

Vor und Nach: Chiasmen zwischen Architektur und Dichtung

Die Situierung von Architektur und Literatur in den Entwürfen zur Ästhetik um 1800 zeigt einen bemerkenswerten spiegelverkehrten Chiasmus. Beide Kunstarten scheinen sich grundlegenden ästhetischen Axiomen zu entziehen. Architektur und Dichtung gefährden die »ästhetische Unterscheidung«, mit der Kant das ästhetische Urteil inaugurierte bzw. profilierte.¹ Die ästhetische Unterscheidung kann auf vielen Ebenen auftreten, in den Oppositionen, wie Schein und Wirklichkeit, ästhetisches Erlebnis und bloße Empirie, Form und Inhalt, Naturschönes und Kunstschönes, welche Oppositionen wiederum bei Kant im »reinen Geschmacksurteil« aufgehoben werden können. Vor allem die bekannte Unterscheidung zwischen »freier« und »bloß anhängender Schönheit« (*pulchritudo vaga*, *pulchritudo adhaerens*) in § 16 macht diese Differenzierung des »Wohlgefallens« deutlich; Kant erwähnt hier als Beispiel für die letztere neben der »Schönheit eines Menschen« auch die Schönheit »eines Gebäudes (als Kirche, Palast, Arsenal oder Gartenhaus)« als »bloß adhärierende Schönheit«.² Die pragmatisch-funktionalen Bezüge der Baukunst, ihr von ihrem Sitz im Leben nie völlig loslösbarer Charakter bereiten bekanntlich der Abstraktion des ästhetischen Bewusstseins Schwierigkeiten. Nicht unähnlich verhält sich die Literatur, aus dem Grund, dass in ihr Materie und Medium zusammenfallen, da sie sich aus der immer schon gebrauchten oder gar verbrauchten Sprache, ihren semantischen und pragmatischen bzw. referentiellen Aspekten, nicht restlos herausreflektieren kann. Zwar ist das selbstverständlich bei weitem nicht dasselbe mediale Verhältnis wie im Falle der Architektur, doch enthalten beide auf der lebensweltlichen bzw.

¹ Der Begriff stammt von Hans-Georg Gadamer, vgl. Gadamer 1986, 87–106. Zu Kant vgl. ebd. 48–61. Vgl. noch Gadamer: *Ästhetik und Hermeneutik* bzw. *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins*.

² Kant 2006, 84.

kommunikativ-referentiellen Seite ihr wesentliches Potential, das die traditionelle Kunstphilosophie in ihren Systematiken nie ganz überzeugend unterbringen konnte.

Architektur und Dichtung fallen beide in bemerkenswerter Weise aus dem System der »Philosophie der Kunst« von Hegel heraus: zwar wird die erstere in der Architektonik des Hegelschen Systems untergebracht, jedoch fungiert sie immer wieder als Gegenpol zur Dichtung. Wenn bei Kant vor allem das Naturschöne das Beispiel für die freie Schönheit lieferte, Hegel hingegen dieses depotenzierend das Kunstschöne in den Mittelpunkt seiner Vorlesungen zur Ästhetik stellt,³ so bedeutet dies nicht unbedingt die ästhetische Rehabilitierung der Architektur. Als gäbe es für die Kunst kein heiliges Gebäude mehr, schließlich »[sind] wir darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können« und: »Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«⁴ Zwar avanciert die Architektur zum Emblem oder zur führenden Kunst einer ganzen Kunstform – der symbolischen –, doch verbleibt oder verharrt sie noch vor der eigentlichen Kunst, die erst von der klassischen Kunstform verwirklicht wird. Das Substantielle des Geistes kann in der Äußerlichkeit des Symbolischen noch nicht enthalten sein, die räumliche Figuration kann den Geist nicht angemessen zum Ausdruck bringen.⁵ Die Literatur, die

³ Z. B. Gadamer hat diesen systematischen Schritt der Hegelschen Ästhetik als besonders wichtig für das gesamte Kunstdenken, genauer: als dessen Einschnitt, hervorgehoben. Vgl. Gadamer 1993, 221–231.

⁴ Hegel 1970b, 24, 142.

⁵ Zum problematischen Stellenwert der Architektur im Kontext der ästhetischen Unterscheidung vgl. Pöggeler 1984, 249–280. Zu Hegel vgl. ebd. 261f. Interessant ist, dass die ästhetische Unterscheidung auch *innerhalb* der Architektur, in historischer Hinsicht, eingeführt wird: die »klassische Architektur« würde die bloß »dienende« Funktion überwinden und gleichsam zu einer Selbstreferentialität voranschreiten (»... ob schon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt«, Hegel 1970b, 303). Die Eigenart der »romantischen« Architektur realisiert sich in der Abschließung ihrer räumlichen Dimension, sie ist »der in sich allseitig begrenzte Ort für die Versammlung der

Sprachkunst wird hingegen potentiell nach der Kunst situiert, dank ihrem medialen Charakter.⁶ Die Substanz des Geistes unter Bedingungen der romantischen Kunstform kann sich in der »Objektivität« des Ästhetischen nicht mehr ausdrücken und daher zieht sie sich aus dieser in die Innerlichkeit zurück. Die Architektur nimmt ihren Platz also vor der Kunst ein (als symbolische Kunstform), die Dichtung situiert sich hingegen nach der Kunst (als romantische Kunstform).⁷ (Dieses Zusammenspiel von »Vor« und »Nach« wird auch spätestens gegen Ende dieser Arbeit erneut interessieren.) Die Ertere klammert sich noch zu sehr an das Äußerliche, die Zweite ist im Begriffe, dieses gleichsam zu verlassen und es gerade so in seiner materiellen Zeichenhaftigkeit herauszustellen und umgekehrt (sich

christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung«, »die Sammlung des Gemüts in sich, welche sich räumlich abschließt«, zugleich aber von einer »feierlichen Erhabenheit« aufgetrennt, »die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt« (Ebd., 332).

⁶ »Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes (...) Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verlässt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.« Hegel 1970a, 123. Und die bekannte Gegenüberstellung zur Architektur: »die Poesie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elementes so weit, dass sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material tut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt. Dadurch löst sie aber die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußeren Daseins in einem Grade auf, welcher dem ursprünglichen Begriffe der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt ...« Hegel 1970c, 235.

⁷ Vgl. dazu Hegels Bemerkungen unter dem Titel *Die Idee des Kunstschönen*: »Wie nun aber die Kunst in der Natur und den endlichen Gebieten des Lebens ihr *Vor* hat, ebenso hat sie auch ein *Nach*, d. h. einen Kreis, der wiederum ihre Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten überschreitet. Denn die Kunst hat noch in sich selbst eine Schranke und geht deshalb in höhere Formen des Bewusstseins über. Diese Beschränkung bestimmt denn auch die Stellung, welche wir jetzt in unserem heutigen Leben der Kunst anzuweisen gewohnt sind.« Hegel 1970a, 141.

