

Hölderlin in Colonus

Friedrich Hölderlin en de plaats van de moderne tragedie

door

B. PHILIPSEN

Wee mij, dit woord is zoveel
als de dood.

Oedipus in Colonus, v. 529¹

1.

In 1801 schrijft Friedrich Hölderlin in een brief aan zijn vriend Böhlendorff, die hem de tragische „idylle” *Fernando oder die Kunstweibe* ter beoordeling had opgestuurd:

Das hat Dein guter Genius Dir eingegeben, wie mir dünkt, daß Du das Drama epischer behandelt hast. Es ist, im Ganzen, eine ächte moderne Tragödie. Denn das ist das Tragische bei uns, daß wir ganz stille in irgendeinem Behälter eingepackt vom Reiche der Lebendigen hinweggehen, nicht daß wir in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die wir nicht zu bändigen vermochten. (...) Und wahrlich, das erste bewegt so gut die innerste Seele wie das letzte. Es ist kein so imponantes, aber ein tieferes Schicksal, und eine edle Seele geleitet auch einen solchen Sterbenden unter Furcht und Mitleiden, und hält den Geist im Grimm empor.²

Hölderlins antwoord heeft minder betekenis als oordeel over het eerder middelmatige werk van de onfortuinlijke Böhlendorff dan als uitspraak over ‘het tragische bij ons’ en over een „ächte moderne Tragödie” — een uitspraak die overigens de afsluiting vormt van een bijzonder diepgaande analyse van de verhouding tussen de antieke en de moderne cultuur, van het interne antagonisme tussen het „eigene” en het „vreemde” dat elke cultuur kenmerkt en van de daaruit voortvloeiende verschillen en gelijkenissen, die aan de moderne kunstenaar specifieke eisen stellen en hem verbieden, de klassieke, Griekse kunst zonder meer te imiteren. Want elke cultuur is geba-

1. Voor de vertalingen uit Sofocles' *Oedipus in Colonus* werd gebruikt gemaakt van *Sophocles - Tragedieën*. Vertaald door EMIEL DE WAELE. Kapellen/Amsterdam 1987 (2de druk).

2. Citaten uit Hölderlin werden genomen uit Friedrich HÖLDERLIN: *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe. (Ed. Friedrich BEIßNER.) [verder afgekort als SW] Stuttgart 1943-87. Hier SW 6, 425.

seerd op een verloochening of terugdringing van *haar* natuur of grond; wat „eigen” is aan de Griekse natuur — het Griekse *pathos* of dodelijk en daarom verboden verlangen naar de goddelijke oergrond — wordt door *nuchterheid*, de formele strengheid van de Griekse kunst, gecompenseerd en in evenwicht gehouden. Wat behouden blijft voor de moderne kunst is het principe van de noodzakelijke verloochening van de natuur in een haar tegengestelde vorm of uitdrukking („het vreemde”), niet echter de respectievelijke antagonistische termen, want „bij ons [modernen] is alles omgekeerd”: de natuur of grond van de moderne cultuur is geen pathetisch verlangen naar de goddelijke oorsprong, maar integendeel, een beklemmende nuchterheid. In dat opzicht „hebben we met de Grieken niets gemeen” aldus Hölderlin, die zijn inzicht zelf „een paradox” vindt: de paradox dat niets ons zo vreemd, niets ook zo vernietigend is als wat ons eigen is, niets zo moeilijk te leren als precies dat aangeborene waarmee wij slechts via de omweg van de verloochening en vervreemding kunnen en ook *moeten* leren omgaan („der *freie Gebrauch des Eigenen* ist das schwerste”; H. cursiveert.) Elke cultuur is m.a.w. wezenlijk bepaald door een differentie of onderscheid dat haar onderscheidt van andere culturen, *door een onderscheid in haar eigen wezen*, een verschil dat haar van haar eigen wezen afscheidt en vervreemdt. Hölderlin zal steeds meer evolueren naar de opvatting dat dit onderscheid weliswaar in stand moet worden gehouden, maar dat een cultuur desondanks haar verloochende of teruggedrongen natuur nooit mag vergeten³.

Het is onmogelijk om in enkele bladzijden deze analyse over te doen of haar plaats in het door Winckelmann (opnieuw) aangewakkerde debat over imitatie en geniale oorspronkelijkheid te bepalen⁴. En het is evenmin mogelijk om in het bestek van dit opstel Hölderlins poëtica resp. filosofie van het Tragische te behandelen⁵, die nauw met deze analyse van de relatie tussen antieke resp. moderne

3. Voor een ietwat uitvoeriger analyse van de Böhlendorffbrief en van Hölderlins analyse van het onderscheid tussen (en in) de Griekse resp. moderne cultuur verwijs ik graag naar mijn bijdrage: „Das ist das Tragische bei uns: Hölderlin en de vraag naar de moderne tragedie”, in: Friedrich HÖLDERLIN: *Aantekeningen bij Sofocles*. Vertaald en gelezen door Dirk DE SCHUTTER en Bart PHILIPSEN. Te verschijnen in de reeks Leuvense Cahiers in 1990. Een klassieke studie hierover is uiteraard: Peter SZONDI: „Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801”, in: P.S.: *Schriften I*. Frankfurt/a.M. 1978, pp. 345-367. Een interessant antwoord hierop biedt Andzej WARMINSKI: „Hölderlin in France”, in: A.W.: *Readings in Interpretation*, Minneapolis 1987, pp. 23-45.

