

Zur Sprachfindung in Opitz' Antigone-Übersetzung

Abstract

Der Beitrag arbeitet markante Modifikationen von Opitz' Antigone-Übersetzung auf syntaktischer, stilistischer und semantischer Ebene heraus: Während die sophokleische Tragödie vom Oxymoron geprägt ist, zeichnet sich Opitz' Übersetzung durch die Klärung des paradoxen Ausdrucks zur äußerlichen Antithese aus. Dank ihr kann die Tragödie als moralisches Exempel präsentiert werden. Der Grund für diese Umdichtung wird im rhetorischen Sprachverständnis des Übersetzers gesucht: Die Eigenart seines "Teutschs" (und des von ihm geprägten Trauerspiels) liegt in der zwiespältigen Orientierung an griechischer Tragödie und lateinischer Gerichts-rhetorik begründet.

1. Sophokles, Opitz, Hölderlin

Die sophokleische Tragödie *Antigone* endet mit einer allgemein gefassten Spruchweisheit des Chores: χρῆ δὲ τὰ γ' ἔς θεοῦς | μηδὲν ἄσπετεῖν¹ — "es ist notwendig, das für Götter niemals zu entehren" (mÜ). Damit scheint der das Stück beherrschende Konflikt zwischen Antigone und Kreon in einem sentenziösen Handstreich zugunsten Antigones entschieden; die Frage nach der Universalität der kultischen Bräuche, die das Bestattungsverbot Kreons und Antigones Widerstand aufwarf, wird von einer dem Anspruch nach ebenso universal gültigen Spruchformel bejaht. Nähme man die Worte des Chores für bare Münze, würde sich der Konflikt zwischen den beiden Protagonisten als einfacher Gegensatz

¹ Der griechische Text wird zitiert nach der Ausgabe von Marc Griffith: Sophocles: *Antigone*. Cambridge u.a.: Cambridge UP 1999, hier vv. 1349 f.; Sigle: Ant. Von mir angefertigte Übersetzungen sind mit "mÜ", von mir vorgenommene Hervorhebungen mit "mH" gekennzeichnet; zur Abgleichung meiner Übersetzungen ziehe ich die Ausgabe von Willige heran: Sophokles: *Dramen. Griechisch und deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Wilhelm Willige. 4. Aufl. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 2003.

darstellen: Kreon, der es besser hätte wissen müssen, vergeht sich aus schierer Willkür an den Göttern; er ist gegenüber Antigone im Unrecht und wird dafür verdienstermaßen bestraft.² So scheint in der Tat Opitz die Verse zu verstehen, der sie deutlich auf Kreons Gesetzgebung bezieht: “Mit Göttern aber muß man thun wie sich gebührt/ | Nicht trotzen ihre macht.”³ Aus dieser Perspektive erschiene *Antigone* als exemplarische Darstellung und Lösung eines Rechtsfalls. Die leicht pleonastische Wendung, mit der Opitz das Verb ὄσεπτειν (“entehren”) invertierend umschreibt, lässt dabei freilich auch die Leere einer solchen Lehre erkennen: Sie sagt nichts anderes aus, als was der Begriff des Gesetzes bereits in sich trägt — man muss tun, was sich gebührt.

Die sophokleische Tragödie hingegen legt eine komplexere Deutung der Maxime nahe. Das Verb σέβειν, von dem das Privativum ὄσεπτειν abgeleitet ist, spielt in der gesamten Tragödie eine zentrale Rolle, und beide Parteien beanspruchen es in ihrer Selbstdarstellung, wenn sie ihm auch verschiedene Deutungen geben. Im Streit mit Hämon begründet Kreon gar seine Position als ein τὰς ἐμὰς ἀρχὰς σέβων, ein Respektieren seiner Macht und ihrer Ursprünge, worauf der Sohn im Sinne Antigones erwidert: οὐ γὰρ σέβεις, τιμὰς γὰρ τὰς θεῶν πατῶν (Ant. 744 f.), “du sέβεις nicht, wenn du die Ehre der Götter mit Füßen trittst” (mÜ).⁴ Anstatt der Entscheidung des Konfliktes zu dienen, bildet hier das Wort selbst den Streitpunkt, die Frage nach dem Vorrang religiöser oder politischer Verpflichtungen, in sich ab. Wenn aber strittig ist, wie σέβειν zu deuten ist, dann ist das Gebot der εὐσέβεια gewissermaßen mit gespaltener Zunge gesprochen:

² Diese Deutung der Tragödie vertritt auch Wolfgang Binder: Hölderlin und Sophokles. Tübingen: Hölderlinturm 1987, S. 106 f., 123-129.

³ Des griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone. Deutsch gegeben durch Martinum Opitium. Danzig: Andreas Hühnefeld 1636; wieder abgedruckt in: Martin Opitz: Weltliche Poemata. Erster Teil. Frankfurt a.M.: Thomas Matthias Götzen 1644 (Neudruck Tübingen: Niemeyer 1975), S. 244-308, hier S. 308. Im Folgenden zitiere ich aus letztgenannter Ausgabe unter Angabe der Sigle OA und der Seitenzahl.

⁴ Griffith (s. Anm. 1) ad loc. betont die Bedeutung “duly exercising (my authority)” von σέβων und verweist auf die Parallele mit lat. *colo*.

über seine Doppeldeutigkeit kämen sowohl Kreon als auch Antigone zu Fall.⁵

Dieses Problem klingt auch in den Versen Antigones an, wenn sie klagt, ihre Frömmigkeit sei in Frevel umgeschlagen: ἐπεὶ γὰρ δὴ | τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦς' ἐκτησάμην (Ant. 923). Hölderlins Übersetzung — “da ich Gottlosigkeit aus Frömmigkeit empfangen” (HA 960) — unterstreicht diesen Punkt, indem er eine paradoxe Verbindung zwischen εὐσέβεια und δυσσέβεια, “Gottlosigkeit” und “Frömmigkeit” nahelegt.⁶ So würde das Oxymoron, mit dem Antigone ihren Willen gegenüber ihrer Schwester behauptet — sie bleibe mit dem Begräbnis des Bruders “frevelnd rein (heilig)” (ὄσια πανουργήσασ', Ant. 74, mÜ) — in den Ambivalenzen von σέβειν auf sie zurückschlagen. Opitz dagegen übersetzt, indem er das Oxymoron zum kontrastiven Gegensatz aufklärt: “Ich [Antigone] habe recht gethan/ | *Je dannoch* klagt man mich von wegen unrecht an” (OA 293, mH).

Wenn man aus diesen Beobachtungen ableiten darf, dass der Streit um die Bedeutung von σέβειν bzw. εὐσέβεια zu den Grundproblemen von *Antigone* zählt, so würden Opitz und Hölderlin diesem Konflikt gegenüber zwei grundsätzlich verschiedene Positionen einnehmen. Bei Opitz, der den Konflikt als schlichten Gegensatz von Recht und Unrecht wiedergibt, wird vor allem der “Anspruch des Trauerspiels auf historisch-moralische Exemplarität”⁷

⁵ Noch radikaler wird dieses Problem in Euripides' *Phaidra* gestellt: Für Hippolytos schließt die Ehrung der Artemis gleichzeitig die Missachtung der Aphrodite ein; um den ihr gebührenden Respekt einzuklagen, spielt Aphrodite Phaidra und Theseus gegen Hippolytos aus, die in der Folge an Artemis schuldig werden. Das Stück schließt daher zirkulär mit der Ankündigung der Artemis, ihrerseits Rache zu nehmen.

⁶ Ich zitiere Hölderlins Übersetzung nach der Ausgabe von Dietrich E. Sattler: *Sämtliche Werke* — Frankfurter Ausgabe. Bd. 16. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1988, hier v. 960 (Sigle: HA). Diese Deutung wird u.a. von den “Anmerkungen zur Antigonä” bestärkt, in denen Hölderlin Antigone als den “Antitheos” beschreibt, der “in Gottes Sinne, wie *gegen* Gott sich verhält, und den Geist des Höchsten gesetzlos erkennt” (ebd., S. 416). Sie wird im folgenden näher zu begründen sein.

⁷ Karl-Heinz Habersetzer: *Politische Typologie und dramatisches Exemplum*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 2. Habersetzer entwickelt den Begriff des “dramatischen Exemplums” am Beispiel von Gryphius' Trauerspiel *Papinian*, das einige inhaltliche Parallelen zu *Antigone* aufweist. Für einen knappen

deutlich, wie er auch in der Vorrede des Dichters vielfältig ausgesprochen wird: Zuerst, indem er Kreon offensichtlich nicht als mythische Figur, sondern als historischen Tyrannen und abschreckendes Beispiel versteht;⁸ sodann, indem er die Tragödie als Ganzes dem moralisierenden Zweck unterstellt, den Zuschauer zu Gleichmut und Beständigkeit zu erziehen.⁹ Wie Senecas *Trojanerinnen* soll auch *Antigone* “das Gemüthe mit beständigen Exempeln verwahren”¹⁰ — und so liegt es drittens nahe, wenn es von Opitz auch nicht ausdrücklich gesagt wird, in der Antagonistin Kreons jenes “Exempel [...] aller vollkommenen Tugenden”¹¹ und besonders der (martyrerhaften) Beständigkeit zu erkennen, das poetologisch vom

Vergleich siehe Joachim Harst: Aristoteles und ‘Papinian’. Rhetorik und Theatralität des ‘rechten Rechts’. In: Literatur und Recht. Hrsg. von Bernhard Greiner, Barbara Thums und Wolfgang Graf Vitzthum. Heidelberg: Winter 2010, S. 125-151.