dem Gegenständlichen zu entziehen, dabei dieses Materielle im gleichen Zuge auch zu verbergen oder entziehen, noch mehr: es zu supplementieren). Im literarischen Medium wird die Architektur gleichsam zu einem Emblem dieser Zeichenwerdung, die die Entleerung des Symbols, einen Kryptaeffekt zur Folge hat.⁸ Die Zeichenwerdung meint demnach den Vergangenheitscharakter des Schönen, das Hervorkommen einer Äußerlichkeit, die, »wie die Tätigkeit des Gedächtnisses, die Verinnerlichung der Erfahrung für immer hinter sich lässt.«⁹ Und genau für diesen Vergangenheitscharakter steht auch die Architektur in den literarischen Simulationen und Selbstpräsentationsformen ein. In der oben erwähnten Kreuzung wird das Immaterielle gleichsam materialisiert und umgekehrt, die Materialität immaterialisiert. Diese zwei Momente kopieren sich im Medium des Literarischen gleichsam in der Struktur eines dialektischen Bildes ineinander, und so entstehen Bilder (unter anderen) architektonischer Figuration, die sowohl das Äußerliche als auch dessen Entzug, seine Testamentarität im gleichen Zuge (als einen mnemotechnischen Effekt) festhalten. Solche Bilder sind in diesem Sinne immaterielle Materialitäten, sie stellen unbestreitbare visuelle Züge dar, zugleich verbergen sie diese auch, genauer: sie präsentieren sie als die Kopie einer abwesenden Spur, einer Materialität als Anteriorität¹⁰, und zwar im nicht-zeitlichen Moment, in dem sich eine solche Kopie von der Spur herausbildet (und damit die Spur überhaupt wiedereinschreibt oder wiederholt) *und* sich von der Spur zugleich auch löst (und somit diese verdeckt oder vergessen lässt). Das Materielle oder das Immaterielle jeweils in sich fixieren und das eine aus dem anderen ableiten zu wollen – und damit das

⁸ Vgl. Haverkamp 1988, 347–383.

⁹ Vgl. de Man 1993, 55. Gadamer hat diese Einsicht indes bereits 1961 vorweggenommen, vgl. Gadamer 1987, 405.

¹⁰ Zu diesem Begriff von Materialität s. Paul de Mans späte Texte, in denen er »Materialität« (z. B. der Inschrift) der »Phänomenalität«, also dem Erscheinenden, entgegensetzt – ein für die meisten Gelehrten immer noch rätselhafter Gedanke, heute mehr denn je, wo man die Inskription immer noch mit der graphischen Ebene des Signifikanten oder des Zeichens, mit »Schriftbildlichkeit«, verwechselt. Vgl. de Man 1993, 9–38), und de Man 1998. Vgl. noch Derrida 1988.

konstitutive Ineinander von Materie und Medium in der Literatur in einer Abstraktion auflösen zu wollen – ist die Versuchung der genannten ästhetischen Unterscheidung (daher sprechen wir nur scheinbar paradox von »immaterieller Materialität«). Die temporalen Züge dialektischer Bilder, in denen visuelle und architektonische Effekte in textuellen Transpositionen »erscheinen«, sind bereits auf der Ebene ihrer Positionierung in der modernen Dichtung evident: sehr oft werden sie in ihren quasi-historischen Aspekten, als prähistorische wie frühgeschichtliche Funde, als Zeugen von (vielleicht nie dagewesenen) Vergangenheiten und Erben präsentiert. Von der Pyramide Baudelaires bis zu den versunkenen architektonischen, fragmentartigen Artefakten bei Durs Grünbein und Thomas Kling reicht das Spektrum derlei Figurationen.¹¹ Diese Zusammenhänge deuten darauf hin, dass es glücklicher ist, die architektonischen Selbstpräsentationstropen der Dichtung nicht vornehmlich als Repräsentationen referentieller wie auch imaginativer Gegebenheiten oder ästhetisch-formalisierender Selbstbezeugungsmodi des vermeintlich autonomen Schönen zu werten, sondern vielmehr als das Gedächtnis der Geschichte, Indizes von Erinnern und Vergessen, Effekte von Temporalitäten oder Spuren von Ereignissen, gar von Katastrophen – die sich an der Oberfläche des Textes, jedoch auch »hinter« ihm, auftun – zu *lesen*. Die (potentiellen) Ruinen, die die moderne Dichtung bevölkern, sind keine Fragmente ehemaliger Ganzer, sondern Spuren von vergangenen wie potentiellen Ereignishaftigkeiten und erfordern daher Lektüreeffekte und nicht nur Substitutionsverfahren und Kalküle referentieller, räumlicher oder kompositorischer Art, die letztlich die unvorhersehbaren semantischen und performativen Effekte der Texte zu programmieren versuchen.

Das Bauwerk als Figur der Selbstpräsentation in der Malerei, aber auch in der Literatur, wird mit der anbrechenden Moderne zunehmend in temporaler Perspektive eingesetzt oder inszeniert. In Bezug auf die berühmten Serien von Monet passiert dies gleichsam im Sinne der Kunstdefinition von Baudelaire: »Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst,

¹¹ Vgl. die Anspielung auf die Visionen der versunkenen Städte bei Benjamin 1974, 55 und 669.

deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.«¹² Wie das sich je nach Tageszeit verändernde Licht die Kathedrale beleuchtet, entsteht ein anderes Bild, sogar ein anderes Gebäude, das nun zwischen mehreren Zeitebenen in einem dialektischen Bild oszilliert: ein Bild zeigt sich auf einem anderen Bild, indem dieses vom »Licht und Schatten des Tages« bemalt wird. Mit den Worten von Proust über Ruskin: auf jedem Stein werde »die Nuance einer Stunde mit der Farbe der Jahrhunderte gemischt«.¹³ Laut Belting manifestiert sich dabei »die moderne Kultur des Blicks«, für die das, was »in den Blick gelangt, schon Stoff einer uneinholbaren Erinnerung ist«.¹⁴ Die Kathedrale werde so zum »Ort der Erinnerung« (gleichsam ihre eigene Musealisierung vollziehend). Jedoch kommen in der Struktur des so entstandenen dialektischen Bildes Aktualität und Vergangenheit in einer Weise zusammen, die ihre Wechselseitigkeit betont, ohne dass sie in eine höhere Einheit integriert würden, da die Manifestation des Bildes in sich transitorisch ist, sie »huscht vorbei«.¹⁵ Deren Auratisierung ist – da hat Belting recht – nur im Vergangenheitsmodus möglich.

Nietzsches berühmtes Diktum, die »eigentliche Modernität« stehe im Zeichen der Nuance,¹⁶ scheint hier angebracht zu sein: die Ästhetik der Nuance untergräbt ebenfalls die ästhetische Unterscheidung, da sie eine Referentialität zu mobilisieren vermag, die auf keine etablierten ästhetischen Prinzipien oder Instanzen, noch weniger auf organische Ganzheitsvorstellungen zurückverweist. Dieser unscheinbare und unvorhergesehene referentielle Effekt ist nicht als eine Entität gegeben, vielmehr ist er es Index der temporalen Seinsweise des Schönen, die wiederum dessen Öffnung auf vielleicht ungesehene Details und Hintergründe bzw. ungelesene oder virtuelle Subtexte bewirkt. Dieser Zusammenhang wird bekanntlich auch mit den Stichworten »Dekoratивität« und »Ornament« bezeichnet. Die ikonische Signifikanz der architektonischen Figuration, ihre an-ästhetische Dimension, lässt sich somit auch an

¹² Baudelaire 1989, 226.

¹³ Zitiert bei Belting 1998, 271.

¹⁴ Ebd. 282.

¹⁵ Benjamin 1974, I.2, 695.

¹⁶ KSA 12, 289.

der Nuance ablesen. Diese Nuance ist kein Teil eines Ganzen, sie verweist nicht auf ein (tatsächliches oder erwünschtes) Ganzes, sondern lässt dieses als ein Bild, als seine eigene Kopie erscheinen. Die Nuance ist somit eine Art Rest, das Detail präsentiert sich als Rest (und der Rest sich als eine Nuance – wiederum ein dialektisches Bild), keine bloße räumliche oder flächenmäßige Punktualität.