4. Dat heeft Peter SZONDI gedaan in: „Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit”, in: P.S.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 2. Frankfurt 1976 (2. Auflage).

5. Klassieke inleidingen zijn zeker: Meta CORSSSEN: „Die Tragödie als Begegnung zwischen Mensch und Gott. Hölderlins Sophocles-Deutung”, in: Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, pp.

cultuur en kunst samenhangen. Zelfs een systematische studie van Hölderlins dramatisch werk valt buiten het bereik van dit opstel, hoe bescheiden dat dramatische oeuvre ook mag lijken: drie nooit gepubliceerde, deels fragmentaire versies van het treurspel *Der Tod des Empedokles* over de siciliaanse natuurfilosoof, die „des Stundenzählens satt” in de brandende Etna sprong om zo de breuk tussen de overgeinstitutionaliseerde, „organische” cultuur en de heilige, „aorgische” natuur te herstellen, en enkele Sofocles-vertalingen, waarvan er slechts twee — de vertaling van *Ödipus König* en *Antigone* — werden gepubliceerd. Wanneer men beseft hoe belangrijk het tragische paradigma was, niet enkel voor Hölderlins dichten en denken, maar voor de hele epoche rond 1800 (die we gemakshalve onder de noemer van het Duitse Idealisme brengen), dan betekent dit ook dat we op deze wijze een fundamenteel licht zouden kunnen werpen op Hölderlins visie op de moderniteit in haar geschiedfilosofische dimensie. Laten we, vooruitgrijpend en tegelijk opnieuw verwijzend naar de omvattende kontekst van Hölderlins analyse van wat „eigen” en „vreemd” zou zijn aan de antieke resp. de moderne cultuur, er nogmaals op wijzen dat dit wezen van de moderniteit, haar wezenlijke kentrek („Zug”), met Hölderlin als *Nüchternheit* te omschrijven is. Nuchterheid is de natuur van de moderne cultuur, die haar nuchtere grond door pathetische vormen („schöne Leidenschaft”) moet verloochenen om hem te verwerven en vooral om zichzelf voor vernietiging te bewaren. Maar wat betekent deze vernietigende nuchterheid die ons, modernen, letterlijk *typeert* en die wij moeten verloochenen om de (af-)grond van wat ons eigen zou zijn te overleven? In welk opzicht en in welke mate *onderscheidt* ons deze nuchterheid?

In wat volgt zouden we één enkel spoor willen volgen dat ons misschien toch in het hart van Hölderlins visie op het tragische en van de daarmee verbonden problematiek van de moderne nuchterheid voert. Dit spoor wordt getrokken door het begrip „eine ächte moderne Tragödie” en vooral door de dubbelzinnige uitspraak over „das Tragische bei uns”. Die uitspraak moet overigens als een in alle opzichten ambivalente (zins-)wending worden gelezen, waarin Hölderlin afscheid neemt van een tragisch concept dat misschien nog aan de basis heeft gelegen van het — in zekere zin mislukte, want nooit afgewerkte — idealistische Trauerspiel *Der Tod des Empedokles*. Hölder-

139-187; Wolfgang SCHADEWALDT: „Hölderlins Übersetzung des Sophokles”, in: *Hellas und Hesperien*. Zürich/Stuttgart 1970. Bd. II 275-332; Robin B. Harrison: *Hölderlin and Greek Literature*. Oxford 1975; een modernere lectuur biedt Philippe Lacoue-Labarthe: „La césure du spéculatif”, in: HÖLDERLIN: *L'Antigone de Sophocles*, transl. LACOUÉ-LABARTHE. Paris 1978, pp. 183-223.

lin constateert en betreurt niet enkel de teloorgang, de dood van de Griekse tragedie en het moderne onvermogen tot een echte heroïsche ondergang: de moderne held die letterlijk ondergaat in een kist en een graf. Hij herkent bovendien in het moderne kille en stille negatief van de archaische, spectaculaire vuurdood een „dieper” tragisch lot, waarvan de intieme tragiek net zo goed „Furcht und Mitleid” verwekt en de geest in toorn verheft — een mogelijke allusie op het sublieme moment van de katharsis. Het Tragische-bij-ons, modernen, de tragiek van de moderniteit, die al dan niet deze van de falende tragiek is, en de wijze waarop deze zich, ook als gebrek, als *tragiek die niet plaats heeft*, in een moderne tragische vorm zoekt uit te drukken: dat is het omvattende thema van dit opstel, dat uiteraard niet meer kan doen dan op zoek gaan naar een plaats waar de moderne tragiek haar afwezigheid, die met het wezen van de moderniteit zou samenvallen, in een structuur vat en articuleert. Deze structuur is niet meer deze van de ‘klassieke’ tragedie, die ten tijde van Hölderlin al ten dode opgeschreven was, maar die van het *Trauerspiel*, „eine ächte moderne Tragödie” die misschien wel het verhaal van haar eigen onmogelijkheid of falen vertelt en op deze wijze de metafoor bij uitstek wordt van de moderne eindigheidservaring: de metafoor van het (moderne?) onvermogen, de eindigheid te belijden of op zich te nemen en van de noodzaak om ze op ‘oneigenlijke’ wijze, nl. als *Trauerspiel*, of treur-spiel op te voeren. Dat is, met alle respect voor George Steiners beroemde analyse, niet helemaal hetzelfde als „The Death of Tragedy”⁶.

2.