- ⁸ OA 248 f. Kreons tyrannischer Politik wird dort die Tugend des Widmungsträgers, Gerhard Dönhoff, gegenübergestellt.
- ⁹ “Et huic fini Tragicorum scripta imprimis producuntur, ut ex contemplatione nimirum fortunae, qualiscunque ea est, alienae, nostram sive florentem bonis artibus retinere diligentius, sive adversam ac iacentem moderatius erectoque animo ferre discamus” (OA 249). Ganz ähnlich die Vorrede zu der Übersetzung von Senecas Troianerinnen: “Solche Beständigkeit aber wird vns durch beschawung der Mißligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragedien zu förderst eingepflantzet” (Martin Opitz: Vorrede zu Trojanerinnen. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. II.2. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart: Hiersemann 1979, S. 429-431, hier 430). Vgl. dazu aus poetologischem Blickwinkel Hans-Jürgen Schings: *Consolatio Tragœdiæ*. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Deutsche Dramentheorien. Bd. I. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frankfurt a.M.: Athenäum 1971, S. 1-44, hier bes. S. 18-21 sowie ders.: *Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie*. Martin Opitz’ Vorrede zu den ‘Trojanerinnen’. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München: Fink 1974, S. 521-537.
- ¹⁰ Opitz: Leservorrede zu Trojanerinnen (s. Anm. 9), S. 431.
- ¹¹ Georg Harsdörffer: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- Und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden Einzugiessen*. [Drei Teile, Neudruck der Ausgaben Nürnberg 1650, 1648 und 1653.] Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, hier Teil 2, S. 84. Zur Umdeutung des tragischen Protagonisten zur exemplarischen Märtyrerfigur vgl. Schings: *Consolatio Tragœdiæ* (s. Anm. 9) und Thomas Martinec: ‘Fürbild aller Tugenden’. Rhetorik und Moral in der barocken Trauerspielpoetik. In: *Daphnis* 35 (2006), S. 133-161.

Trauerspiel gefordert wird.¹² Zuletzt unterstreicht Opitz, dass es sich bei dem Stück um ein “göttliches” Kunstwerk handelt,¹³ das mithin dem Dichter als rhetorisches Exempel und Vorbild seines übersetzenden Nachschaffens gelten darf.¹⁴ Nur in dieser letzten Absicht dürfte Hölderlin mit Opitz übereinstimmen — auch ihm geht es um eine nachahmende Erneuerung der deutschen Sprache¹⁵ — während seine Übersetzungstechnik von der Opitz’ deutlich abweicht: Wo Opitz an einer Entzerrung der Gegensätze zur kontrastiven Antithese arbeitet, betont Hölderlin vehement die für den tragischen Sprachstil typische “Zuspitzung der A[ntithese] zum Oxymoron.”¹⁶ So kommt er der sprachlichen Gestaltung des Originals näher, kann ihr aber keine eindeutige Lehre entnehmen: Das “Verhältnis logisch-semantisch unaufhebbarer Widersprüchlichkeit”,¹⁷ das für das Oxymoron charakteristisch ist, widerspricht (nimmt man Antigones Rede von frevelnder Reinheit ernst) auch jeder Funktionalisierung zum moralischen Exempel. Von dieser

¹² Die poetologische Umdeutung der Tragödie zum moralischen Exempel hat eine lange Tradition; vgl. dazu am Beispiel von Sophokles’ *Oedipus Rex* die detaillierte, wenn auch etwas einseitig konzipierte Studie von Michael Lurje: *Die Suche nach der Schuld. Sophokles’ ‘Oedipus Rex’, Aristoteles’ ‘Poetik’ und das Tragödienverständnis der Neuzeit.* München: Saur 2004. Zum Begriff des Exempels vgl. Manfred Fuhrmann: *Das Exemplum in der antiken Rhetorik.* In: *Geschichte — Ereignis und Erzählung.* Hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1973, S. 449-452 sowie J. Klein: *Art. Exemplum.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer 1996, Sp. 60-70.

¹³ *Antigone* wird in der Vorrede als “divina Sophoclis viri summi Tragoedia, ac reliquarum eius, si argumenti dignitatem et sententiarum pondus spectemus, extra controversiam Princeps” bezeichnet (OA 248).

¹⁴ Für diesen mit dem rhetorischen Problem der “imitatio” verbundenen Begriff des Exemplums vgl. Klein: *Art. Exemplum* (s. Anm. 12), S. 64.

¹⁵ Zu Hölderlins übersetzender Arbeit an der deutschen Sprache vgl. Felix Christen: *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins ‘Große Pindar-Übertragung’.* Basel etc.: Engeler 2007.

¹⁶ J. Villwock: *Art. Antithese.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992, Sp. 722-750, hier Sp. 728. Villwock veranschaulicht die Bedeutung des Oxymorons für die Tragödie vorrangig am Beispiel von *Antigone*.

¹⁷ H.J. Scheuer: *Art. Oxymoron.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* Bd. 6. Tübingen: Niemeyer 2003, Sp. 469-475, hier Sp. 469.

Beobachtung ausgehend widmet sich der vorliegende Aufsatz der Aufgabe, die Sprachstruktur von Opitz' Übersetzung im Vergleich zu Sophokles und Hölderlin zu beschreiben; der dabei aufzuzeigende Gegensatz von kontrastiver Antithese und Oxymoron¹⁸ wird es auch erlauben, die Sprachstruktur der Übersetzungen in Hinblick auf das ihnen implizite Tragödienmodell zu erläutern.

2. Tragödie und Märtyrerdrama

Von einem ähnlichen Befund — dem Kontrast zwischen Opitz und Hölderlin — ging Richard Alewyn in seiner Untersuchung der Antigone-Übersetzung von Opitz aus.¹⁹ In einer detaillierten Analyse der lexikalischen und syntaktischen Abweichungen der Übersetzung von ihrer Vorlage suchte er zu zeigen, dass Opitz' Sprachstil einem "vorbarocken Klassizismus" zuzurechnen sei, dem "alles Dunkle, Drohende, Erregende der griechischen Tragödie" verborgen bliebe.²⁰ Diese Umbildung der Vorlage führt Alewyn auf "Christentum und Stoizismus" zurück, die die "dämonische [...] Haltung" und Schicksalsverfallenheit der Tragödie in eine seelenlose "Heilsmechanik" aufgehoben hätten: "Der irrationale Zusammenhang von Verstrickung, Verhängnis und Einsicht wird transponiert in eine rationale Kausalität von Verbrechen, Strafe und Besserung aus dem Geiste der theologischen Heilsmechanik des Protestantismus."²¹ So werde die Tragödie im "christlichen Zeitalter" unweigerlich zum exemplarischen Schaustück, wie es im "Märtyrerdrama" des Gryphius seine volle Ausprägung findet.²²

¹⁸ Um der Deutlichkeit willen unterscheide ich rigoros zwischen Antithese (Gegenüberstellung von Gegensätzen "in kritisch trennender" Absicht) und Oxymoron (widersprüchliche Verbindung von Gegensätzen "in synthetischer Absicht"), wenn auch der Begriff "Antithese" in einem weiten Sinn beide Figuren umfassen kann (vgl. Villwock [s. Anm. 16], Sp. 722).

¹⁹ Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der 'Antigone'-Übersetzung des Martin Opitz [1926]. 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1962.

²⁰ Ebd., S. 22.

²¹ Ebd., S. 27.

²² Ebd. Eine ähnliche, aber weniger wertende Einschätzung findet sich bei Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann und Campe 1967, S. 14. Die Gegenüberstellung von Tragödie und

Alewyn geht also in seiner Untersuchung davon aus, dass die eigentlich Worttreue anstrebende Übersetzung die Vorlage unbewusst “aus dem Geiste” des Klassizismus modifiziert;²³ in der Folge ließe sich eben dieser “Geist” an ihr ablesen und dem “Geist” der Antike bzw. des Barock gegenüberstellen. Dabei fällt auf, dass Alewyn sein Verständnis dieser drei Epochenbegriffe an keiner Stelle textlich belegt; besonders sein Begriff der Tragödie, der ihm als Kontrastfolie für die Bewertung der Übersetzung dient, scheint mehr in Nietzsches Tragödienverständnis als im sophokleischen Text begründet.²⁴ An dieser Stelle setzt der vorliegende Aufsatz an, indem er zunächst Original und Übersetzung gegenüberstellt, um im kontrastierenden Vergleich deren Eigenart aufzuzeigen; zuerst werde ich den Stellenwert dreier rhetorischer Figuren — Oxymoron, Antithese und Pleonasmus — für die einzelnen Texte herausarbeiten (§§ 3-4), sodann ihre Konsequenzen mit Blick auf die Semantik des Stückes aufzeigen (§ 5). Dabei zeigt sich, dass sich die formalen Beobachtungen Alewyns bezüglich Opitz’ Übersetzung zwar bestätigen, seine Aussagen über die Tragödie hingegen sich am sophokleischen Text nicht belegen lassen. Folglich steht auch Alewyns Begründung der markanten Unterschiede zwischen Original und Übersetzung im “Geist” von Antike und Klassizismus erneut zur Debatte. Daher schlage ich abschließend eine Akzentverschiebung gegenüber Alewyn vor: Mit Blick auf die Funktion von Opitz’ Übersetzung — sie soll bekanntlich der Ausbildung des Deutschen zur Literatursprache dienen²⁵ — und zeitgenössische Übersetzungstheorien ist die Begründung für manch modifizierende Übersetzung eher in dem ausdrücklichen Wunsch nach einer klaren und deutlichen Sprache zu suchen, als in der vagen Annahme einer nicht weiter belegten Geisteshaltung (§ 6). Will man die vorliegenden

Märtyrerdrama als zweier wesentlich unterschiedener Kunstformen erinnert an Walter Benjamins rigorose Unterscheidung von Tragödie und Trauerspiel (vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, hier S. 238-316).