Die Architektur, das Bauen als Emblem der künstlerischen Selbstpräsentation, wird mit dem Abklingen des Kultes der Ruinen bekanntlich zum Repräsentanten eines Konstruktionsprinzips im Zeitalter der Kunst als »Anti-Natur«.¹⁷ In der Epoche der Weltausstellungen und der Glas- bzw. Eisenarchitektur zeugt sie von einem grundlegenden anti-romantischen Impuls im Kunstdenken.¹⁸ Zusammen mit den oben erwähnten ästhetik- und dichtungsgeschichtlichen Momenten erfolgt hier die Verabschiedung des organi(zisti)schen Codes in der romantischen Kunsterfahrung. Zu diesem in der Fachliteratur schon hinreichend dokumentierten und erfassten Wandel könnte man hier wiederum einen bemerkenswerten Aspekt des Kunstverständnisses von Nietzsche hinzufügen: »... der Künstler den Schein höher schätzt (...) ›der Schein‹ bedeutet hier die Realität, n o c h e i n m a l, nur in einer Auswahl, Verstärkung, Korrektur ...«. ¹⁹ Diese Figur der materiellen Begrenzung und Hervorhebung lässt sich nämlich auch auf die raumerschließende Leistung der Architektur sowie auf ihre Lesbarkeit im Zeichen der »Nuance« beziehen. Nur diese Begrenzung und Materialität ermöglicht Transgressionen, die jene Setzungen durchkreuzen oder über sie hinausführen, sei es auf das Imaginäre, auf das Erhabene oder auf ein Werden, aber auch auf ungeahnte Referenzmomente hin. Bei Nietzsche gibt es keine ausschließende Alternative mehr zwischen

¹⁷ Vgl. Jauß 1989, 119–156.

¹⁸ Hierzu s. die Beiträge in Jauß/Pfeiffer/Gaillard 1987. Diesen Wandel hat Hegel am eindeutigsten erfasst und gerade im Kapitel über die Architektur: »Allerdings sind die Arabesken sowohl in Rücksicht auf die Formen des Organischen als auch in Betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig, doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur ...« Hegel 1970a, 301.

¹⁹ KSA 6, 79.

Referentialität und ästhetischer Setzung, zwischen Erscheinen und Schein, und gerade dieser Zusammenhang wird von der architektonischen Konfiguration aufgeführt.

Walter Benjamin hat bekanntlich den Begriff der »Lesbarkeit«, »das Jetzt der Erkennbarkeit« ins Zentrum seiner Gedanken über das dialektische Bild gestellt. Eine charakteristische Stelle im *Passagen-Werk* behandelt den »Tempel von Pästum« oder bringt ihn als Beispiel, das im gegenwärtigen thematischen Zusammenhang aufschlussreich sein sollte.²⁰ Es handelt sich um eine Stelle, in der die Polemik Benjamins gegen den Historismus (und a fortiori gegen die klassische Ästhetik sowie die Phänomenologie) erneut virulent wird: »Die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist, sie in unsere[m] Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen (...) Die Dinge, so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus ›großen Zusammenhängen‹. Es ist auch der Anblick großer vergangener Dinge – Kathedrale von Chartres, Tempel von Pästum – in Wahrheit (wenn er nämlich glückt) ein: sie in unserm Raum empfangen. Nicht wir versetzen uns in sie, sie treten in unser Leben.«²¹ Hier gibt es den »Anblick«, die Erscheinung dieser Bauwerke nicht vor der Begegnung mit ihnen (quasi als ihre Vorstellungsinhalte), sondern erst, wenn sie in den Raum des Betrachtenden eintreten und diesen gleichsam umstoßen. Das heißt, sie werden nicht einfach sichtbar, auch nicht nur bewohnbar, sondern berühren und verschieben jene Räumlichkeit, die der Betrachtende in der Gegenwart für seine eigene und verfügbar hielt. Wenn man sagen will, der Glanz dieser Bauwerke werfe sich auf die Gegenwart, die Gegenwart erscheine in dessen Abglanz und werde erst so identifizierbar,²² dann mit dem Vorbehalt oder der Präzisierung, dass das alles in einem »Jetzt der Erkennbarkeit«, d. h. in der Struktur eines dia-

²⁰ Dem ja auch die Beschreibung von Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* galt, vgl. Heidegger 1994, 27–32.

²¹ Benjamin 1975, V.1, 273.

²² So hat Heidegger die Leistung des Bauwerkes bestimmt: »Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.« Heidegger 1994, 29.

lektischen Bildes geschieht und dessen Effekt darstellt.²³ In einer »Konstellation«, hinter der sich streng genommen nichts befindet, nicht »die« Vergangenheit, auch nicht »die« Gegenwart. Erst in der Konstellation – ein Ausdruck, der sowohl Räumlichkeit wie Bildlichkeit konnotiert –, in ihrer jetzthaften Struktur geschieht das Erscheinen der »großen Dinge« im Raum der Gegenwart *als* ihr Eintreten in ebendiesen Raum, der durch diese Begegnung überhaupt eröffnet wird.²⁴ Also findet dieses Erscheinen nicht einfach in der Gegenwart (als einem zeitlichen Rahmen) statt, sondern es ist in sich zeitlich.

Wie wenig das Vergangene von diesem Jetzt zu lösen ist, warum es nicht bloß sichtbar wird und als solches erscheint, würde es doch dadurch zu einem Schein (der Vorhandenheit) werden, zeigt folgende Bemerkung aus dem Passagen-Werk:

Geschichtliche Wahrheitserkenntnis ist nur möglich als Aufhebung des Scheins: diese Aufhebung aber soll nicht Verflüchtigung, Aktualisierung des Gegenstandes bedeuten sondern ihrerseits die Konfiguration eines *schnellen* Bildes

²³ »Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses ›zur Lesbarkeit‹ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.« Benjamin 1975, V.1, 578.

²⁴ Dies meint eine Konfiguration der »Nähe«, laut den verwandten Bemerkungen über die Anekdote: »Die Anekdote rückt uns die Dinge räumlich heran, läßt sie in unser Leben treten. Sie stellt den strengen Gegensatz zur Geschichte dar, welche die ›Einfühlung‹ verlangt, die alles abstrakt macht. Die gleiche Technik der Nähe ist den Epochen gegenüber, kalendarisch, zu bewahren (...) Dieses Pathos der Nähe, der Haß gegen die abstrakte Konfiguration der Geschichte in den ›Epochen‹ ist in den großen Skeptikern, wie Anatole France am Werke gewesen«. Benjamin 1975, V.2, 677. Vgl. noch ebd. 1014–15. Diese »Nähe« ist freilich nicht so sehr räumlich, sondern als Index der Transgression über den Schein der Gegenständlichkeit und zeitlicher Ordnung hinaus zu verstehen. Dieses Paradigma der Nähe kennzeichnet bekanntlich auch den Begriff der »Spur« bei Benjamin (»Erscheinung einer Nähe, so fern es sein mag, was sie hervorrief«).

annehmen. Das schnelle kleine Bild im Gegensatz zur wissenschaftlichen Gemütlichkeit. Diese Konfiguration eines schnellen Bildes fällt zusammen mit der Agnoszierung des ›Jetzt‹ in den Dingen (...) Der Schein der hier aufgehoben wird, ist der, das [F]rühere sei im Jetzt. In Wahrheit: das [J]etzt das innerste Bild des Gewesenen.²⁵

