrem Gegenstand oft äußerlich. Die Notwendigkeit einer näheren Analyse konkreter Werke, wie Billings sie in seinen beiden Fallbeispielen ja durchaus anstrebt, indem er Hegel und Hölderlin in ihrer Bedeutung anhand ihrer Werke exponiert, wird leider nicht eingeholt.

**3.** Gedacht als Überblickswerk über den Diskurs einer ‚Querelle‘ kann Billings schlechterdings nicht allen Argumenten Hegels gerecht werden. Gleichzeitig ist das weitgehende Fehlen des Hegelschen Arguments des ‚Ende der Kunst‘ auffällig, nicht weil zu diesem in der Wichtigkeit oft überhöhten Begriff noch etwas beigetragen werden müsste, sondern weil hier die Haltung Hegels sich zu finden scheint, die als Bestandteil der Funktion der modernen Tragödientheorie gerade für Billings Argumentation von einiger Bedeu-

tung zu sein verspräche, namentlich das Empfinden, es gäbe einen „tiefen Bruch zwischen der ‚goldenen Vergangenheit‘ und der ‚bescheideneren Gegenwart‘ der Kunst“. <sup>13</sup> Dieser „Vergangenheitscharakter der Kunst ihrer höchsten Möglichkeit nach“ <sup>14</sup> ist auch Billings auf der Spur, freilich ohne auf das *Telos* des Arguments sich zu beziehen, nämlich die Aufhebung der Tragödie ‚im Sittlichen‘. Diesen Begriff Hegels nahm zuletzt Christoph Menke zum Anlass einer gleichnamigen Studie. Das entscheidende dieser Wendung entgeht Billings, obwohl er Menkes Werk zitiert: das Schicksal, wie es in der Tragödie formal dargestellt wird, hebt sich auf und tritt dem Einzelnen so im Staat als Recht entgegen. <sup>15</sup> Es ist das Hegelsche Strukturmodell der Moderne schlechthin; insofern es als Aufspaltung des Subjekts in ‚Recht und Individualität‘ für die Ausbildung moderner Subjektivität und dessen notwendiger Integration im ‚sittlich Guten‘ des Staates grundlegend wird. Die „Erfahrung des Tragischen“ in dieser Bewegung „ist die Erfahrung eines unausweichlichen, ‚schicksalhaften‘ Scheiterns in unauflösbaren Kollisionen“. <sup>16</sup> Mit Menke ließe sich auch das genannte Problem angehen, wieso Hegel sich so sehr für die griechische Tragödie interessiert und in ihr einen *höheren* Stand der Kunst beschreibt. Die Aufhebung der „tragischen Erfahrung der Entzweiung“ im Sittlichen bedarf dieser *Erfahrung* gerade konstitutiv. Die Verschiebung zur *Antigone* als zentralen Text liegt schließlich in dem *Bewusstsein*, das Antigone über den tragischen Konflikt erlangt.

Diese Form in ihrer notwendigen Dialektik darzustellen ist der Grund für das idealistische Interesse an der griechischen Tragödie. Billings löst diese keinesfalls banalen Thesen letztlich darin auf, dass in der Tragödie einfach generell eine Sinnproduktion und eine Konstituierung von Subjektivität dargestellt wird (S. 226). <sup>17</sup> So richtig das in seiner Allgemeinheit sein mag, es wäre schon für den Anspruch des Idealismus verkürzt wiedergegeben, ganz zu schweigen davon, dass die Geschichte nicht im Idealismus zu einem Ende kam. Insofern ist Billings Studie ein Beispiel für einen Rückfall, wie er im gegenwärtigen großen Interesse amerikanischer Theorieproduktion am deutschen Idealismus nicht singulär ist (man denke etwa an Robert Pippin <sup>18</sup>). Was hier zu beobachten ist, ist ein Rückfall hinter eine materialistisch fundierte ästhetische Theorie, also das Benennen der *Grundlagen* der Entfremdungserfahrung eines Bruchs zwischen goldener, antiker Vergangenheit und Moderne als durch politische Ökonomie vermitteltes Gewaltverhältnis, und die Reflexion auch zeitgenössischer Dramen in ihrem Bezug auf die antike Tragödie, die es ja allenthalben gibt. Dazu schreibt Maxi Berger etwa über Becketts *Warten auf Godot* im Sinne Adornos:

---

<sup>13</sup> Ianelli (2015) 17.

<sup>14</sup> Ianelli (2015) 19.

<sup>15</sup> Menke (2005) 10f.

<sup>16</sup> Menke (2005) 18f.

<sup>17</sup> Deswegen beginnt er seine Analyse, anders als in dieser Rezension dargestellt, auch entgegen der Chronologie, mit Hegel und endet mit Hölderlin.

<sup>18</sup> Pippin (2016).