²³ Vgl. Alewyn: *Vorbarocker Klassizismus* (s. Anm. 19), S. 19-21.

²⁴ Vgl. ebd., S. 21-23.

²⁵ Vgl. Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterey*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. II.1. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart: Hiersemann 1978, S. 331-414, hier S. 409 f.

Texte nicht spekulativ auf einen ihnen zugrunde liegenden “Geist” überschreiten, wäre der Unterschied zwischen dem Original und seiner Verdeutschung — und damit auch der Unterschied zwischen “Tragödie” und “Märtyrerspiel” — in den diskursiven Abhängigkeiten der Sprachfindung zu begründen: Das “Teutsch”, das Opitz zu etablieren sucht, ist vor allem von herrschenden Kategorien der (lateinischen) Rhetorik und Jurisprudenz geprägt; die Eigenart einer “teutschen” Übersetzung erklärt sich mithin auch durch ihre imitative Beziehung zu einer vorbildlichen Fremdsprache.²⁶ Insofern aber die solchermaßen nachahmende Übersetzung die Sprache des Trauerspiels mit prägt, kann ihre Untersuchung dazu beitragen, die Problematik der “teutschen” Trauerspielsprache neu zu fassen.²⁷

3. Der Bruderzwist: Oxymoron und Antithese

Alewyn beginnt seine Untersuchung von Opitz’ *Antigone* mit der Feststellung, dass ihr grundlegendes Satzschema dem einfachen Urteilssatz entspreche, in dem das semantische Hauptgewicht auf Subjekt und nominalem Prädikat liege, während die verbale Kopula “fast ohne [semantischen] Verlust durch ein algebraisches Zeichen ersetzt werden könnte.”²⁸ Daraus ergebe sich eine vorwiegend parataktische Satzfügung, die selbständige Hauptsätze aneinander

²⁶ In einem sehr viel allgemeineren Sinn hat Norden das Problem des “Humanistenlateins” und seiner “Einwirkung auf die modernen Sprachen” untersucht (vgl. Eduard Norden: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance*. 5. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1958, S. 773-809). Als besonderen Effekt der Nachahmung klassischen Lateins und bes. Ciceros sieht er das Vorherrschen der “formale[n] Antithese” (ebd., S. 786) an.

²⁷ Daher versteht sich der vorliegende Aufsatz als eine Art Prolegomenon für eine Analyse der Trauerspielsprache, wie ich sie in meinem Aufsatz ‘Wer gestorben ist, der ist gerechtfertigt.’ Zur Trauerspielsprache bei Gryphius. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132 (2013, im Druck) vorgelegt habe; ausführlicher habe ich das Problem in meiner Dissertation behandelt (*Heilstheater. Figur des Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist*. München: Fink 2012).

²⁸ Vgl. Alewyn: *Vorbarocker Klassizismus* (s. Anm. 19), S. 33. Alewyns Beobachtungen werden von Conradys Untersuchung der Lyrik von Opitz im Ganzen bestätigt (vgl. Karl Otto Conrady: *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier 1962, S. 201-208).

reihe, aber keine differenzierten Abhängigkeiten artikulieren könne.²⁹ Das zeigt sich besonders deutlich bei der Übersetzung komplexerer Ausdrücke, die im Griechischen oft durch Partizipialkonstruktionen gebildet werden, im Deutsch des Opitz jedoch entweder in zwei Sätze aufgelöst oder als antithetische Gegenüberstellung wiedergegeben werden.³⁰ So wird etwa der verdichtete Ausdruck *κοίμημα αὐτογέννητα* — wörtlich der “selbsterzeugte” und daher inzestuöse “Beischlaf” — von Opitz in eine adversative Struktur umgewandelt: “Das diese mit dem Ehebande | Sich meinem Vater hat verbunden/ | Der *doch* ihr Sohn auch ward befunden” (OA 290, mH). In dieser Reduktion von Komplexität erkennt Alewyn einen “rationalistischen Stiltypus”,³¹ der die “räumliche Kompriemiertheit und logische Vieldeutigkeit” des griechischen Ausdrucks zurücknimmt, die Satzzahl dagegen “auf fast das Doppelte” erhöht.³²

Es liegt auf der Hand, dass eine solche syntaktische Umgestaltung auf die Semantik des Satzes zurückschlägt, wenn sie auch nicht notwendigerweise den “Sinn” der Aussage verfälscht. Als ein Beispiel lässt sich der erste Auftritt Kreons anführen, in dem er seine Entscheidung begründet, Polyneikes unbegraben und unbeweint zu lassen. Die Syntax der griechischen Verse spiegelt hier seine zunehmende Erregung wider:³³ Was mit dem Hinweis auf eine symmetrische Gegenüberstellung der Brüder begann (Ἐτεοκλέα μὲν ..., “den Eteokles einerseits”, Ant. 194), gerät aus dem Gleichgewicht, sobald der Gedanke an den Verräter auftaucht: τὸν δ’ αὖ ζῦνοιμον τοῦδε, Πολυνεΐκη λέγω (“den Blutsverwandten von ihm aber, Polyneikos mein ich”, Ant. 198); statt die durch die μὲν ... δέ-Konstruktion eingeleitete Antithese — sie legt ein deutliches “einerseits/andererseits” nahe — symmetrisch auszuführen, wird der Gegner zuerst als ζῦνοιμος (“Blutsverwandter”) eingeführt, in der Gegenüberstellung also die Gemeinsamkeit betont, die dann umso stärker auf den Namen Polyneikes zurückfällt: Er ist

²⁹ Vgl. Alewyn: Vorbarocker Klassizismus (s. Anm. 19), S. 34.

³⁰ Vgl. ebd., Beleg 9 und Opitz’ Übersetzung von Ant. 923 oben, Anm. 6.

³¹ Ebd., S. 33. Die griechische Tragödie sei umgekehrt von einem Irrationalismus geprägt.

³² Ebd. S. 34 und 35.

³³ Vgl. dazu auch Griffith (s. Anm. 1) ad 192-206 und ad 198-206.

umso mehr zu verachten, als seine Feindschaft der Verwandtschaft trotzt. Daher ist es ein sachter, aber signifikanter Eingriff, wenn Opitz den Vers in der Übersetzung umstellt und damit die Symmetrie der Rede wiederherstellt, gleichzeitig aber auch die Erregung des Sprechers zum bedächtigen Unmut reduziert: “Der Polyneices *dann!* sein Bruder” (OA 265, mH).

Eine vergleichbare Symmetrisierung lässt sich auf der Inhaltsebene nachweisen. Sie findet erstmals in der Übersetzung jener Verse statt, in denen Kreon zum ersten Mal das Schicksal der Brüder berührt: ὄτ’ οὖν ἐκεῖνοι πρὸς διπλῆς μοίρας μίαν | καθ’ ἡμέραν ὄλοντο, παῖσαντές τε καὶ | πληγέντες αὐτόχειρι σὺν μιάσματι (“sie kamen durch ein doppeltes Geschick an einem einzigen Tage um, schlagend und geschlagen mit eigenhändiger Befleckung”, Ant. 170-172, mÜ). Kreon betont dabei die Wechselseitigkeit der Tat: “schlagend und geschlagen” (παῖσαντές τε καὶ | πληγέντες) finden die zwei Brüder im selben Augenblick, ja in derselben Handlung den Tod. Dieser Zusatz ist wichtig, weil er die einander gegenüberstehenden Kombattanten grammatisch ineinander verschränkt: Das Schlagen des Eteokles, so könnte eine erste Deutung lauten, ist das Geschlagen-Werden des Polyneikes und umgekehrt. Opitz hingegen löst diese Verschränkung der Gegensätze zur bloßen Koinzidenz der Todesfälle auf, wenn er übersetzt: “Dieweil sie einen Tag dann beide sind geblieben/ | Durch gleichen Todesfall/ und sich so auffgerieben | Die übelthat verbracht mit ihrer eygnen Handt” (OA 264). Die mit dieser Übersetzung einhergehende Veräußerlichung des Konfliktes wird noch deutlicher, wenn man die Bedeutung des instrumentalen Dativs αὐτόχειρι σὺν μιάσματι herausstreicht;³⁴ dann könnte der Satz lauten, wie ihn Hölderlin übersetzt: “schlagend und geschlagen *in* der eigenhändigen Schande” (HA 178f., mH). Mit diesem Zusatz wird der Konflikt auf eine ganz andere Ebene gehoben: Der Gegensatz der Brüder würde nicht als äußerliche Antithese (das Schlagen des Einen ist das Geschlagen-werden des Anderen), sondern als innerlicher Kampf gedacht: Das Schlagen des Einen ist *sein eigenes*

³⁴ Zur Bedeutung des Kompositums αὐτόχειρ und daraus entstehenden Problematik von Selbstbezüglichkeit vgl. Nicole Loraux: La main d’Antigone. In: Métis 1 (1986), S. 165-196. Siehe auch die Ausführungen unter §5, bes. Anm. 57.