Das Vergangene wird nicht in die Gegenwart transportiert (»vermittelt«), wo diese zunächst als ein neutraler zeitlicher Rahmen und in ihm das Vergangene als eine Art Gegenstand erschiene: entgegen dieser epistemologischen Annäherung betont Benjamin, das Vergangene komme erst im Jetzt der Lesbarkeit, in seinem Lesbarwerden als »Aufhebung des Scheins« auf. Dieses Jetzt und das Medium der Lesbarkeit überhaupt sind nicht »zeitlicher, sondern bildlicher Natur«,²⁶ es gibt keine zeitliche Unterscheidung von Ehemals und Jetzt, wo Letzteres strikt erst nach dem Ersteren eintreten könnte. Vielmehr kann gerade das Jetzt als eine Wiederholung von einem (zeitlich) nie dagewesenen Vergangenen aufgefasst werden (gleich einem »*déjà vu*«), wo das Jetzt erst in dieser zur Konstellation geronnenen Wiederholung zum »Jetzt der Erkennbarkeit«, also zu einem materiellen Ereignis wird. Die Gegenwart kann sich ihrerseits auch erst im »Jetzt der Erkennbarkeit« als einer supplementierenden Bildwerdung wahrnehmen. Keine der beiden Instanzen – der Vergangenheit und der Gegenwart – lässt sich geschichtsphilosophisch, auf deduktive Weise aus »großen Zusammenhängen«, auch nicht aus der jeweils anderen, ableiten. Hier lassen sich Vergangenheit und Gegenwart voneinander nicht unterscheiden, sie sind »dialektisch« miteinander verschränkt. Sie gibt es nämlich nicht als solche – die Vergangenheit ist eine Spur, von der die Gegenwart eine Kopie erhält und sie überhaupt so wahrnimmt, die Gegenwart, der das nicht von sich aus, sondern erst im »Jetzt der Erkennbarkeit« zuteil wird. Diese ist als Ereignis auch nicht aus der Gegenwart abzuleiten, denn sie wird gleichsam auch zum Bild, zumindest werden die Bilder, »die mit ihr synchronistisch sind«, erst in diesem

²⁵ Benjamin 1975, V.2, 1034.

²⁶ Ders. 1975, V.1, 578.

Jetzt der Erkennbarkeit *lesbar*. Das meint die einleitende Bemerkung zur Theorie des dialektischen Bildes:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.²⁷

In einer Konstellation, die (als räumliche Metapher) die in ihr zustande gekommene Topographie als ein Zusammenspiel von Zitiertem und Zitierendem bedeutet – und die vor allem einen Schauplatz der Lesbarkeit (und nicht einfach einer Identifizierung) meint. In einem solchen dialektischen Bild ist die Differenz von Scheinen und Schein nie als solche gegeben, sondern der Interpretation überantwortet, die sich immer schon in der Konstellation des Bildes bewegt – deshalb spricht Benjamin von »Lesbarkeit«.²⁸ Denn gerade im Stillstand, der ja die Bildwerdung als das Zusammentreten einer Konstellation markiert, kann das Zeitmoment (»blitzhaft«, »jetzt«) vergessen werden und die Konstellation in eine entstellende Figur, in den Schein von etwas anderem transformiert werden. Diese Ambivalenz des dialektischen Bildes rührt daher, dass in ihm die »großen vergangenen Dinge«, in diesem Fall die erwähnten Bauwerke, nur als Ruinen gegeben sind, die in die Gegenwart hineinragen, von dieser zitiert werden und nicht als ein Ganzes erscheinen, folglich in Bewegung bleiben, auch und gerade im »Stillstand«. »Hinter« der Konstellation steht also kein substantielles Gebilde, das Vergangene existiert (»west an«, würde Heidegger sagen) nur in der Konstellation, in der es von der Gegenwart wiederholt wird und auch deren Lesbarkeit nahelegt (da sie in keiner Kontinuität stehen).²⁹

²⁷ Ebd., 576f.

²⁸ »Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt«. Ebd., 578.

²⁹ »Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen«. Ebd., 587.

Das dialektische »Bild« von Benjamin entsteht als Kopie eines anderen Bildes – präziser: einer geschichtlichen Materialität als einer Spur –, das erst durch sie zum Vorschein kommt wie auch im selben Zuge verdeckt wird. So entstehen die räumlichen Effekte gewissermaßen zwischen Materialität und Schein, in einer Oszillation von ihnen, sie inszenieren wechselseitige Übersetzungsvorgänge zwischen den beiden. Spur und Aura wiederum lassen sich in dieser Oszillation auch nicht sauber voneinander trennen. Die Beschaffenheit des dialektischen Bildes als Prozess wie als Resultat des Ineinanderkopierens von Vergangenheit und Gegenwart macht diesen Begriff auf genuine visuelle Zusammenhänge äußerst schwer anwendbar. Denn einerseits handelt es sich hier um eine Vergangenheit, die nie Gegenwart war, dennoch auch nicht bloß »konstruiert« oder erschaffen (sondern zitiert) wird, und andererseits – was aber genau dasselbe meint – ist diesem »Bild« kein Figur-Grund-Verhältnis eigen. Das dialektische Bild lässt sich nicht in Figur und Grund aufteilen, es entzieht sich dieser Art von »ikonischer Differenz«. Später untersuchen wir Beispiele von dialektischen Bildern in Texten, an denen klar wird, dass solche »Bilder« eigentlich nur im Medium der Sprache möglich sind.

Kehren wir von diesen allgemeineren historischen und systematischen Bemerkungen also zur Dichtungsgeschichte zurück. Der Ansatz, die architektonischen Präsentationsmodi von Dichtung vornehmlich in der Imagination unterbringen zu wollen, kann sich nicht in jedem Fall von der Tradition der ästhetischen Unterscheidung befreien. Man sollte bei der Untersuchung dieser Selbstpräsentationscodes auch die wesentliche Beschaffenheit der Architektur, öffentliche Versammlung, Einladung, Manifestation, Versprechen der Einkehr, des Wohnens zu sein, einzubeziehen. Diese Möglichkeiten können nämlich beschnitten werden, sofern man die architektonischen Figurationen auf ein areferentielles Imaginäres hin verorten möchte.³⁰ Freilich wird der Bildcharakter der figurati-

³⁰ Sehr oft wird von den architektonischen Momenten in narrativen Texten eine (Selbst)institutionalisierung des Textes emblematisiert (von der Turmgesellschaft bei Goethe bis zu der Bibliothek von Babel bei Borges). In anderen Fällen wird die Lesbarkeit des architektonischen Textes offe-

ven Setzungen in der Literatur naturgemäß die Oberhand gewinnen, nur sollten diese mit den performativen Momenten der Sprache in Korrelation gebracht werden. In dieser Hinsicht erscheinen die Räumlichkeiten der Architektur in der textuellen Figuration oft als Szenen oder Räume, z. B. als Bauentwürfe, die eine einladende Geste, einen Ruf nach dem Anderen aufführen, gar eine (transzendente) Gemeinschaft (sogar eine Utopie) im Zeichen des Lyrischen versprechen (wie etwa in Hölderlins *Friedensfeier*). Sie stellen kurz gesagt räumliche Emblematisierungen der lyrischen Apostrophe dar. Genau diese Zuwendung zum Anderen wird aber auch gekappt, wenn man es mit unbewohnten, bruchstückhaften, versunkenen, gar mit verschlossenen Gebäuden zu tun hat. Die Notwendigkeit und gleichzeitige Problematisierung der apostrophischen Konfiguration im modernen Gedicht steht mit den architektonischen Präsentationsmodi vermutlich in engem Zusammenhang. Solche Figurationen der funktionslosen, mit ihrem eigenen Rest konfrontierten Architektur vermehren sich ja in der modernen Dichtung, gerade im Zeitalter der utopischen Vorstellungen über die Gemeinschaft im Zeichen der architektonischen Utopien und der Nützlichkeit der Baukunst, die sich vor allem als Design versteht. Gerade die Öffnung der etablierten apostrophischen Sprachmodelle und Strategien der Selbstpräsentation kann aber die Einladung, die sich an unbekannte Andere richtet, intensivieren, auch und gerade in der Zerstreung dieser Einladung als eines nicht unbedingt verbürgten Versprechens. Da spricht das technikbasierte Verhältnis von Unikat und Design nur scheinbar dagegen, sofern zwischen Singularität und Reproduktion sich spannungsvolle Verhältnisse ausbilden, die dialektische Bilder im Zwischen von Einzigartigkeit und Wiederholung hervorbringen können.