Het spoor dat we willen volgen leidt ons naar één van de vele cryptische passages uit Hölderlins *Anmerkungen zur Antigone*. Hölderlins *Anmerkungen zur Antigone* werden samen met gelijkaardige notities bij *Ödipus König* aan de publicatie van Hölderlins vertaling van Sophocles’ *Antigone* en *Ödipus* toegevoegd⁷. De ontvangst bij het publiek van deze vertalingen was vernietigend en de *Anmerkungen* versterkten alleen maar de indruk dat hun auteur een geestelijk gestoorde was. In de derde en laatste paragraaf ontwikkelt Hölderlin enkele gedachten over het onderscheid tussen de Griekse tragedie en de moderne, „vaderlandse” of „hesperische” tragedie en vat

6. George STEINER: *The Death of Tragedy*, London and Boston 1978.

7. SW V, pp. 117-272. Het is onbegonnen werk hier alle of zelfs de belangrijkste studies op te sommen die over deze *Anmerkungen* zijn verschenen. We verwijzen naar de reeds vermelde Hölderlin-studies in de vorige voetnoten.

tenslotte dit onderscheid samen in het intrigerende begrippenpaar „*tödlichfactisch*” - „*tödtendfactisch*”. „*Tödlichfactisch*” of *de facto* dodelijk is het Griekse tragische woord, omdat het — aldus Hölderlin — het tastbare lichaam overvalt en tot doden aanzet. Het wordt door bemiddeling van het lichaam „feitelijk”, de dood is lichamelijk en eindigt in bloed. Dat beantwoordt aan wat Hölderlin in de Böhlendorffbrief over de Griekse kunst had gezegd. De (pathetische) natuur van de Griek verplicht hem zich schrap te zetten tegen het verlangen naar het zelfverlies in de goddelijke oergrond. Hij moet zich „fassen”, zich beheersen, uitmunten in *Geschick*, de vaardigheid van de atletische held, die zich weet te beheersen. In die hoedanigheid wordt hij door de godheid letterlijk getroffen. Zowel de held als zijn dood zijn „griechisch faßlich”.

Het moderne tragische woord is daarentegen „*tödtendfactisch*”, het doodt *onmiddellijk* want het heeft de omweg via het lichaam niet nodig: het doodt niet „griechisch faßlich”, niet in een plastisch-lichamelijke zin, maar „eerder in de stijl van *Oedipus in Colonus*, waar het woord uit een bezeten mond verschrikkelijk is en doodt” of de geest met verbijstering slaat. Hier eindigen de woorden niet in bloed, maar betekenen zij misschien zelf op ongehoorde en ongeziene wijze een dood waar geen woorden meer voor zijn of zelfs geen plastische beelden: een dood zonder lichaam. Hölderlin laat ons verder in het ongewisse over de aard van dit „de facto dodende” woord van de moderne tragedie. Wel zegt hij dat de van nature uit nuchtere moderne mens, in tegenstelling tot de antieke held, lijdt aan „das Schiksaallose” (*δυσμορον*), en dat hij m.m. een talent moet ontwikkelen dat hem in staat stelt „etwas treffen zu können, Geschick zu haben”, niet echter zoals de Griekse held door atletisch „Geschick”: „bei uns ist dies mehr *der Schiklichkeit* subordiniert”. Alleen de verwijzing naar *Oedipus in Colonus*, die in de Hölderlinliteratuur eigenlijk nauwelijks aandacht heeft gekregen, zou ons kunnen helpen om enigszins te begrijpen wat Hölderlin hier op het oog heeft.

Het is intrigerend dat Hölderlin naar Sofocles' ouderdomstragedie *Oedipus in Colonus* verwijst als voorbeeld van een *moderne* tragedie. Bovendien heeft hij van dit stuk slechts een paar korte passages (o.a. het eerste stasimon, d.i. het loflied op Colonus) vertaald, al is het wel opmerkelijk dat deze stukken samenvallen met het begin en einde van Hölderlins interesse voor Sofocles. Toch heeft men vaker de ingetogen tragiek van deze „*Versöhnungstragödie*” (Schiller), in dit beschouwelijk drama over een tot inkeer gekomen, blinde wijze, die zich niet meer schuldig maakt aan hybris, maar zich schikt in zijn sterfelijkheid en in de wil van de goden, een naar het Christendom

voortwijzende transfiguratie van het lijden willen zien. In de post-catastrofale ruimte van Colonus slaat de dood niet „griechisch faßlich” toe, niet als een letterlijke doodslag, maar lijkt hij gespiritualiseerd en geïnterioriseerd. Het verwondert nauwelijks dat het Oedipus-scenario de denkers van het Idealisme — en dat is vooral het vriendentriumviraat Hegel, Schelling en Hölderlin — zo sterk heeft aangesproken⁸. Het lijkt wel alsof hier de kroon wordt gezet op het avontuur van de Geest, die in het éérste deel (*Oedipus Koning*) in lijden en laeubur tot inzicht was gekomen in de verborgen, door hem miskende of vergeten waarheid achter de fenomenale schijn, en na de passio van de zelfverminking — de opoffering van het hoogmoedige, eigengereide Ik — in Colonus herrijst, om zijn ‘geschiedenis’ op het spirituele vlak te hernemen, zijn schuld te aanvaarden en vervolgens op te stijgen naar het niveau van de pure, absolute Geest⁹. De ‘tweede’, definitieve dood van Oedipus, die hier niet plots komt, maar zich geleidelijk aankondigt en voorbereid wordt, zal samenval-len met de revelatie van een waarheid, die in de tragedie van de Tyran slechts ex negativo, in de zelfverminking van de aan zelfverblind-ing schuldige held was opgelicht. Wanneer Theseus de balling vraagt:

Welk voordeel is het dat uw komst ons brengt?

antwoordt Oedipus:

Dat leert de tijd u, niet dit ogenblik.