Geschlagen-Werden, weil es gegen den Bruder als anderes Ich gewendet und deshalb *μίσμα*, Befleckung, bewirkt. Diese paradoxe Selbstbezüglichkeit (und nicht eine sachliche “Übeltat”) ist die Befleckung, um die es in der Tragödie geht. Statt einer antithetischen Gegenüberstellung läge also eine paradoxe Verschränkung der Gegensätze vor.

Wie das Beispiel zeigt, ist die sprachliche Verknüpfung von Gegensätzen auch für “den Problementwurf, die poetische Gesamtkonzeption”³⁵ der Tragödie wichtig. Das lässt sich mit Verweis auf die schon zitierte “Ursprungsfigur” des Dramas, den Inzest zwischen Ödipus und Iokaste, bestärken; auch im “selbsterzeugten Beischlaf” ist ja von einer Befleckung die Rede, die im Selbstbezug entsteht. Diese inhaltliche Problematik wird im berühmten ersten Stasimon der Tragödie auf eine allgemeinere Ebene gehoben, indem der Chor über das “ungeheure”, nämlich paradoxe Wesen des Menschen reflektiert: Einerseits ist er dank seiner Vernunft Herrscher über die Natur, andererseits kann ihn eben diese Souveränität zu Hochmut und Unfrömmigkeit verleiten. Die Chorreflexion gipfelt nun in folgender Feststellung: “Habend einen so geschickten, listigen Sinn für Können über Erwartung, kommt er einmal auf Schlimmes, andermal auf Edles. Seines Landes Satzung ehrend und geschworenes Recht der Götter ist er höchst städtisch (*ὕψιπολις*); unstädtisch (*ἄπολις*), wem das nicht Rechte sich gesellt hat zu frevlem Tun” (Ant. 365-371, mÜ).³⁶

Allerdings scheidet die griechische Chorlyrik keineswegs so deutlich zwischen Recht und Unrecht, wie es meine Übersetzung tut; vielmehr lässt sie die gegensätzlichen Adjektive *ὕψιπολις* und *ἄπολις* unmittelbar aufeinander treffen, so dass Hölderlin sie auf ein einziges Subjekt beziehen kann. So kommt er zu der paradoxen

³⁵ Villwock (s. Anm. 16), Sp. 728.

³⁶ Die Verse lauten auf Griechisch: σοφὸν τι τὸ μηχανόεν | τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ’ ἔχων | τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ’ ἐπ’ ἐσθλὸν ἔρπει. | νόμους γεραίρων χθονὸς | θεῶν τ’ ἔνορκον δίκαν | ὕψιπολις · ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν | ξύνεστι τόλμας χάριν. Willige (s. Anm. 1) übersetzt: “Mit kluger Geschicklichkeit für | die Kunst ohne Maßen begabt, | kommt heut er auf Schlimmes, auf Edles morgen. | Wer seines Lands Satzung ehrt | und Götterrecht schwurgeweiht, | gilt im Staate (*ὕψιπολις*); doch nichtig ist (*ἄπολις*), wem das Unrecht sich | gesellt hat zu frevlem Tun.”

und kaum verständlichen Aussage: “Hochstädtisch kommt, unstädtisch | Zu nichts er” (HA 386 f.). Opitz dagegen übersetzt, indem er das Zusammenkommen der widersprüchlichen Adjektive zu einem spiegelsymmetrischen Gegensatz aufklärt: “Wer der Stadt ihr Recht zu spricht/ | Der ist Bürger/ Bürger nicht/ | Der nicht lebt wie sichs gebühret” (OA 271). Folgt man dieser Satzstruktur und der von ihr getragenen Unterscheidungslogik, so ließe sich der Konflikt zwischen den Brüdern tatsächlich auf den Gegensatz Bürger/Nicht-Bürger reduzieren, wie es Kreons Gesetzgebung vorgibt. Und nicht zufällig klingt in diesem Vers, den der Chor im Sinne Kreons vorträgt, bereits sein abschließendes Urteil über den König, der nicht “wie sichs gebühret” lebte (vgl. OA 308), an: In beiden Fällen (Eteokles/Polyneikes und Antigone/Kreon) hat Opitz den Gegensatz als einfache Antithese gedacht und damit den Stoff einer moralisierenden Lesart geöffnet. Anders Hölderlin: Seine Übersetzung lässt keine eindeutige Scheidung von Gut und Böse zu, sondern akzentuiert die innerliche Verbindung des Gegensätzlichen. Antithese und Oxymoron lassen sich daher zunächst als jeweils spezifische Strukturmuster der Übersetzungen von Opitz und Hölderlin festhalten.

4. ἄτη: Tautologische Verdopplung und paradoxe Verdichtung

Die sprachliche Umformung des Konfliktes — im Allgemeinen kann man von einer Umwandlung des Oxymorons zur Antithese sprechen — steht mit einer zweiten Eigenheit von Opitz’ Sprachgebrauch in Verbindung: Der antithetischen Strukturierung komplexer Passagen als Charakteristikum seiner Übersetzung lässt sich die tautologische Verdopplung einzelner Begriffe gegenüberstellen. Bei Hölderlin lässt sich dagegen eine paradoxe Verdichtung feststellen, die dadurch zustande kommt, dass er zwei verschiedene griechische Vokabeln mit demselben Begriff übersetzt.

Auf der einen Seite ist der Wortschatz von Opitz’ Übersetzung “auffallend klein”,³⁷ da er auf vermeintlich erhabene Worte reduziert wurde; auf der anderen Seite werden die wenigen zur Verfügung stehenden Ausdrücke gerne synonymisch gedoppelt, was als

³⁷ Alewyn: Vorbarocker Klassizismus (s. Anm. 19), S. 40.

grundsätzliche “Tendenz zur Verallgemeinerung”³⁸ spürbar wird. Besonders bei der Übersetzung einiger “Zentralbegriffe der Tragödie” — Alewyn meint die “Wörter für Verhängnis und schweres Leiden” — bedient sich Opitz häufig relativ gesichtsloser Substantiva wie “Angst”, “Creutz”, “Noth” und “Pein”, die zudem in zweigliedrigen, tautologischen Formeln verdoppelt werden; so wird etwa ἄτη einmal als “noth und pein”, ein andermal als “noth und traurigkeit” übersetzt.

Gerade ἄτη aber gehört zu den “Zentralbegriffen” der Tragödie, die auch dazu eingesetzt werden, das Geschehen zu reflektieren; bereits die Häufigkeit seines Vorkommens — das Wort fällt in der Tragödie insgesamt zehnmal³⁹ — deutet auf seine Bedeutung hin. Allein im dritten Chorlied wird der Begriff viermal verwandt, in dem Antigones Schicksal vor dem Hintergrund ihrer mythischen Genealogie besungen wird: Ganz offensichtlich erfülle sich nun auch an Antigone jener Fluch, an dem bereits die übrigen Labdakiden zugrunde gegangen seien (Ant. 594-603); auch sie unterliege dem Gott, “der kein Erlösen kennt.”⁴⁰ Diese Beziehung zwischen Gott und Mensch wird vom Chor u.a. mit dem Begriff ἄτη beschrieben, der zwar mit der Rechtssphäre zusammenhängt,⁴¹ aber die Vorstellung einer schlicht vergeltenden Strafe problematisiert: Die

³⁸ Ebd., S. 43; die folgenden Zitate ebd., S. 43 f. Vgl. ebd., Beleg Nr. 30. — Der “verallgemeinernde” Effekt der tautologischen Formel lässt sich genauer fassen, wenn man ihn mit einer anderen barocken Eigenart, der Kombination von “Stammwörtern”, vergleicht (vgl. ebd., wo Alewyn auf die endlosen Kombinationslisten des Schottelius verweist): Während, wie Schottelius erklärt, in einer Verbindung wie “Todesnot” das “Grundwort” durch das “Beywort” näher bestimmt wird — es ist von der Not im Augenblick des Todes die Rede — stehen sich in der Formel “Todt und Noth” (OA 281) zwei Substantive gegenüber, die durch das “und” zur virtuellen Synonymität verbunden und daher ihrer je spezifischen Bedeutung entleert werden: der “Todt” wird zur allgemeinen “Noth” erweitert, die “Noth” zu einer anderen Form des “Todtes” umgedeutet. Vgl. Justus Georg Schottelius: *Ausführliche Arbeit von der teutschen Haupt Sprache* [1663]. 2 Bde. Neudruck. Tübingen: Niemeyer 1967, II,12 = Bd. 1, S. 398-533.