Nun kommt den architektonischen Figurationen in der modernen Lyrik ab Baudelaire bekanntlich eine erhöhte Rolle zu (und oft der städtischen Architektur). Zuvor war diese Art von Figuration bereits bei Hölderlin maßgebend. Auf der Ebene der Selbstpräsentation der Dichtung kann man diese Momente generell als Tropen der kommunikativen, gar performativen Funktion der Lyrik auffassen:

riert, wie in der berühmten Beschreibung von Ulrichs Haus in *Der Mann ohne Eigenschaften* von Musil.

sie präsentieren jene Setzung oder Stiftung, die im lyrischen Ereignis oder *als* dieses Ereignis stattfindet.³¹ Historisch werden derlei Figurationen des Architektonischen von der Verabschiedung des organischen Codes begünstigt,³² der für die romantische Lyrik, z. B. für die in ihr angestrebte »Korrespondenz von Natur und Seele«³³ kennzeichnend war, die in der allegorischen Poetik eines Baudelaire aufgetrennt wird.³⁴ Das unvorhersehbare, »plötzliche« Ereignis lässt sich aus den organischen Modellen der Zeitlichkeit nicht ableiten, es ist genauso arbiträr wie unwiderlegbar, hat es doch dem Lyrischen überhaupt zu seinem Statthaben verholfen.

Die Deklaration in Baudelaires *Correspondances* – »La Nature est un temple« – legt nämlich durch ihren performativen, setzenden Aspekt eine Stiftung nahe, die nicht im Akt der prädikativen Identifizierung auf-, sondern diesem vielmehr vorausgeht. In der Setzung des Tempels wird ein performativer Akt impliziert, der die »Natur«, den räumlichen Bezirk zu einem heiligen Ort erklärt.³⁵ Hier kann man überhaupt nicht von einer »Figur« (dem Bau) auf einem »Grund« (Ort) sprechen,³⁶ wird auch der »Grund« von seinem Heiligsprechen als Ort geschaffen. Unter sprachperformativen

³¹ Das Bauen wird von literaturaffinen Denkern oft als Metapher für eine bestimmte verfügende Gewalt verstanden, vgl. KSA 3, 531–532. Ein anderes Zitat von Nietzsche, das den nicht-pragmatischen Charakter solchen »Bauwillens« hervorhebt: »Wenn die Menschen nicht für Götter Häuser gebaut hätten, so läge die Architektur noch in der Wiege.« KSA 8, 465. Durs Grünbein legt den Akzent zum Anfang seines Essays über Architektur und Literatur auch auf diesen Punkt, vgl. Grünbein 2005, 279–291.

³² Zum »Abschied« vgl. Bohrer 1996.

³³ Vgl. Jauß 1982, 851.

³⁴ Bekanntlich hat dies Walter Benjamin am frühesten herausgearbeitet, vgl. Benjamin 1974, I.2.

³⁵ Dies wird von Kevin Newmark im Anschluss an die Interpretation des Baudelaire-Gedichtes von Paul de Man angemerkt. Er spricht im Bezug auf die erste Zeile von einem »verbal building«, vgl. Newmark 1989, 132. Vgl. de Man 1988, 179–204. Zur Weiterführung dieser Resultate vgl. Kulcsár-Szabó 2007a, 159–161.

³⁶ Dies ist ein genereller Vorschlag von Ludger Schwarte, im Anschluss an Karsten Harries, vgl. Schwarte 2007.

Bedingungen wird eine solche Unterscheidung hinfällig. Dieses performative Schaffen des Ortes stellt in seinem Zitatcharakter³⁷ zugleich eine Trope, eine Phänomenalisierung des lyrischen Ereignisses als eines Herausgehobenwerdens aus der Zeit dar, insofern der »Tempel« zu einem Verweilen, sogar zu Einkehr und Läuterung einlädt. Eine Szenographie der Einladung fehlt denn im Gedicht auch nicht: »Qui l'observent avec des regards familiers.« Die apostrophische Konstitution der Lyrik,³⁸ die Redegeste der Einladung geht als Präsentation mit dem präsentischen Zeitmoment einher. So wäre der Tempel die Figur der Zitierung des setzenden Aktes, der dadurch auch zu einem »Komm«, zu einer (impliziten) Apostrophe, zu einem Rufen wird, das nicht als solches auftritt, sondern vielmehr im Zwischenraum der Heiligsprechung des Ortes und ihrer Zitierung oszilliert. Erst in der Figuralisierung des zitierten, also zur Proposition verwandelten performativen Aktes lässt sich von einer »Figur« sprechen, die als Tempel auf einem Grund stünde.

Freilich wird die Einladung ambivalent, handelt es sich auf der metaphorischen Ebene auch um eine städtische Umgebung (»L'homme y passe à travers des forêts de symboles«), die von den »confuses paroles« charakterisiert wird. Die Apostrophe kann sich von den Ambivalenzen der »confuses paroles« oder der »longs échos« nicht läutern, so wie die Anrede des Lesers zu Beginn der *Les Fleurs du Mal (Au lecteur)* ja auch denkbar doppeldeutig ist: »Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,/ – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!« Die Autonomie der performativen Funktion wird angesichts dieser virtuellen Öffentlichkeit auch brüchig, sie lässt sich von einer mehrdeutigen Referentialität nicht befreien. Das Wahrheitsmoment der stiftenden Prädikation wird von potentiellen Eigennamen durchkreuzt³⁹ – dadurch wird der Gewaltcharak-

³⁷ Laut Kulcsár-Szabó (Anm. 35), der de Man systematisierend resümiert, wird der ursprüngliche setzende Akt von der Aussage »La Nature est un temple« als Prädikation auch zitiert, erst so wird er zu einer Proposition und in deren Folge zu einem Anthropomorphismus (zu einem Eigennamen).

³⁸ Vgl. Schlaffer 1995, 38–57.