Th: En waardoor zal dat voordeel blijken dan?

Oe: Als ik zal dood zijn en door u begraven. (vv. 579-82)

In *Oedipus in Colonus* ontbreekt het bloedig-fysieke moment dat in *Oedipus de anagnorisis* en de *katharsis* voorafging en dat Hölderlin in een beroemde passage uit de elegie „Brot und Wein” over de „zwijgende theaters” had bezworen met de woorden „Warum zeichnet, wie sonst die Stirne des Mannes ein Gott nicht, / Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf?” (v. 103-6)¹⁰.

8. We verwijzen bij wijze van voorbeeld naar SCHELLINGS beroemde interpretatie van Oedipus in de *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, hier geciteerd naar Peter SZONDI: „Versuch über das Tragische”, in: *Schriften I*, pp. 157-61.

9. Philippe LACOUÉ-LABARTHE suggereert in „la césure du spéculatif” zelfs dat het hele idealisme beschouwd zou kunnen worden als een soort Trauerspiel waarin gepoogd wordt de door Kant aangebrachte cesuur tussen Subject en Object („ein Unbekanntes”!) te overschrijden.

10. Om het onderscheid met de klassieke tragedie juist aan te geven, moet er wel op gewezen worden dat ook in de klassieke, griekse tragedie moord, doodslag en zelfverminking vaak ‘buiten het zicht’ — hors-scène — plaatsvinden. Maar het epische bericht en/of de zichtbare effecten, die wél getoond worden, laten er geen twijfel over bestaan, dat de catastrofe heeft plaatsgevonden. Een mooi essay over het onttrekken van de bloedige handeling is Cornelis VERHOEVEN: „Zal ik naar binnen gaan? — Reflexies over het drama in Euripides’ *Medea*”, in: *Jeugd en Cultuur* (jrg. XXII) nr. 7, pp. 313-332.

Maar de catastrofe en de smartelijke anamnese die haar voorafging, wordt hier, in Colonus, op een zuiver spiritueel, maar daarom niet minder doeltreffend niveau herhaald. Wanneer het koor in het eerste epeisodion van *Oedipus in Colonus* de schijnbaar genezen wonde poogt open te rijten en met een haast sadistisch genoegen de oude blinde man tot een bekentenis wil dwingen („'t is vreselijk een smart die reeds lang insluimert, vreemdeling, te wekken. Toch had ik gaarne vernomen enz.” (...) „Wat vaak werd gezegd en nimmer verstomde, dat had ik wel gaarne vernomen enz.” vv. 511-516), stelt Oedipus zich weeklagend tegen deze ‘analyse’ teweer om tenslotte te zwichten voor de verdrongen waarheid die het koor zélf hem onverbloemd moet voorhouden: „Hebt gij, naar men zegt, met Uw moeder onzeglijk de sponde gedeeld?” (v. 527) Oedipus: „wee mij, dit woord is zoveel als de dood” — ὦμοι Οἰάνατος μὲν τὰδ' ἀκούειν (v. 529) Het is niet ondenkbaar dat dit antwoord van Oedipus op de herhaling van dat „onzeglijke” feit dat hier zo onverbloemd naar zijn hoofd wordt geworpen en hem ‘dodelijk’ treft, Hölderlin heeft geïnspireerd om het moderne tragische woord „tödtenfactisch” te noemen. Ons interesseert de vraag of deze ‘spirituele’ dood geen verontrustende dimensie heeft die de idealistische opheffing van de tragische catastrofe in de geestelijke orde ondermijnt. Wat is er eigenlijk over de dood van Oedipus te zeggen?

We zouden ons willen concentreren op het einde van *Oedipus in Colonus* (in de twee betekenissen van „einde”). Als we het epische bodenverhaal mogen geloven, is de oude blinde balling plots en smarteloos verdwenen:

*Doch welk een doodslot heeft hem weggerukt,
Geen mens, behalve Theseus, kan het zeggen.
Want niet het bliksemvuur der goden heeft
hem weggewist, en ook geen stormwind die
op dat uur uit de zee was opgerezen.
Heeft hem een god gehaald? Of ging toen mild
de donkre diepte van de aarde open?
Want zonder zucht of zonder ziekte is
hij heengegaan, — een wonder dat geen mens
ooit heeft beleefd. Noemt men dit alles dwaas,
hem die het dwaas noemt laat ik vrij begaan. (vv. 1656-66)*

Het uitgesproken onspectaculaire einde van Oedipus steekt niet enkel schril af tegen de afgrijselijke gebeurtenissen in Thebe, maar ook tegen de spectaculaire natuurverschijnselen die aan Oedipus' dood waren voorafgegaan (donder en bliksem), maar er eigenlijk — de bode is daar formeel in — niets mee te maken hadden. In dat licht krijgt