³⁹ Ant. 584, 614, 624, 625, 1260; daneben von den Figuren Antigone und Kreon: 4 [MSS], 185, 534, 864, 1097.

⁴⁰ So übersetzt Willige (s. Anm. 1) die Worte οὐδ’ ἔχει λύσιν (Ant. 597). Hölderlin (s. Anm. 6) ambivalenter: “Und nicht Erlösung hat er” (HA 619).

⁴¹ Vgl. Griffith (s. Anm. 1) ad Ant. 17.

Vokabel bezeichnet im tragischen Kontext häufig “die Folge des Götterzornes, der sich nach den Alten vorzüglich in einer Verwirrung des Geistes äußerte”; diese “Verblendung” führt oft erst den eigentlichen “Frevel” herbei.⁴² Daher kann man ἄτη als Inbegriff jener für die Tragödie charakteristischen “antithetischen Metabole” verstehen, die “ein Extrem ins andere sich verwandeln läßt” und zugleich “Ausdruck und Folge des Scheiterns an den widerspruchsvollen Anforderungen” der Götter ist.⁴³ Insofern letztere aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit ein Leben “wie sichs gebührt” unmöglich machen,⁴⁴ kann der Chor das “Gesetz” (νόμος) formulieren, dass “nichts im Menschengeschick jahrelang frei von Unheil [ἄτας]”⁴⁵ verläuft. Wenn nämlich ein Gott den Mensch ins “Unheil” (πρὸς ἄταν) stürzen will, lässt er ihm das Schlechte als Gutes erscheinen: “die wenigste Zeit bleibt er dann frei von Unheil [ἄτας]” (Ant. 622-625).

Es ist bezeichnend, dass Opitz dieses “Zentralwort” durch sieben verschiedene Ausdrücke übersetzt, “von denen kein einziger adäquat ist”:⁴⁶ Die besondere Verbindung zwischen göttlicher Ursache (“Wahn”, “Täuschung” oder “Fluch”) und menschlichem Effekt (“Untergang”, “Frevel”), die in dem Wort liegt,⁴⁷ kann Opitz mit vagen Entsprechungen wie “Creutz”, “Unfall”, “Unglück” nicht wiedergeben. Noch weniger allerdings in den Dopplungen “noth und peín”, “creutz und leid”, “noth und traurigkeit.” Die fatale Verbindung zwischen Gott und Mensch, die in ἄτη anklingen kann, wird bei Opitz durch die Verdopplung des Menschlichen ersetzt.

⁴² Wilhelm Pape: Griechisch-deutsches Handwörterbuch. Neudruck der dritten Auflage. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1954, s.v. ἄτη.

⁴³ Villwock (s. Anm. 16), Sp. 729.

⁴⁴ Ich verweise noch einmal auf das Beispiel *Phaidra*, s.o. Anm. 5. Allgemeiner Villwock (s. Anm. 16), Sp. 729: Die Götter “verhängen Irrsinn sowohl über den, der ihnen zu nahe kommt [...], als auch über den, der sich völlig von ihnen abwendet.”

⁴⁵ Übersetzung von Willige (s. Anm. 1) für: οὐδὲν ἔρπει | θνατῶν βιότῳ πάμπολύ γ' ἐκτὸς ἄτας, Ant. 613 f.

⁴⁶ Alewyn: Vorbarocker Klassizismus (s. Anm. 19), S. 58, Beleg Nr. 31; dort listet Alewyn alle Entsprechungen auf.

⁴⁷ Vgl. Griffith (s. Anm. 1) ad Ant. 4.

In diesem Zusammenhang ist die Übersetzung des verwandten Begriffs $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ von Bedeutung. Auch $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ kann als “Wahn” und “Irrsinn” erscheinen, bezeichnet aber daneben eine “positive” Inspiration durch die Götter — so ist in den *Bakchen* von der prophetischen Gabe der vom Gott erfüllten Mänaden die Rede.⁴⁸ Auf diese “positive” Bedeutung nimmt Hölderlin Bezug, wenn er $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ im Kontext des vierten Stasimons übersetzt, während Opitz auch hier die göttliche Inspiration ausschließt. In dem genannten Chorlied wird von der Verblendung Lykurgos’ erzählt, der — ähnlich Pentheus in den *Bakchen* — den Gott Dionysos nicht anerkennen wollte und dafür bestraft wird. Opitz übersetzt die Verse im Sinne von Verbrechen und Strafe, wobei er die Problematik des Wahns unterschlägt:⁴⁹ “Da sah’ er [Lykurgos] in der Pein | Daß er durch grim den Gott gereget/ | Dieweil er Schmach den Weibern angeleget | Die Weines voll [ἐνθέους]” (OA 294). Abgesehen von der Banalisierung des Adjektivs ἐνθεός (“vom Gott begeistert”) zum Alkoholrausch ist an Opitz’ Übersetzung bezeichnend, dass sie die Übertretung zum Gegenstand der Erkenntnis macht — Lykurgos sieht ein, dass er einen Fehler gemacht hat. Ganz anders geht Hölderlin mit der griechischen Vorlage um. Er scheint in $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ jene göttliche Inspiration anklingen zu hören, die in Bezug auf die Mänaden mit ἐνθεός später ausgesprochen wird; und tatsächlich bleibt es an dieser Stelle offen, ob Lykurgos’ Verkenning des Gottes ihm von diesem eingegeben war.⁵⁰ Hölderlin steigert diese Zweideutigkeit, indem er nicht das Verbrechen, sondern den Gott zum Gegenstand der Erkenntnis erklärt, die im Akt der Lästerung stattfindet: “Und kennen lernt’ er, im Wahnsinn

⁴⁸ Vgl. Euripides: *Bakchen*, vv. 300 f.: “Wenn nämlich der Gott ganz in den Körper eingeht, lässt er die Rasenden [τοὺς μεμηνότας] das Komende vorhersagen.” Im Sinne philosophischer Inspiration verwendet Platon den Begriff in *Symposium* 218b: τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βραχχεύας (“des philosophischen Rasens und [bacchantischen] Taumelns”).

⁴⁹ Sie lauten auf Griechisch: κείνος ἐπέγνω μανίας | ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίοις γλώσσαις. | παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους | γυναικάς (Ant. 960-962). Willige übersetzt vergleichsweise frei: “Er hat erkannt, daß diesen Gott | seine Spottsucht gereizt hat, | seine Hohnreden. | Denn gottverzückter Frauen Schwarm | verscheucht’ er [...]”

⁵⁰ Ant. 957 ἐκ Διονύσου bleibt zweideutig: Sowohl der lästernde Zorn als auch die Strafe könnte “auf Befehl des Dionysos” erfolgt sein.

tastend (μανίας ψαύων), den Gott mit schimpfender Zunge“ (HA 998 f.). In der Folge erscheint die Strafe — Lykurgos wird wie Antigone lebendig begraben (Ant. 958) — als Effekt dieser besonderen “Gotteserkenntnis”.

Hölderlin unterstreicht also mit seiner Übersetzung von μανία die durchaus problematische Verbindung zwischen Mensch und Gott im Wahnsinn; da er auch ἄτη an entscheidenden Stellen mit “Wahn” übersetzt,⁵¹ wird dieser Begriff noch deutlicher als in der griechischen Tragödie aus dem Kontext von Frevel und Vergeltung gelöst und in den Zusammenhang einer konflikträchtigen “Gotteserkenntnis” gestellt: So wird Antigones “Wahn” (ἄτη) als ihr Angetastet-Werden durch den Gott lesbar. In der identifizierenden Übersetzung von ἄτη und μανία gewinnt Hölderlin mithin ein verdichtetes Wort, das die Komplexität des Konfliktes in sich zu begreifen sucht und ihn zugleich seinem Begriff einer “Darstellung des Tragischen” annähert.⁵² Opitz versteht dagegen den Frevel einfach als Verbrechen, das den Gott zur Strafe “regt” und somit Mensch und Gott als Verbrecher und Rächer gegenüberstellt. Dementsprechend deutet Opitz die Schlussklage Kreons um: “Jetzt seh ich meine That; Es hat mein Haupt allhier | Gott selber abgestraft mit seinen schweren händen/ | Mich diesen rauhen Weg genötigt aller Enden” (OA 305). Bei Sophokles dagegen beklagt Kreon umgekehrt seinen Frevel als Folge göttlicher Verblendung: ἐν δ’ ἐμῷ κάραι | θεός τὸτ’ ἄρα τότε με μέγα βάρος ἔχων

⁵¹ Hölderlin (s. Anm. 22) übersetzt die oben zitierten Chorworte Ant. 622 ff.: “Das Schlimme schein’ oft treflich | Vor einem, so bald ein Gott | Zu Wahn den Sinn hintreibt. | Er treibet’s aber die wenigste Zeit | Gescheuet, ohne Wahnsinn” (HA 645-649). Die Wiederholung des Verbs “treiben” (einmal mit göttlichem, dann mit menschlichem Bezugssubjekt) verstärkt die Beziehung zwischen Gott und Mensch im “Wahn.”