³⁹ De Mans Analyse beschäftigt sich im Anschluss an Nietzsche mit der Frage nach der Wahrheit, verstanden als Proposition (Trope) und als

ter der Setzung hervorgekehrt. In dessen Folge führt die syntagmatische Reihe der »comme«, ihre gleichsam endlose Wiederholung, diese Verräumlichung und die damit verbundene architektonische Figuration in eine Serialisierung über, die das paradigmatische Vertikale der bautechnischen Metapher in das syntagmatische Horizontale, gleichsam in eine unendliche Fläche ausbreitet. Diese Bewegung der »transports« kann keinen Raum mehr durchmessen und dadurch diesen kenntlich machen, sie löst vielmehr jegliches Raumprogramm auf. Ähnlich wie in *Spleen II*: »Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!/ Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,/ Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;/ Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,/ Oublié sur la carte ...« Die Architektur und ihre Raumprogramme werden von solchen Figurationen des Flachlandes ausgehöhlt, also textualisiert, ihrer Beschaffenheit, als Behälter von Bedeutung herzuhalten, entzogen.⁴⁰ Erinnerunglich ist auch der »palais infini« im *Rêve Parisien*, der auch die Naturlandschaft konnotieren kann und das Erhabene gleichsam in die Horizontalität transponiert.⁴¹ Man erinnert sich dabei auch, dass Hegel das für die symbolische Kunstform charakteristische Kunstwerk »mehr oder weniger grenzenlos« genannt hatte.⁴² Serialisierung, grammatikalische Wiederholung als Zersetzung, syntagmatische, flächenhafte Ausbreitung, Figurationen von Flächen und Wüsten – diese Isotopien und Bilder als asignifikative Zeichen (eines horizon-

Eigennamen (Anthropomorphismus), vgl. de Man 1988, 180–183. Infolge der indeterminierten Seinsweise von »comme«, dem wichtigsten Binde-
wort des Gedichtes werden die Glieder der Enumeration gewissermaßen
zu Eigennamen, welcher Zug auch von der anagrammatischen Struktur
des Titels nahe gelegt wird.

⁴⁰ Das wurde bereits früh von Jauß gemerkt, als er in einem Statement die
»correspondances« als *horizontale* Beziehung der Dinge, nicht als
»vertikale Entsprechung zwischen natürlicher und spiritueller Welt«
auffasste. Vgl. Iser 1966, 421. Im Anschluss an ihn hat Rainer Warning
von einer »horizontalen Bewegung der aisthesis« bei Baudelaire ge-
sprochen und diese Bewegung in Termini der Intertextualität, als hori-
zontale Beziehung zwischen Texten zu fassen versucht (vgl. Warning
1982, 168–207).

⁴¹ Zu diesem Gedicht vgl. Maag 1987, 310. Vgl. ferner Jauß 1989, 136–144.

⁴² Hegel 1970, 286.

talen Erhabenen) bauen in der modernen Lyrik vorgegebene metaphysische Ordnungen und Topographien ab. Wenn hier man den Anspruch aufrechterhalten will, laut dem »voll Verdienst, doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde« (Hölderlin), dann in unbewohnbaren Räumen bzw. auf nichtbesiedelbaren Flächen. Freilich ist dieses Moment auch eine Rückkehr genau zur Erde (eine Rückkehr, die trotz der vielen »Verdienste«, darunter auch der Fähigkeit zum Bauen, erfolgt), auch im Sinne eines Nietzsche (»Mensch, bleib der Erde treu!«).⁴³

Von hier ist es gleichsam nur noch ein Schritt zur »Erde« als philosophischer Denkfigur (nicht als »Begriff«). Diese Figur der Erde wird im *Ursprung des Kunstwerkes* von Heidegger bekanntlich zunächst am Beispiel des griechischen Tempels vergegenwärtigt, wo die Schwere im Sinne des »Dastehens« als Grundcharakteristikum in Anschlag gebracht wird: »Dastehend ruht das Bauwerk auf dem Felsgrund. Dies Aufruhem des Bauwerkes holt aus dem Fels das Dunkle seines ungefügten und doch zu nichts gedrängten Tragens heraus (...) Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen (...) lichtet zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die *Erde* (...) Die Erde ist das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende, und zwar als ein solches zurückbirgt. Im Aufgehenden west die Erde als das Bergende«.⁴⁴ Was gleich an dieser Stelle nicht unwesentlich ist: die Erde kann nie völlig transparent werden in jener Lichtung, die sie selber aufführt und in der sie steht: gerade inmitten der Lichtung zieht oder »birgt« sie sich auch zurück. Sie kann also nicht in eine »Form« transponiert oder in dieser sublimiert werden. Sie bildet streng genommen keine Form, sondern »eröffnet« im Aufstellen des Werkes »eine Welt« (29). Wie sieht nun diese Eröffnung einer Welt aus?

Das Lichten oder Scheinen – das Stehen als »Ständigkeit des Scheinens« (*Zusatz*. 71) – bringt die Erde in die Unverborgenheit heraus, diese meint eine Verräumlichung oder ein »Einräumen«.⁴⁵

⁴³ Zur Textualisierung von kulturellen Dinghaftigkeiten, in diesem Fall der Brücke bei Hölderlin, vgl. Lőrincz 2007, 91–114.

⁴⁴ Heidegger 1994, 28. (Die weiteren Seitenzahlen in Klammern.)

⁴⁵ »Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist jene Geräumig-

Im Scheinen spielt ein Geben, so wie die Aufstellung keine bloße Errichtung meint, sondern ein »Weißen«, wo »der Gott in das Offene seiner Anwesenheit hereingerufen wird« (30).⁴⁶ Das Scheinen *ist* die Anwesenheit und keine gelegentliche Ausstrahlung einer Person oder eines Seienden (als einer Lichtquelle). In dieser Unverborgenheit, »im Anwesen des anblickenden Scheinens« (71), entsteht jene Räumlichkeit, in der die Seienden und auch der Mensch zum Vorschein kommen können. So wie im Gedicht von Mörike: das Scheinen der Lampe gibt oder spendet den Raum (das »fast vergessne Lustgemach«), es legt ihn zumindest frei. Dieses Leuchten meint keine Rückkehr zur okularen Metaphorik der Form, die einem Stoff aufgepfropft würde.⁴⁷ Form und Figur entstehen erst im »Abglanz« des Glanzes, in dem »glänzt, d. h. lichtet sich jenes, was wir die Welt nannten.« (30) Dieser Abglanz am Seienden ist kein bloß sekundärer, depotenzierender Effekt des Scheinens (das könnte man nur im Horizont der ästhetischen Unterscheidung so denken), sondern entspringt diesem als Geben, das sich als Einräumen und nicht als gegenständliche Bescherung verwirklicht. Heideggers charakteristische Formulierung hierzu lautet: »Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.« (29) Ohne die vom Tempel eröffnete Welt gäbe es also »die« Dinge und »die« Menschen nicht, zumindest könnten sie sich selbst nicht begegnen im Anblick des Scheinens. Man kann dieser Eröffnung der Welt nicht voraus sein, da jegliche Reflexion auf sie immer erst nach der Lichtung kommt bzw. von dieser ermöglicht wird. Durch das Scheinen des Tempels wird jener Blick gestiftet, der es überhaupt in Augenschein nehmen kann (es richtet sich nicht ein bereits vorhandenes Sehen auf das Bauwerk). Das lässt sich im Hinblick auf die so eröffnete Räumlichkeit auch gleichsam phänomenologisch ausweisen: der Raum ist ja keine blo-

keit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt«. Ebd., 31.

⁴⁶ Zum Gabecharakter s. die einschlägige Formulierung: »Solches Hervorbringen ist ein Schaffen. Als dieses Bringen ist es eher ein Empfangen und Entnehmen innerhalb des Bezuges der Unverborgenheit.« Ebd., 50.

⁴⁷ Das ist ja einer der drei Dingbegriffe (hier Ding als »geformter Stoff«), die Heidegger ausdrücklich verabschiedet, vgl. ebd., 11–15.

ße ikonische Oberfläche, er trägt den Blick, verkörpert wie verräumlicht diesen. In dieser Transfiguration des Blicks ist der Blickende bereits in der räumlichen Dimension involviert, ein Bezug, der das Durchmessen des Raums von vornherein vorweggenommen hat und in diesem vertieft und intensiviert wird.