de schijnbaar klassieke introductie van het bodenverhaal een dubbelzinnige bijklank: „Thebaanse burgers, om het zo beknopt mogelijk samen te vatten: Oedipus is dood. Maar in geen korte rede kan men zeggen wat daar gebeurde en hoe't zoal verliep". (v. 1579-82) Het lapidaire karakter van het doodsbericht aan de ene kant en anderzijds de niet ongebruikelijke allusie op de ontoereikendheid van het verhaal *over* het tragische gebeuren, kortom deze spanning tussen het teveel en te weinig van het discours die de sublieme incongruentie tussen taal en tragiek uitdrukt, is hier duidelijk *niet* gegrond in de sublieme overmacht of grootsheid van wat gebeurde. Het is eerder de ontstellende beknoptheid van Oedipus' dood die de verteller naar woorden doet zoeken. Deze moet daarom zijn toevlucht nemen tot een uitgebreid en gedetailleerd relaas over wat Oedipus' verdwijning voorafging, over de rituele voorbereidselen die Oedipus had getroffen alvorens te verdwijnen. „Dwaas" noemt en laat de verteller noemen wat hij daar vertelt, want het sublieme moment dat zich in de beschrijving van uiterlijkheden terugtrekt — de 'pointe' van het bodenbericht — is op een verbijsterende wijze onbetekenend. De bode poogt nog iets te redden door te suggereren dat koning Theseus, als enige echte getuige, iets moet weten over het spectaculaire einde dat de bode ontgaan is:

Alleen de vorst nog was er, die zijn hand
al schaduwend zich voor de ogen hield,
als was een vreselijk schouwspel opgedoemd
dat onuitstaanbaar is voor het mensenoog. (vv. 1650-53)

Dat alles (of beter: niets) wekt nu niet alleen ongeloof en verwondering bij het volk van Athene, maar ook ontredde en onbehagen, niet in het minst bij Antigone. Het is niet verwonderlijk, dat de dramatis personae en het koor in een geobsedeerd spel van vraag en antwoord (dat even herinnerd aan het begin van het stuk, wanneer Oedipus over zijn verleden wordt uitgevraagd) steeds weer opnieuw het relaas van dit 'einde' van de grote Oedipus willen herhaald horen, alsof ze maar niet kunnen geloven wat de bode bevestigt: dat de man, die zichzelf als een levende dode beschouwde („want dood is alles wat ik ben" v. 1613) nu echt „verscheiden is voor al wat leeft" (v. 1585). Zijn afwezig-aanwezige schaduw spookt in hun geesten. Ondanks het steeds weer herhaalde treurverbod — „Staakt Uw rouwklacht, want waar de nacht van Hades een weldaad is, wordt niet getreurd. Het zou misdadig zijn." (vv. 1751-54) — legt Antigone toch de vinger op de wonde:

Als kinderen reeds droegen wij het gedurige lijden bestendig voor hem [... τὸν πολὺν (...) πόνον ἔμπεδον εἶχομεν], maar onwezenlijk [ἀλόγιστα] wordt het verhaal van zijn einde. (vv. 1673-74)

En na de obligate vroomheid, die voor ons haast als een gemeenplaats klinkt — „Hij ging zoals men 't schoner niet kan wensen” — moet het hoge woord eruit:

Er is ook heimwee naar het lijden [πόθος καὶ κακῶν ἄρ' ἦν τις]

Wat nooit kon verheugen, verheugde me toch zolang ik vader in mijn armen hield. (vv. 1697-99)

Het apathische, nuchtere einde van de oude Oedipus verbijstert Antigone, die het lijden verkiest boven deze kleurloze „ongerijmde” (αλογιστα) dood. Deze ontzegt haar immers het paradoxale, maar blijkbaar therapeutische en kathartische genot van het mede-lijden, dat Antigone en haar zuster Ismene letterlijk mee-droegen: het verminkte lichaam van hun vader. Deze ontragische dood, die eigenlijk niet heeft plaatsgevonden zoals het hoort — er lijkt we niets *gebeurd*, de pointe van de tragedie is een non-event — blokkeert de typische kathartische dialectiek van de tragedie, namelijk dat „wat nooit kon verheugen [de fysieke verplettering of verminking van de tragische held, het tragische *offer*] toch verheugde” [omdat de verminking of vernietiging van de tragische held een zichtbare, bloedige signatuur was, een „Stempel” van het Goddelijke.] Oedipus' dood, die ἀπονός (zonder moeite of werk) en οὐ ἄλγει ὄς of ἀλυπητόν (zonder smart of schade) is verlopen, is een witte dood zonder lichaam of gezicht, en dat maakt hem voor Antigone letterlijk ondraaglijk. In tegenstelling tot het verminkte lichaam van de vader, waarin zij het lijden kon omhelzen en deelhad aan de verschrikkelijke maar daadwerkelijke omhelzing van mens en godheid: de bloedige bezegeling van het tastbare feit dat de mens 'een lot heeft'. Daarom noemt zij het lot van haar vader „raadselachtig”, „de onzichtbare vlakten vingden hem in een raadselachtig doodslot” — „ἐν ἀανει μῶρῳ” (v. 1681-82): geen fenomenologie, geen uiterlijk feestritueel kan dit verlies 'bijkomen'. Elk „verhaal” van deze dood moet zoals die dood zelf, die een non-event is, „dwaas” en „ongerijmd” lijken. Maar precies dit merkwaardig feit, dat elk verhaal, elke poging tot 'omschrijving' van wat hier 'gebeurt', naar niets binnenin verwijst, ja zelfs letterlijk zonder referentie blijft — een leeg teken —, maakt het verhaal noodzakelijk en onophefbaar.