⁵² Vgl. Hölderlin: Anmerkungen zum Ödipus. In: Sämtliche Werke. Bd. 16 (s. Anm. 6), S. 257. Unter dem Begriff “tragische Darstellung” formuliert Hölderlin in den Anmerkungen sein Verständnis der Tragödie und ihres Konfliktes; es beruht, wie man aus dem Gesagten bereits erahnen kann, auf einem sukzessiven “Einswerden” und “Entzweien” von Gott und Mensch. Dieser Prozess lässt sich in den Worten μανία (Einswerden in der Begeisterung) und ἄτη (Entzweigung in der durch Verblendung herbeigeführten Vernichtung des Menschen) beschreiben. Vgl. dazu auch Binder: Hölderlin und Sophokles (s. Anm. 2), 159-163.

| ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαις ὁδοῖς (“Ja, es hat aufs Haupt | dort mich ein Gott, ja mich dort mit gewaltiger Wucht | geschlagen und auf irre Wege gedrängt”, Ant. 1271-1273, Willige). Daher ist es bezeichnend, dass Opitz die angesprochene Zweideutigkeit von ἔτη nicht übersetzt, sondern deren menschliche Seite verdoppelt: Die konsequente Einbindung des Gottes in die irdischen Rechtszusammenhänge lässt ἔτη als allein menschliches Problem, als “noth und traurigkeit”, erscheinen.⁵³

5. Tragödie und Exempel

Antithetische Satzgliederung und tautologische Wortspiegelung wirken in Opitz' Übersetzung also in der Umgestaltung des tragischen Konfliktes zusammen. Beide Elemente führen dazu, dass Opitz auch einen entscheidenden dritten Aspekt des dargestellten Konfliktes modifiziert. Er hängt mit der Transgression des Gegensatzes zwischen Lebenden und Toten zusammen, die zu einem bildlichen Parallelismus zwischen Antigone und Kreon führt; dieser Parallelismus aber steht dem Muster von Verbrechen und Strafe, Recht und Unrecht, dem Opitz folgt, deutlich entgegen.

In dem klagenden Wechselgesang (*Kommos*) mit dem Chor, mit dem Antigone auf ihre Verurteilung reagiert, beschreibt sie sich als Opfer des toten Bruders: θανῶν ἔτ' οὔσων κατήναρέξ με (Ant. 871), spricht sie ihn an: “gestorben, die noch lebende, tötest du mich” (mÜ).⁵⁴ Die verwirrende Verbindung von Leben und Tod wird von Opitz wie gewohnt zur Gegenüberstellung geordnet: “O Bruder du bist todt/ und tödest die ich lebe” (OA 291). Die inhaltliche Überschreitung der Grenze zwischen Lebenden und Toten kann damit freilich nicht zurückgenommen werden: Auch bei Opitz erscheint Antigones Tod als Einwirkung des Toten in die Welt der Lebenden. Umgekehrt spricht die verurteilte Antigone ihre letzten Verse in Apostrophe des “brüderlichen Hauptes”, als sei sie bereits

⁵³ Alewyn betont, dass die tautologische Formel “in der Rechtssprache recht eigentlich zu Hause ist” (Alewyn: Vorbarocker Klassizismus [s. Anm. 19], S. 43).

⁵⁴ Mit einem ähnlichen Beispiel (Aischylos: Choephoron, v. 886: “Ich denke, dass die Toten den Lebenden töten”) führt Villwock die tragische “Zuspitzung der A.[ntithese] zum Oxymoron” ein (Villwock [s. Anm. 16], Sp. 728).

in der Unterwelt angelangt (Ant. 899 und 915). Dementsprechend beschreibt sie sich in Bildern, die sie als Lebende in der Totenwelt vorstellen: ζῶσ' ἐς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφᾶς, “Ich komme lebendig in todter Leute Grufft” (Ant. 920; OA 292). Antigone stellt sich im Kommos als eine bereits vom Tod gezeichnete Figur dar. Dieses Zugleich von Leben und Tod spricht sich vielleicht am deutlichsten in Antigones Klage aus, sie sei weder bei den Lebenden noch bei den Toten heimisch: ἰὼ δύστανος, βροτοῖς | οὔτε νεκρὸς νεκροῖσιν | μέτοικος (“ich Unglückliche, <weder> Sterblichen, noch als Leichnam den Toten ein Hausgenosse”, Ant. 850, mÜ).⁵⁵

Doch nicht nur Antigone wird als lebende Tote beschrieben; auch Kreons Bühnenexistenz wird — in struktureller Analogie zu der Antigones — mit einem Kommos beschlossen, in dem er sich wiederholt als bereits gestorben beschreibt: αἰαί, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξεργάσω (Ant. 1288), ruft er etwa aus, wenn er von dem Tod seiner Frau hört: “Dem toten Manne gabst du noch einmal den Tod” (Willige). Wenige Verse früher hatte bereits der Bote Kreon als “beseelten Toten”⁵⁶ beschrieben, und das wird von dem König noch einmal aufgegriffen, wenn er sich als τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα, “den nicht mehr als Niemand seienden” (Ant. 1325, mÜ) beschreibt. Auch Kreon steht am Ende als im Wortsinne zerstörter, nämlich toter Mann auf der Bühne. In dieser — z.T. sicherlich konventionellen — Darstellung ihres katastrophalen Geschicks kommen sich die Antagonisten der Tragödie also befreundlich nahe: unbenommen der wichtigen Unterschiede zwischen den Figuren gehen beide auf vergleichbare Weise unter. Selbst wenn

⁵⁵ Die Übersetzung ist aufgrund des elliptischen Ausdrucks problematisch. Opitz scheint die (schlecht überlieferte) Stelle nicht recht verstanden zu haben, wenn er sie ins Futurum setzt: “Und *werde* doch nicht todt sein/ auch nit leben” (OA 290, mH). Die Verwendung des Begriffs μέτοικος ist frappierend; er wird noch einmal wiederholt, wenn Antigone einige Verse später betont, dass sie sich durch ihren schändlichen Tod als μέτοικος ihrer Familie erweise (Ant. 868). Im Umkehrschluss wären Ödipus, Iokaste, Eteokles und Polyneikes ebenfalls weder tot noch lebendig.

⁵⁶ οὐ τίθημι' ἐγὼ | ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἐμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν (“nicht nenne ich lebend diesen, sondern halte ihn für einen beseelten Leichnam”, Ant. 1166 f., mÜ).

Antigone gegenüber Kreon “Recht” behielte — im “Tod” wird sie ihm ähnlich.

Darüber hinaus erinnert Kreons Klage, die Leiche seines Sohnes in den Armen haltend, deutlich an die Worte, mit denen er eingangs den Konflikt zwischen Eteokles und Polyneikes beschrieben hatte: ὁ κτανόντας τε καὶ | θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους, “ach, die Tötenden und die Getöteten seht ihr, gleichen Bluts” (Ant. 1263f., mÜ; vgl. 171f.). Und auch hier ist das Töten zugleich Getötet-Werden — sowohl im Selbstmord des Sohns⁵⁷ wie auch in der Selbstwahrnehmung des Vaters, der sich als den Tötenden beschreibt und eben deswegen als Getöteten empfindet. Der Bruderkrieg, den Kreon durch sein Gesetz entscheiden wollte, setzt sich mithin strukturell im Schicksal des Königs fort; der Versuch, eine endgültige Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht einzuführen, wird durch die wiederholte problematische Identität von Täter und Opfer unterlaufen. Und auch der Chor kann dieser Bewegung in seinen Schlussversen nur mit merklicher Willkür ein Ende setzen: Indem er Kreon zum Exempel nimmt, dessen Regel er abschließend formuliert, gibt er vor, der Inhalt der Tragödie lasse sich in einer moralischen Maxime zusammenfassen, die sinnigerweise auf ἐδίδαξαν (“lehren”) endet (vgl. Ant. 1353). Umso größer muss der Kontrast zwischen innerem Konflikt und auswendiger Formel erscheinen. Wie auch immer man die Frage nach dem Recht Kreons entscheiden möchte — sicher ist, dass die sophokleische Tragödie das Gegeneinander von innerem Konflikt und Exempel unentschieden lässt.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung lassen sich beide diskutierten Übersetzungen als Hervorhebung jeweils einer der

⁵⁷ Bezeichnenderweise fragt der Chor, nachdem der Tod Haimons ausdrücklich als “von eigener Hand” (αὐτόχειρ, Ant. 1175) bestimmt wurde, noch einmal nach, wer der Tötende gewesen sei — Sohn oder Vater; in beiden Fällen, so muss man schließen, läge jene Identität von Tötendem und Getötetem vor, die den Begriff Selbstmord rechtfertigte (Ant. 1175f.; vgl. dazu Loraux [s. Anm. 34], S. 176 f.). Dass auch der Tod der Brüder Polyneikes und Eteokles als αὐτόχειρ bezeichnet wird, knüpft den Parallelismus noch enger (Ant. 172) und verbindet beide Stellen mit dem Selbstmord Euridikes (αὐτόχειρ, Ant. 1315), für den Kreon alsbald ebenfalls die Verantwortung übernimmt: ἐγὼ γάρ σ’, ἐγὼ σ’ἔκτανον (“ich nämlich, ich habe dich getötet”, Ant. 1319, mÜ).

beiden Tendenzen der Tragödie deuten: Hölderlin stellt den Konflikt als Ineinander der Gegensätze dar und geht dabei stellenweise weiter als Sophokles selbst. Damit steht er dem Standpunkt Antigones nahe, die ihr Handeln ja mit der paradoxen Formel “frevelnd rein” umschrieb; man könnte seine Übersetzung daher aus stilistischen, aber auch inhaltlichen Gründen als “antigonisch” bezeichnen.⁵⁸ Anders Opitz, der die Gegensätze gleich Kreon zu scheiden und zu strukturieren sucht; seine Übersetzung ließe sich folglich als “kreontisch” bezeichnen. Es ist demnach nur konsequent, wenn Opitz’ Übersetzung den Akzent auf die exemplarische Lehre legt,⁵⁹ die ja eine deutliche Unterscheidung zwischen Gut und Böse voraussetzt, während Hölderlin die “tragische Darstellung” als eine Dynamik des Gegensätzlichen betont. Beide aber — das zeigt auch die Parallelisierung der Übersetzungen mit Antigone und Kreon deutlich — vernachlässigen ihren jeweiligen Antagonisten, während die sophokleische Tragödie auch formal beide Seiten einbegreift.