Doch spielt in diesem Scheinen auch eine Figuralität, genauer: eine prosopopöische Figuration (»ein Gesicht geben«), die den Abglanz als einen Effekt des Scheins verstehen lässt.⁴⁸ Das »Gesicht« und die »Aussicht« können also im Zuge des tropologisch erzeugten Scheins das Seiende bzw. den Menschen auch entstellen. Gerade wenn man die ästhetische Unterscheidung (als im Vorhinein konzeptualisierte Trennung) zwischen Glanz und Abglanz, Geben und Gabe, Scheinen und Schein außer Kraft setzt, kommt man zu keiner Substanzerkenntnis oder Kontrolle, sondern räumt die Ambivalenz des Erscheinenden ein. Wenn »zu sein und sich darzustellen«, »gerade keine Unterscheidung sein soll«⁴⁹, so schließt das gleichwohl Scheineffekte nicht aus, da man nicht hinter das Sich-Darstellen zurückgreifen kann, um dieses dann vom »Sein« her zu verifizieren oder die Selbstpräsentation von dessen Autorität her zu begründen.⁵⁰ Genau diese Möglichkeit ist nicht gegeben, sofern das Sein ohne sein Sich-Darstellen nicht (als Substanz, Entität oder Idee) zu fassen ist. Dass man den Schein nicht außer Kraft setzen kann, legt hingegen nahe, dass das Scheinen nicht restlos mit dem von ihm aufgedeckten Seienden zu identifizieren ist. Gerade eine solche Identifikation basiert auf dem (vergegenständlichenden) Scheincharakter, so, dass sie diesen zugleich auch verbirgt, also ideologisch zu nennen ist. Die Spannung zwischen Scheinen und Schein war dem Gedicht *Auf eine Lampe* ja konstitutiv eingeschrieben: gerade die Erblindung durch die Lampe verwehrt es, zwischen Scheinen und Schein, *lucet* und *videtur* eindeutig unterscheiden zu können.

⁴⁸ Vgl. hierzu Kulcsár-Szabó 2007b, 178.

⁴⁹ Gadamer 1986, 479.

⁵⁰ »Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften, neben und hinter denen außerdem noch der Gott steht, sondern in der Würde, im Glanz west der Gott an. Im Abglanz dieses Glanzes glänzt, d. h. lichtet sich jenes, was wir die Welt nannten.« Heidegger 1994, 31.

Das Seiende wie der Mensch werden also vom Dastehen als einem Scheinen beleuchtet und mit Gesicht versehen, mit ihren Identitäten beschenkt – und nicht als immer schon gegebene Instanzen ziehen sie in die vom Scheinen eröffnete, »eingerräumte« Räumlichkeit ein. Sie befinden sich von vornherein in jenem Raum, der vom Dastehen des Werkes eröffnet wird und finden diesen Raum nicht als einen vorher eingerichteten und fertigen Bezirk vor, noch weniger bauen sie diesen als Realisat vorgängiger Motivationen.⁵¹ Gerade weil sie sich von ihm nicht loslösen können, gibt es auch keine epistemologische oder kognitive Instanz, die endgültig aufklären könnte, wo genau die Grenze zwischen Scheinen und Schein zu ziehen sei, da diese Grenze letztlich auf den »Riss« zwischen Erde und Welt zurückverweist, der sich immer in die Erde zurückbirgt.

Die Problematik der Erde wird auf indirekte Weise durch die Figuralität der Architektur angezeigt und verdeutlicht die Abkehr vom organ(izist)ischen Code in der Literatur des 19. Jahrhunderts und der Moderne. In einer Abwandlung der Formulierung Heideggers könnte man sagen, durch die poetische Figuration der Architektur würden die Texte ihre Zugehörigkeit zur Erde bezeugen.⁵² Dieser Figuration kann man also den Index einer Zeugenschaft zuschreiben – aber auch deren Entzug. Insgesamt könnte man sagen – in einer Modifikation der Oszillation zwischen Scheinen und Schein –, den architektonischen Tropen eigne in der nachroman-

⁵¹ In einer jüngeren kulturwissenschaftlichen Bemerkung zur Architektur als Kulturtechnik liest man Folgendes, das mit den (nicht nur) Heideggerschen Expositionen gewiss nicht in Einklang zu bringen ist, da sie immer noch anthropozentrisch bzw. handlungsorientiert daherkommt: »*Architektur* ist eine Kulturtechnik, in der sich menschliche Intentionen und Bedürfnisse räumlich *verkörpern*. Sie ermöglicht und kodiert die sozialen Skripte und Choreographien des menschlichen Handelns.« Böhme 2009, 202. Bei Heidegger lässt sich das Bauen ebenso wenig auf Intentionen und Bedürfnisse zurückführen wie das Wohnen mit dem Handeln gleichsetzen.

⁵² Vgl. wiederum Heidegger als Zeugen von Hölderlin: »Aber was soll der Mensch bezeugen? Seine Zugehörigkeit zur Erde. Diese Zugehörigkeit besteht darin, dass der Mensch der Erbe ist und der Lernende in allen Dingen.« Heidegger 1996, 36.

tischen Moderne eine prinzipielle Ambivalenz (nicht weniger als Mörikes Lampe): sie können die erwähnte Zugehörigkeit des neuzeitlichen Subjekts zur Erde (das ist das dichterische Wohnen laut Hölderlin) bezeugen, zugleich durch die Verdeckung der Erde die Subjektivität wiederum transzendieren und ihr ein falsches Heimischsein attestieren, wenn auch in einer utopischen Zukunft. Dies würde zu einem falschen Zeugnis die »Erde« und ihre Erbschaft, über die das Subjekt nicht ganz verfügen kann, vergessen lassen. Von hier aus gesehen wird es vielleicht noch bedeutsamer, warum ein Rilke nicht mehr erkennbare architektonische Skripte zu entwerfen bemüht ist, sondern schlicht auf die Materialität von Steinen rekurriert, die eine bestimmte poetologische Impersonalität emblematisieren:

dass du zerstört hast. Blöcke lagen da,/ und in der Luft um
sie war schon der Rhythmus/ von einem Bauwerk, kaum
mehr zu verhalten;/ du gingst herum und sahst nicht ihre
Ordnung,/ einer verdeckte dir den andern; jeder/ schien dir
zu wurzeln, wenn du im Vorbeigehn/ an ihm versuchtest,
ohne rechtes Zutraun,/ dass du ihn hübest. Und du hobst sie
alle/ in der Verzweiflung, aber nur, um sie/ zurückzuschleu-
dern in den klaffen Steinbruch,/ in den sie, ausgedehnt von
deinem Herzen,/ nicht mehr hineingehn (...) statt hart sich
in die Worte zu verwandeln,/ wie sich der Steinmetz einer
Kathedrale/ verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.
(*Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*)

Nun ist der Nomos der Erde nicht das einzige Paradigma der architektonischen Tropen in der Dichtung, in der Spätmoderne scheint vielmehr der Nomos des Meeres besagte Figurationen zu prägen. Das unerlässliche Beispiel, *Eupalinos ou l'architecte* von Valéry, hat das Bauen am Schnittpunkt von Meer und Land verortet, jenes von der Berechnung der Kräfte des Meeres abhängig gemacht.⁵³ Die