Laten we enkel nog naar twee dingen verwijzen, alvorens een besluit te formuleren. Antigone lijdt om zo te zeggen aan een onvermogen tot lijden, een smartelijk gebrek aan tragiek. Zij noemt daarom zichzelf en haar zuster Ismene, die als wezen veroordeeld zijn om „hulpeloos en verlaten te zwerven, ver van het eigen land”, δνσμόρων (v. 1672), zij die getekend zijn door het lot, niet te weten waarheen, doelloze, 'zinloze' tekens — „deutungslos und schmerzlos” zoals de eerste regel van de late hymne „Mnemosyne” luidt —

die misdeeld zijn door het lot, omdat ze geen lot meer schijnen te hebben dat hen leidt, hoe bloedig ook het spoor mag zijn dat door dit lot getrokken wordt. Is het toeval dat Hölderlin dat zelfde woord „δυσμορον” in de *Anmerkungen* gebruikt om het „gebrek”, d.w.z. de natuur van de moderne mens te omschrijven?

Het stuk eindigt met Antigones poging om haar lijden te ‘redden’: zij smeekt Theseus, die verondersteld wordt alles gezien te hebben, haar en haar zuster naar het graf te voeren: „Met eigen ogen wilden wij het graf van vader zien” (v. 1757-58), opdat „O vader, mijn vriend, in ’t duister graf nu voor altijd gehuld, ook daar u nimmer zal ontbreken de liefde van mij en die van mijn zuster.”

(vv. 1700-4) Maar Ismene bereidt Antigone reeds op het ergste voor: „Dit nog dat hij... A: Ach, wat nu weer? I: ... *geen graf heeft*, ver van alles stierf.” (vv. 1732-34) Antigones poging om haar uitzinnig verdriet, het tragische pathos dat geen object heeft, tenminste om te zetten in de — moderne — melancholie¹¹, het treuren bij een graf dat als lege plek tenminste het verlies localiseert, mislukt. En Theseus verbiedt zelfs deze ‘rouwarbeid’ en beroept zich op Oedipus zelf: „Hij zelf verbood mij, kinderen, dat iemand ooit de plek benadert of door het uiten van een woord het heilig graf ontwijdt dat hij bezet.” (vv. 1760-64) Een dergelijk verbod tot verering van het ‘lege graf’ zou zelfs onmogelijk zijn: Oedipus’ dood heeft/vindt geen plaats. Maar was dat niet de voorwaarde opdat de waarheid die de blinde in pacht had aan het licht zou komen, het geschenk voor Theseus en zijn volk: „als ik dood ben *en door u begraven?*”.

Het laatste woord is aan het koor, dat ons wegzendt met het verbod om te treuren en met de opgave, het onvoorstelbare zonder meer ‘voor waar’ te nemen: „Zo houdt dan op en verder laat uw dodenklacht niet gaan — *ἀποπαύετε θρήνον*. Wat wij hier hoorden is onwrikbaar waar.” (vv. 1777-) Maar die waarheid is er geen die, zoals de verwijzingen naar *Oedipus in Colonus* als verzoeningstragedie, eindigend „on a note of solemn transfiguration, even of joy”¹², lijken te suggereren, de lege plek van de dood vervult met het licht van een blijde verkondiging. Dit drama eindigt niet „on a note of grace”¹³. Het volstaat om Antigones lot na de dood van haar vader verder te volgen, om te beseffen, dat woorden als „verzoening” en „transfiguratie” slechts een mislukte verdringing zijn van doden die geen graf hebben gevonden. En van het lot van hen die zich daarbij

11. Over Trauer en Melancholie schreef S. FREUD in het gelijknamige opstel uit 1917. Voor de relatie Trauer en Tragödie vs. Trauerspiel zie Walter BENJAMIN: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) Frankfurt 1982.

12. G. STEINER: o.c. pp. 31.

13. *ibid.* p. 7.

niet kunnen neerleggen, en daarom als levende doden in „einem Behälter eingepackt” — een „unterirdische Behäusung”, zoals Antigones „bruidskamer” door Hölderlin wordt genoemd — van het rijk der levenden moeten verscheiden¹⁴.

3.

Van een verzoenende transfiguratie zoals die in de door Hölderlin aanvankelijk geformuleerde idealistische poëtica (en filosofie) van het tragische verondersteld werd, kan hier geen sprake zijn. Om de breuk met dat idealistische model te begrijpen kunnen we best even terug naar het veel vroegere Empedokles-project. De verhinderde transfiguratie die in zekere zin de — ontbrekende — pointe in *Oedipus in Colonus* is, zou wel eens aan de basis kunnen liggen van het mislukken van Hölderlins *Empedokles*, waarvan men aanvankelijk vermoedde dat de oorspronkelijke titel *Empedokles auf dem Ätna* zou hebben geluid — een allusie op de opvallende overeenkomsten tussen beide stukken. Empedokles lijkt in alle opzichten een idealistische tragedie, een allegorische vertaling van het verlangen om de breuk tussen het Subjectieve of — aldus Hölderlins terminologie — Organische (bewustzijn, cultuur, het bijzondere...) en het Objectieve of Aorgische (de allesomvattende, goddelijke natuur, het 'Onbewuste', het algemene...) speculatief te overwinnen en beide ordes opnieuw te verzoenen. Empedokles voelde zich innerlijk geroepen om dit huwelijk opnieuw te voltrekken, maar mat zich bovenmenselijke, priesterlijke en goddelijke allures aan en werd voor deze identificatie met het goddelijke door de maatschappij verbannen. Hij zal zich offeren in de Etna. Hölderlins definitie van het tragische gedicht sluit hier goed bij aan: „het tragische, schijnbaar heroïsche gedicht is de uitgebreide metafoor van een 'intellektuelle Anschauung'”. De tragedie is de metaforische vertaling van een handeling (*heroisch*) in een idee (*intellektuelle Anschauung*) en omgekeerd — een taalhandeling die haar perfecte uitdrukking vindt in het zoenoffer dat Empedokles brengt.