„Was sich in *Warten auf Godot* ausdrückt, ist die Frage, wie Kunst im Horizont der sich entwickelnden Kulturindustrie, den Erfahrungen des zweiten Weltkrieges und vor allem des Holocaust noch möglich sei. Eben diese Frage verweist zunächst auf die Überlegung, was Kunst einmal war. Als Drama hat Becketts Stück seine Wurzeln in der antiken Tragödie.“<sup>19</sup>

Die Frage nach dem Verhältnis von antiker Tragödie und Moderne ist also nach wie vor zentral, um ‚unseren‘ eigenen Stand im geschichtlichen Prozess reflektieren zu können. Insofern hat die Studie Billings ihren Verdienst an einer historischen Verortung des Diskurses der ‚Querelle‘ und einem berechtigten Hinweis darauf, dass es hier zu einem genau zu untersuchenden Bruch gekommen ist, den man dann auch ‚turn‘ nennen mag. Eine Reflexion dieser Bedeutung und eine Kritik an der nostalgischen Vorstellung, die darin inbegriffen ist, ist nicht zuletzt in einer Zeit von einiger Bedeutung, in der sich eine stärker werdende Neue Rechte gerade wieder auf antike Tradition als das, was es am Abendland zu verteidigen gilt, bezieht – die Rhetorik und ästhetische Praxis der europaweit aktiven ‚Identitären‘ ist hierfür ein Beispiel. Wieder gebiert die Entfremdungserfahrung der gar nicht mehr so postmodernen Gegenwart eine Hinwendung zur griechischen Antike in Form einer ‚Retrotopia‘<sup>20</sup> (Zygmunt Baumann). In dieser Zeit eine Genealogie der Bedeutung der griechischen Tragödie auch für die Gegenwart zu schreiben, *ohne* diesen regressiven Gehalt kritisch mit zu reflektieren erscheint allerdings wahrlich tragisch.

ulrich.mathias.gerr@uni-oldenburg.de

**ÜBER DEN AUTOR** Ulrich Mathias Gerr schreibt derzeit eine Masterarbeit zum Nostalgiebegriff in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und beendet damit einen Master of Arts in Philosophie und einen Master of Education in Ethik, Politik und Wirtschaft sowie evangelischer Religionspädagogik. Er arbeitet an der Carl von Ossietzky-Universität im Referat Studium und Lehre sowie dem Institut für Philosophie. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kritische Theorie der Gesellschaft, Deutscher Idealismus und Populärkulturanalyse.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachmann-Medick (2006): Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg.
- Baumann (2017): Zygmunt Baumann, *Retrotopia*, Cambridge.

<sup>19</sup> Berger (2012).

<sup>20</sup> Dies ist der Titel einer im Januar 2017 erscheinenden Analyse gegenwärtiger politischer Phänomene wie der ‚Brexit‘ und die Wahl Donald Trumps zum amerikanischen Präsidenten, vgl. Baumann (2017).

- Baumgarten (1735): Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Dissertatio chorographica, Notiones superi et inferi, indeque adscensus et descensus, in chorographiis sacris occurrentes, evolvens*, Halle / Magdeburg.
- Benjamin (ed. 1972): Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers.“, In: Hermann Schweppenhäuser und Ralf Tiedemann (Hg.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band IV, Frankfurt am Main, 9–21.
- Berger (2012): Maxi Berger, „Der Tod und das Selbstbewußtsein. Anmerkungen zu einer Negation“, In: *Extrablatt*, Nr. 8. Online Abrufbar unter <http://www.extrablatt-online.net/archiv/ausgabe-8/maxi-berger-der-tod-und-das-selbstbewusstsein.html>.
- Hegel (ed. 1980): G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Gesammelte Werke, Band 9, Hamburg.
- Hölderlin (1804a): Friedrich Hölderlin, „Anmerkungen zum Oedipus.“, In: *Die Trauerspiele des Sophokles*. Übersetzt von Friedrich Hölderlin. Erster Band. Frankfurt am Main, 97–108.
- Hölderlin (1804b): Friedrich Hölderlin, „Anmerkungen zur Antigona.“, In: *Die Trauerspiele des Sophokles*. Übersetzt von Friedrich Hölderlin. Zweiter Band. Frankfurt am Main, 89–103.
- Hölscher (1994): Uvo Hölscher, *Das nächste Fremde: von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*, München.
- Iannelli (2015): Francesca Iannelli, „Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen zu Hegel und Danto.“, In: Andreas Arndt et. al. (Hgg.). *Hegel-Jahrbuch 2015*, Berlin, 17–22.
- Kant (1913): Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urteilkraft*. Werke Bd. 5, Berlin.
- Menke (2005): Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main.
- Pippin (2016): Robert Pippin, *Die Aktualität des Deutschen Idealismus*, Berlin.
- Szondi (1961): Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main.