6. Zur Sprachstruktur des Trauerspiels

Die voranstehenden Beobachtungen legen die Frage nahe, warum Opitz seine Übersetzung “kreontisch” gestaltet und die Tragödie damit zum Exempel formt. Alewyns Darstellung zufolge entspricht dem ‘rationalen’ Satzschema von Opitz’ Übersetzung ein “klassizistisches”⁶⁰ Weltbild und Lebensgefühl, das der griechischen Tragödie diametral entgegengesetzt sei. Das “Irrationale” der Tragödie, etwa ihre “dämonische, unmittelbar der Natur oder dem Schicksal unterworfenen Haltung”, sei der “christlich-stoizistischen Renaissancewelt” schlicht nicht begreiflich gewesen, da die Heilsgewissheit des Christentums und die vergeistigte Fühllosigkeit des Stoizismus das weltliche Schicksal des Einzelnen als höchstens exemplarisch bedeutend anerkennen konnten: Die christliche “Heilsmechanik” sehe schließlich eine umgehende Umkehrung von Leid und Tod zum ewigen Leben vor, die dem “Untergang jede

⁵⁸ Vgl. Binder: Hölderlin und Sophokles (s. Anm. 2), S. 166.

⁵⁹ Zur vielfältigen Bedeutung des Exemplarischen in Opitz’ Übersetzung siehe oben, §1.

⁶⁰ Alle Zitate dieses Absatzes: Alewyn: Vorbarocker Klassizismus (s. Anm. 19), S. 21 f.

Ernsthaftigkeit“ nehme. Diese Logik, so muss man nach Alewyn schließen, drückt sich auch noch in der Übersetzung einer heidnischen Tragödie aus; sie wird bei Opitz von der Umstrukturierung des tragischen Oxymorons, das als “dämonisch-unheimliche Identifikation von Grund und Gegensatz”⁶¹ erscheinen kann, zur kontrastiven Antithese mit “kritisch-trennender [...] Absicht” getragen.

Eine solche Parallelisierung von Satzbau und Weltbild, von Alewyn nicht weiter begründet, könnte sich auf Auerbachs Untersuchung dargestellter Wirklichkeit in der abendländischen Literatur stützen. Auerbach arbeitet dort eine Art christlicher Syntax aus, die vornehmlich von Parallelismus, Parataxe und Antithese bestimmt ist. Ihr entspricht, wie Auerbach u.a. am Beispiel der altfranzösischen *Chanson de Roland* zeigt, ein hoch kontrastiertes Weltbild, in dem sich Gut und Böse, Christ und Heide in krassem Gegensatz gegenüberstehen;⁶² der sprachlich gezogene “Rahmen ist so eng und starr, dass Problematik oder gar Tragik kaum entstehen können; es gibt keine Konflikte, die den Namen des Tragischen verdienen.”⁶³ Eine derartige Erstarrung jeglicher sprachlicher wie gedanklicher Dynamik sei jedoch gerade nicht ursprünglich christlich,⁶⁴ sondern “an den Reduktionsprozeß der antiken Kultur”⁶⁵ gebunden.

Doch auch wenn das barocke Märtyrerspiel in manchen Einzelheiten der Charakteristik entspricht, die Auerbach in Bezug auf die

⁶¹ Villwock (s. Anm. 16), Sp. 729; Villwock bezieht sich hier u.a. auf die paradoxe Bedeutung von *ἄτη* als (zum Frevel verleitende) Verblendung und Bestrafung des Frevels (siehe oben, §4).

⁶² Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 10. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1994, S. 100, 108 f.

⁶³ Ebd., S. 108.

⁶⁴ Auerbach betont an anderem Ort gerade die unerhörte Dynamik des frühchristlichen *sermo humilis*, der sich gerade durch das Aufbrechen erstarrter Stil Kategorien auszeichne; vgl. dazu bes. Erich Auerbach: ‘*Sermo humilis*’. In: ders.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern: Francke 1958, 25-63. Auch in *Mimesis* kommt Auerbach auf den Begriff wiederholt zu sprechen. Vgl. ausführlicher zu Auerbach in diesem Zusammenhang Harst: *Heilstheater* (s. Anm. 27), Kapitel 4-7 sowie ders.: *Zur Trauerspielsprache bei Gryphius* (s. Anm. 27).

⁶⁵ Auerbach: *Mimesis* (s. Anm. 62), S. 117; vgl. auch S. 110.

Chanson de Roland entwirft,⁶⁶ so wird man die sprachliche Starre von Opitz' Übersetzung nicht ohne weiteres dem Niedergang antiker Kultur, ebenso wenig aber einem weiter nicht begründeten "Klassizismus" anrechnen können, will man nicht eben jenem Fehler verfallen, der Opitz als Übersetzer so gerne vorgeworfen wird: Am Text, der zur Interpretation steht, aufgrund eigener zeitgebundener Vorstellungen vorbei zu lesen. Diese Gefahr liegt besonders dort nahe, wo man wie Alewyn die Übersetzung an einem Tragödienverständnis misst, das offensichtlich weniger im sophokleischen Text als in den geistesgeschichtlichen Tendenzen der Zeit begründet ist: Wenn Alewyn der Tragödie generell eine "dämonische, unmittelbar [...] dem Schicksal unterworfenen Haltung" zuspricht, bedient er sich einer Bestimmung, die im Diskurs der frühen Moderne eine überragende Bedeutung einnimmt, aber in keinem deutlichen Zusammenhang mit *Antigone* steht: deren Protagonistin wird ja gerade als *αὐτόνομος*, als "selbst-gesetzlich" bezeichnet (Ant. 821); der Konflikt der Tragödie ist, wie sich im Verlauf der Untersuchung zeigte,⁶⁷ eher in einem verhängnisvollen Selbstbezug denn in einem äußeren Schicksal begründet.

Konzentriert man sich dagegen auf die sprachliche Gestaltung der Übersetzung, ergibt sich ein differenzierteres Urteil. Es könnte schließlich sein — und liegt bei einer Übersetzung in der Tat nahe — dass Opitz' antithetische Auflösung der Paradoxa die durchaus bewusste Leistung eines Interpreten ist, der dunkle Stellen in der Übersetzung aufzuklären und so ein verständliches "Teutsch" zu prägen suchte. Jedenfalls erklärt Opitz in seiner Vorrede zu den *Trojanerinnen* des Seneca (1625), dass eine streng wörtliche Übersetzung ihm nicht möglich gewesen sei,⁶⁸ und Schottelius wendet sich mit Eifer gegen die wortgetreue Übertragung, die nur dazu

⁶⁶ Ich denke hier v.a. an die schon besprochene Antithetik, wie sie sich in dem typisierten Gegenüber von Märtyrer und Tyrann ausdrückt, aber auch an den gesten- oder bildhaften Charakter der unter einander nicht verbundenen Szenen, die "keine Wirklichkeit mehr, sondern nur noch Bedeutung haben" (Auerbach: *Mimesis* [s. Anm. 62], S. 113).

⁶⁷ Vgl. dazu besonders die Darstellung des Bruderkampfes (§3) und des Selbstmords Haimons (§5); ferner Loraux: *La main d'Antigone* (s. Anm. 34).