Nu blijkt echter uit Hölderlins theoretische aantekeningen bij het Empedokles-project („Grund zum Empedokles”) dat deze metaforische akt zich eigenlijk niet kan voltrekken, dat hij mislukt en daardoor zijn figuurlijk karakter (als metafoor) doet oplichten. Hölderlins theoretische fundering van het drama, waarin alles gericht zou

14. Een boeiende lectuur van de problematiek van het (ontbrekende!) graf in *Antigone* is: Tom McCall: „The case of the missing Body”, in: *Le Pauvre Holterling — Blätter zur Frankfurter Ausgabe* nr. 8., pp. 53-72.

moeten zijn op de vernieuwde, harmonische vereniging van het Organische en Aorgische, wordt beheerst door het motief van de vervreemding. Hölderlins stelling, dat een innige vereniging van het Organische en Aorgische slechts door een radicale onderscheiding, door vervreemding en transpositie „in een vreemde, analoge stof en vorm” kan worden uitgedrukt, articuleert enerzijds een grondfiguur van het Idealisme (de noodzaak van vervreemding en differentie voor het herwinnen van identiteit) en mag bovendien als een (vroeg) voorbeeld worden beschouwd van het principe van de verloochening — de pathetische oergrond van de (siciliaanse/Griekse) cultuur wordt slechts door nuchtere onderscheiding uitgedrukt; maar anderzijds mondt ze uit in een ongehoorde en obsessionele poëtica van de vervreemding, die elke verzoening als een „glücklicher Betrug” ontmaskert. Hoe inniger, d.w.z. „goddelijker” de éénheid van het Aorgische en Organische is, des te „strenger en killer”, d.w.z. „gewaagder” (*kühner*) moet de uitdrukking (de metafoer) van deze innigheid worden. Hölderlins drie versies van *Empedokles* tenderen naar een steeds beperkter wordende handeling — een „Verläugnung des Accidentellen” zoals hij zelf zei — met name naar Empedokles’ offerdood. Maar deze toespitsing op het kathartische zoenoffer, de pathetische identificatie met de goddelijke natuur, wordt steeds weer theoretisch (maar ook in de poëtische praktijk van Hölderlins voortdurende herwerking) teruggenomen en uitgesteld. Het tragische gedicht wordt daardoor een steeds „kühneres Gleichnis”, een absolute en schijnbaar lege, want onbegrijpelijke metafoer (cfr. het begrip *kühne Metapher*), waarin Empedokles’ afscheid van de wereld oneindig hernomen en dus nooit definitief uitgevoerd wordt. De metaforische voltrekking van de verzoening tussen het Organische en Aorgische volhardt immers „kühn” in haar onoplosbare, niet te overschrijden figuurlijkheid. Ze blijft — noodzakelijkerwijze — *Treurspel*. In een andere definitie van het tragische gebeuren — „Die Bedeutung der Tragödien”¹⁵ — vergelijkt Hölderlin de tragische held en diens offer met een teken dat „= O”, waarvan de vernietiging of annulatie de absolute manifestatie van de goddelijke natuur mogelijk maakt. Ook Empedokles wil een dergelijk nulteken worden, maar zijn offer laat slechts een leegte achter in Hölderlins schriftuur en blijft als niet ingeloste belofte bestaan. Niet de „intellektuelle Anschauung”, maar de doorstreping van een dergelijke speculatieve *anagnorisis* vindt plaats.

In *Oedipus in Colonus* werd deze problematiek nog verder doorgetrokken. Hölderlin herneemt in de Sofocles-Anmerkingen in ze-

15. SW 4, p. 274.

kere zin de definitie van de tragedie als metafoor van de intellektuelle Anschauung, maar noemt haar daar („der tragische Transport”) onverbloemd „leeg en ongebonden”, een definitie die later door Walter Benjamin tot elke barokke metaphora continua of allegorie wordt uitgebreid: „leer aus geht die Allegorie”¹⁶, zij loopt op niets uit, voert slechts haar eigen leegte, schort haar eigen zinloosheid en doelloosheid op. Het ogenblik van de intellektuelle Anschauung, dat in de tragedie samenvalt met de annulatie van de held door de revelatie van het goddelijke, wordt door Hölderlin zowel in de *Anmerkungen zum Ödipus* als in de *Anmerkungen zur Antigone* in krachtige termen („das Ungeheure”: het monsterlijke) omschreven als „paring”, „grenzenloze Eénwording van mens en godheid”, die zich echter door „grenzenloze scheiding”, door een radicale breuk „reinigt”. De Godheid, aldus Hölderlin in de *Anmerkungen zur Antigone*, „is aanwezig in de gestalte van de dood”. Dat geldt uiteraard in de eerste plaats voor de antieke tragedie, waar de dood „griechisch faßlich”, d.w.z. op concreet-bloedige wijze of volgens het principe van de griekse Nüchternheit zichtbaar en tastbaar plaatsvindt en de held vernietigt: „tödlichfactisch” is dit gebeuren, het brengt op plastische wijze de antieke geest, die zich met „Geschick”, op athletische wijze, heeft schrap gezet tegen het goddelijke noodlot, in relatie tot zijn pathetische, goddelijke oergrond die hem bloedig treft. En in de moderne tragedie?

Oedipus' dood is zeker niet „griechisch faßlich”; hij ontsnapt aan het oog en biedt geen hartverscheurend schouwspel dat tot kathartische deelname aan het lijden uitnodigt. Maar men kan moeilijk zeggen dat Oedipus' dood zich op het louter spirituele niveau voltrekt, of dat hij zich *daadwerkelijk voltrekt*. Er blijft een beklemmende afgrond tussen het quasi-mystieke einde van Oedipus en het materiële niveau van de handeling — als hier al van handeling sprake kan zijn. En die afgrond toont of 'manifesteert' zich als een (zins-)verbijsterende onderbreking van het fenomenale, die elke transcendentie uitsluit. Hier is de ontbrekende „intellektuelle Anschauung” — of de revelatie die Oedipus aan Theseus had beloofd, „als ik door U begraven zal zijn” — niets anders dan de gestalte van de dood die geen gestalte meer heeft, zich niet meer laat voorstellen en daarom elke transfiguratie doet mislukken. Het nulteken wordt hier niet vervuld van een goddelijke aanwezigheid en van een bovenmenselijke bestemming; het blijft een leeg spoor, teken van wat Hölderlin de goddelijke ontrouw noemde. Misschien mag men zelfs het herhaalde

16. Walter BENJAMIN: o.c. p. 208.

rouwverbod — het verbod om vooralsnog door het pathos van de melancholische herinnering de afwezigheid van de dode op te heffen, hem „bij te zetten in de herinnering” zoals Freud schreef — beschouwen als een bevestiging van de noodzakelijkerwijze mislukte transfiguratie van de eindigheid: het feit dat elke poging om aan het (niet-)gebeuren van de dood enige speculatieve betekenis toe te kennen „ongerijmd” is. En misschien is de schok, de verbijstering die dit non-event in het bewustzijn teweegbrengt, wel het eigenlijke wesen van het moderne tragische woord, dat „tödtendfactisch” is, omdat het in het bewustzijn inslaat als een dodelijke cesuur en het denken tot een dwaaltocht veroordeeld, het plots laat kortsluiten met iets wat het niet meer denken kan, „als unter Udenkbarem wandelnd”.

„Hölderlin verurteilt das Opfer als geschichtlich überholt, aber verurteilt dennoch zum Opfer den Geist, der immerzu opfert, was ihm nicht gleicht”¹⁷. Zo vatte Adorno Hölderlins kritische positie op de grens van het idealisme samen. Niet alleen veroordeelde Hölderlin een imitatie van het „tödtlichfactische Wort” van de Griekse tragedie, waarin de fysieke catastrofe het zichtbare teken van de goddelijke epifanie zou zijn, die de door hybris bevangen held met geweld in de sporen van het noodlot terugdwong en zo ook de differentie tussen goden en mensen herstelde. Hij veroordeelde eveneens de idealistische geest die de smartelijke breuk tussen Subject (Hetzelfde) en Object (het Andere) wilde transcenderen en het Onderscheid wilde opheffen in de absolute Identiteit van de Geest met zichzelf. „Tödtendfactisch” treft het moderne tragische woord deze geest, stulpt zijn speculatieve metaforen binnenste buiten en toont, in een flits, dat ze leeg zijn. Dat is geen „intellektuelle Anschauung” waarin het absolute oplicht, maar een leegte, die elke teleologie ontwricht en als fictie ontmaskert. Dát ‘vindt plaats’ in de moderne tragedie, die de revelatie van de tijd en ruimte overstijgende godheid vervangt door de onthulling van een „god (die) niets dan tijd is” (*Anmerkungen zum ödipus*) en ons, of diegenen die getroffen zijn door deze (fallende) epifanie, enerzijds reinigt van het verlangen om de tijdelijkheid en de daaraan beantwoordende ruimtelijke verstrooidheid — ons *dusmoron* — te overstijgen, en ons anderzijds de wet van *Schicklichkeit* oplegt: geen atletische houding, maar een haast retorische vaardigheid om een houding aan te nemen in een geschiedenis die, en een bestaan dat ons elk uitzicht op transcendentie verbiedt. De goddelijke ontrouw vraagt om een — „piëteitsvol” — verraad, een menselijke ontrouw, die de goddelijke afwezigheid bewaart als ge-

17. Th. ADORNO: „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins” (1963, 1964), in: *Noten zur Literatur*. Frankfurt 1981, pp. 447-95, p. 486.

heim „opdat de loop van de wereld geen leemte zou vertonen en het goddelijke aandenken niet uigewist zou worden” (*Anmerkungen zum Ödipus.*) Met *Schicklichkeit* dragen wij de afwezigheid van een noodlot en schikken ons in een rouw die niet overgaat, die zichzelf als uitdrukking van het verlies en onvermogen tot transcendentie instandhoudt, en wel door zichzelf te verbieden, de rouw te verbieden die het verlies in het pathos van de smart wil verwerken en opheffen. Precies die paradox, een rouw die niet overgaat omdat zij zichzelf verbiedt — „treur niet” —, verklaart ook het „epische” karakter van de moderne tragedie, waarover Hölderlin het in de brief aan Böhlen-dorff had: de moderne tragedie stort haar helden in een weklacht die geen einde neemt, omdat ze geen object meer heeft, en kan niet anders dan steeds weer opnieuw oproepen tot sereniteit en gelatenheid, tot *Schicklichkeit*, het zoeken naar gepaste woorden voor een gebeuren — de dood — dat zich niet meer laat verhalen.