⁶⁸ Vgl. Opitz: Vorrede zu *Trojanerinnen* (s. Anm. 9), S. 431.

beitrage, Original wie Übersetzung zu entstellen.⁶⁹ Statt dessen solle der “frömden und Ausländer Geistreiche Erfindungen/ klar und verständig/ nach der Teutschen Sprache Eigenschaft und Vermögen/ verteutschet werden.”⁷⁰ Ebenso unterstreicht Opitz die Bedeutung der “deutlichkeit” und warnt vor “alle dem [...], was vnserere worte tunckel vnd vnverstandtlich macht.”⁷¹ Die Forderung nach Klarheit und Deutlichkeit lässt sich mit dem rhetorischen Anspruch der *perspicuitas* in Verbindung bringen, die in der Frühen Neuzeit von Dichtern der Romania “zu einem führenden oder gar zum obersten Ideal”⁷² erhoben wird. Sie umfasst sowohl die rechte Wortwahl (*proprietas*) als auch einen übersichtlichen Satzbau: Quintilian etwa zitiert in seiner Erläuterung des Begriffs mehrere Verse aus Vergils *Aeneis* um zu zeigen, dass ungewöhnliche Wortstellungen und überkomplexe Satzgefüge das Verständnis der Zeilen beeinträchti-

⁶⁹ Schottelius: Haupt-Arbeit (s. Anm. 38), S. 1221: “und das sol dan einen Teutschen Verstand haben/ und in Teutscher Sprache was wollautendes seyn/ da doch armseliger weise die Teutschen Wörter also verfrömdet/ und die frömdere sonst gute Meinung verteutschet/ das ist durch gemachtes Teutsch verdorben und verformet ist.” Schottelius verdeutlicht das mit zahlreichen Belegen aus Opitz’ Übersetzung von Barclays lateinischer *Argenis* (ebd., 1222-1224; vgl. dazu kommentierend Ralf G. Czapl: ‘Wie man recht verteutschen soll’. Der Traktat des Justus Georg Schottelius als Paradigma einer Übersetzungstheorie der Frühen Neuzeit. In: Morgen-Glantz 8 [1998], S. 197-226, hier S. 203-205). Zur barocken Übersetzungstheorie vgl. ferner das Themenheft Translation and Translation Theory in Seventeenth-Century Germany (Daphnis 21 [1992]); zu Martin Opitz im Speziellen vgl. Rüdiger Zymner: Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz. In: Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 99-111.

⁷⁰ Ebd., S. 1233, mH.

⁷¹ Opitz: Poeterey (s. Anm. 25), S. 377. Als besondere Hindernisse der “deutlichkeit” werden Amphibolie, Pleonasmus und Anastrophe genannt.

⁷² Bernhard Asmuth: Art. *perspicuitas*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 6. Tübingen: Niemeyer 2003, Sp. 814-874, hier Sp. 847. Während Opitz sich auch in seinen Gedichtübersetzungen eben diesen Dichtern der Romania verpflichtet zeigt (vgl. Harst: Zur Trauerspielsprache bei Gryphius [s. Anm. 27] für eine exemplarische Analyse von Opitz’ Übersetzung von Petrarca: Canzoniere 132 in diesem Sinne), streicht Asmuth ein “Unbehagen an der P[er]spicuitas]” bei Harsdörffer, Gryphius und Lohenstein heraus. Vgl. ferner ders.: Der Beitrag der *perspicuitas* zur Verständlichkeit. In: Rhetorik-Jahrbuch 28 (2009), S. 1-20.

gen.⁷³ Die Begründung, mit der Quintilian jede Form der Ambiguität verwirft, lautet einfach, dass der Redner dem Richter eine Entscheidung nahe legen und nicht ein Rätsel aufgeben wolle.⁷⁴

Die Forderung nach Klarheit hängt also auch mit der modellhaften Bedeutung der Gerichtsrede für die Rhetorik zusammen: Deutlichkeit ist besonders dort wichtig, wo die Rede im Horizont rhetorischer Kommunikation und Überzeugung steht. Eben dies ist offensichtlich auch der Rahmen, in den Opitz *Antigone* übersetzt: Zum einen werden Anklage- und Verteidigungsreden in den Kontext eines Rechtsstreits übertragen,⁷⁵ während es in der griechischen Vorlage um einen innerlichen Konflikt geht; zum anderen wird die Tragödie als Ganze zum moralischen und rhetorischen Exempel gestaltet, das vor allem auf Wirksamkeit ausgerichtet ist. Freilich kann “deutlichkeit” mit dem ebenso wirkungsorientierten Anspruch eines erhabenen Stils in Konflikt geraten, der “ein ding nicht nur bloß nennen/ sondern mit prächtigen hohen worten vmbschreiben” soll;⁷⁶ die sprachliche Gestaltung der *Antigone*-Übersetzung lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass es hier vor allem um die Einprägsamkeit der mehr als deutlichen Opposition von Recht und Unrecht geht.

⁷³ Vgl. Quintilian: *Institutio Oratoriae*, 8.2. Der Begriff *perspicuitas* wird folgendermaßen zusammengefasst: “Nobis prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio, nihil neque desit neque superfluat: ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit” (ebd., 8.2.22). Als besondere Quelle von Dunkelheit wird die Wortfügung ausgemacht: “Plus tamen est obscuritatis in contextu et continuatione sermonis, et plures modi. Quare nec sit tam longus ut eum prosequi non possit intentio, nec transiectio intra modum hyperbato finis eius differatur” (8.2.14).

⁷⁴ Vgl. ebd., 8.2.23-24. Es ist bezeichnend, dass die Beispiele für dunkle Rede aus der Literatur stammen, der pragmatische Kontext der Rede aber natürlich das Gericht ist. Quintilian stellt sich offensichtlich nicht die Frage, ob für die Dichtung andere Regeln gelten könnten als für die Gerichtsrede.

⁷⁵ So übersetzt er etwa die Verse *Antigones* ἐπεὶ γε δὴ τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ', ἐκτησάμην (Ant. 923) mit der antithetischen Wendung: “Ich habe *recht* gethan/Je *dannoch* klagt man mich von wegen *unrecht* an” (OA 293, mH), vereindeutigt also εὐσέβεια und δυσσέβεια zu Recht und Unrecht und verschiebt die Situation zur gerichtlichen Anklage, wo bei Sophokles auch eine innerliche Betroffenheit der Figur anklingt.

⁷⁶ Opitz: *Poeterey* (s. Anm. 25), S. 384.

Der rhetorischen Auffassung der Übersetzung im Sinne der *perspicuitas* entspräche hier also das Verständnis der Tragödie als Exempel; beide legen eine übersichtliche, parataktische und antithetische Restrukturierung des Originals nahe. Durch sie wird eine prozesshafte Mechanisierung des Ablaufs erreicht, in dem bereits die "Heilsmechanik" des späteren Märtyrerspiels erkennbar ist. Die wäre also weniger Ausdruck christlichen Denkens, sondern eher Produkt einer spezifischen sprachgeschichtlichen Situation.

Die Starre von Syntax und Gedanke in Opitz' Übersetzung wäre also weder unter der Annahme eines mehr oder minder unbewussten "Klassizismus" (Alewyn), noch unter der Voraussetzung eines kulturellen "Reduktionsprozesses" (Auerbach) vollständig zu begreifen: Opitz' Sprache wird weniger von einer ihr äußerlichen Erstarrung "erfasst", als dass sie diese Starre in der Imitation am "klassischen" Latein produziert. Alewyn selbst stellte in anderem Zusammenhang fest, dass "die neue Kunstdichtung, wie sie Opitz geschaffen hat", in allen Aspekten "die Fortsetzung der neulateinischen Dichtung in deutscher Sprache"⁷⁷ sei; deren Problematik hat er treffend mit der Frage benannt, ob "nicht die Unmöglichkeit einer lebendigen Weiterentwicklung" des Lateins eben "die Formen aus sich heraus-[treibe]", die man gemeinhin als "barock" bezeichne.⁷⁸ Eben diese Einsicht gilt es auch für Opitz' Übersetzung und deren Bedeutung für die Entwicklung einer deutschen Trauerspielsprache fruchtbar zu machen: Während der Gegenstand seiner Übersetzung die Tragödie ist, ist das Objekt der Mimesis rhetorisierte lateinische Sprache; beides zugleich bestimmt die Formsprache der "teutschen" *Antigone*. Daher ist Alewyns Bemerkung, Opitz habe, wo er sich nicht einer lateinischen Zwischenübersetzung bediente, den sophokleischen Text "mit lateinischer Zunge"⁷⁹ gelesen, zu erweitern: Auch sein

⁷⁷ Richard Alewyn: Rez. zu Georg Ellinger: Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jahrhundert. Erstmals in: Deutsche Literaturzeitung 1931, H. 9, S. 396-401, wieder abgedruckt in: Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche. Hrsg. von Richard Alewyn. 3. Aufl. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1968, S. 426-430, hier S. 426.

⁷⁸ Ebd., S. 430.

⁷⁹ Alewyn: Vorbarocker Klassizismus (s. Anm. 19), S. 38. Alewyn hält es für unwahrscheinlich, dass Opitz die Übersetzung direkt aus dem Griechischen angefertigt habe, auch wenn er keine eindeutige lateinische Vorlage ausmachen konnte (ebd., 17f.).

“Teutsch” ist mit lateinischem Zungenschlag gesprochen.⁸⁰ Die Lehre seines “teutschen” Exempels — “Mit Göttern aber muß man thun wie sich gebührt” — ist auch in diesem Sinne mit gespaltener Zunge gesprochen. In dieser innerlich gebrochenen Ausdrucksform liegt die wesentliche Problematik des Trauerspiels und seiner Lehre.⁸¹

⁸⁰ Conrady (s. Anm. 28), S. 208 stellt in seinem Vergleich zwischen deutschsprachiger und neulateinischer Dichtung, den er mit Opitz führt, fest, die Sprachstrukturen seien derart ähnlich, dass “die Scheidung in Lateinisch und Deutsch” nurmehr “sekundär” sei.

⁸¹ An diesem Punkt setzt, wie bereits angemerkt, meine Aufsatz Zur Trauerspielsprache bei Gryphius (s. Anm. 27) wieder an.