⁵³ »Phèdre: Il croyait qu'un navire doit être, en quelque sorte, créé par la connaissance de la mer, et presque façonné par l'onde même!... Mais cette connaissance consiste, à la vérité, à remplacer la mer, dans nos raisonnements, par les actions qu'elle exerce sur un corps, – tellement qu'il s'agisse pour nous de trouver les autres actions qui s'opposent à

referentiellen Strategien, die in der architektonischen Topologie am Werke sind, werden vom Element »Meer« durchkreuzt und beeinflusst. Das bedeutet, dass die Identifikation der baulichen Referenzen – z. B. im Akt der dichterischen Benennung – ohne die Einbeziehung des Nomos des Meeres nicht erfolgen kann. Dass dies freilich eine ambivalente Herausforderung darstellt, zeigt das Beispiel des »objet ambigu«, dessen Seinsweise sich z. B. der Unterscheidung Natur-Kultur entzieht. Dieses weder kulturelle noch natürliche Objekt birgt das Gedächtnis abwesender Bestände und Kräfte des Meeres in sich und lässt sich nicht zuverlässig mit einer pragmatischen Referentialität belegen. Man kann sogar die Frage stellen, ob die »Architektur« in der modernen Lyrik denn auf der Seite der »Kultur« stehe, ob in ihr und durch sie die Grenzziehung zwischen Natur und Kultur gewährleistet werde oder ob sie vielmehr auf Anderes verweise. Bei Gottfried Benn erscheinen die architektonischen Topoi und Referenzen fast ausschließlich im Aggregatzustand des Trümmerhaften oder des Restes, sie werden vom Meer der Geschichte, besser: von einem Meer, der hinter der Geschichte rauscht, überbortet: »zwischen den ewigen Meeren verfallen die Trümmer.«⁵⁴ Es fragt sich ferner, ob diese »ewigen Meere« zeitlicher Natur sind, oder ob ihre Wirkung gleichsam notwendigerweise zur Zertrümmerung des Zeitlichen führt. Das Archaische und Trümmerhafte, die die Architektur als Konnotationen mit sich bringt, verweisen ferner auf das Vergangensein der performativen Stiftung, die von den unvordenklichen Ereignissen der Geschichte auch ruiniert, zu ihrem eigenen Denkmal, zu einem »bedeutungslosen Zeichen« (Hegel) gemacht wird. Ein unbewohnbarer Rest aus der Geschichte wird im berühmten Gedicht *Welle der Nacht* inszeniert:

Welle der Nacht –, Meerwidder und Delphine
mit Hyacinthos leichtbewegter Last,

celles-ci, et que nous n'ayons plus affaire qu'à un équilibre de pouvoirs, les uns et les autres empruntés à la nature, où ils se combattaient pas utilement.« Valéry 1960, 137.

⁵⁴ Benn 1989, 272 und 538.

die Lorbeerrosen und die Travertine
weh'n um den leeren istrischen Palast,

Welle der Nacht –, zwei Muscheln miterkoren,
die Fluten strömen sie, die Felsen her,
dann Diadem und Purpur mitverloren,
die weiße Perle rollt zurück ins Meer.

Die Wellen agieren in der »Nacht«, gehören sogar zu ihr hinzu – ein weiteres Moment, dass diese »Wellen« keiner organischen oder überhaupt messbaren, nicht einmal mythischen Zeitlichkeit entsprechen, sondern Geschichte induzieren und sie wieder destruieren. Die Herrschaft des menschlichen (faustischen!) Subjekts wird durch sie getilgt (»Diadem und Purpur mitverloren«), der leere Palast stellt das Emblem des Niedergangs einer ganzen historischen Repräsentationsweise und der entsprechenden Gemeinschaftsstiftung dar. Die konsequente Vermeidung der apostrophischen Sprechweise zeigt eben an, dass mit der Tilgung einer kollektiven Pragmatik im Zeichen des Palastes der »dialogische Charakter der Sprache« insgesamt problematisiert wird. Die Dichtung kann keine Gemeinschaft erzielen,⁵⁵ daher sind die architektonischen Reste auch keine Gegenstände der Kultur, vielmehr Reste der Kreuzung von Geschichte und unzeitlicher Dynamik. Benns Auffassung vom »Kulturträger« hat ja auf dessen gemeinschaftsetablierende Funktion hingewiesen.⁵⁶ Die dereferentialisierenden Effekte des gekappten Wohnens erzeugen aber weder reine Selbstreferentialität, auf kompensatorische Weise, noch versuchen sie, die verloren gegangene Innerlichkeit bzw. Anrufbarkeit, die problematische Pragmatik der apostrophischen Funktion ebenfalls ästhetizistisch-formalistisch auszugleichen. Sie öffnen sich vielmehr auf ein Rauschen desubjektivierter

⁵⁵ Hier drängt sich Benns Bestimmung des Gedichtes auf: »dieses Gedicht ohne Glauben«, »ohne Hoffnung«, »an niemand gerichtet«. Vgl. ebd., 530ff.

⁵⁶ »Die Welt des Kulturträgers besteht aus Humus, Gartenerde, er verarbeitet, pflegt, baut aus, wird hinweisen auf Kunst, sie anbringen, einlaufen lassen, Kurse, Lehrgänge für sie einrichten (...) Der Kunstträger ist statistisch asozial (...) Er ist uninteressiert an Verbreiterung, Flächenwirkung, Aufnahmesteigerung, an Kultur.« Benn 1989, 596.

Bedeutungen und dehumanisierter performativer Impulse zwischen Vergessen und Erinnern.

Zum Schluss sei noch die Lektüre zweier Gedichte des ungarischen Dichters Lőrinc Szabó (1900–1957) versucht, um die bisherigen Gesichtspunkte um den Komplex »Architektur und Dichtung« herum nun in gebündelter Form zusammenzufassen. – Im Gedicht *Grand Hotel Miramonti* von 1925, aus seiner avantgardistischen Schaffensperiode, findet die Inszenierung eines Hotels als eines »eleganten Palastes« statt, der auf einem »barbarischen Gipfel« steht. Das alles erhebt sich über den »sumpfigen Senken«, über einem Flachland also, das wiederum auch eine unbestimmte Tiefe haben kann. In der topographischen Konstellation treffen die vier Elemente aufeinander – Wasser (»sumpfig«), Luft, Feuer (»Sonne«) und Erde –, das Hotel hingegen löst sich aus diesem Zusammenhang heraus. Es stellt das künstliche architektonische Artefakt dar, das nach dem »stählernen Gesetz der Geleise senkrecht« erbaut ist (das wiederum die in den ersten Versen aufgerissene Vertikalität bzw. die Spannung von Fläche und Höhe im Bild der »senkrechten Geleise« wiederholt). Das »stählerne Gesetz« führt bereits hier ein Zusammenspiel von Referenz und Trope auf: man kann es sowohl wörtlich (die Eigenschwere und Konstruktionsprinzipien des Stahls, zugleich auf einer metonymischen Achse das Material der Geleise) als auch metaphorisch nehmen (z. B. Unerbittlichkeit, die eine bestimmte Bedeutung des Gesetzes repräsentieren kann). Wie man sieht, ist auch die wörtliche Bedeutung in sich verdoppelt, sofern sie Statik (Gebäude) wie Bewegung (Geleise) gleichermaßen emblematisiert. Diese imaginäre Transposition der Architektur als Code der Selbstpräsentation deutet auf ein allegorisches Prinzip zurück, in dem sich die sinnliche und die abstrakte, sogar signifikantenbezogene, Seite (es geht ja um »Gesetz«) gegenüberstehen. Die topographische Überdeterminierung wird im Folgenden dadurch deutlich, dass das »stählerne Gesetz« vom Lift, als einer Art Synekdoche des Hotels, ausgewiesen wird, der das Ineinander von Statik und Bewegung aufführt. Der räumliche Nomos dieser Architektur wird gleichsam vom Lift in Szene gesetzt oder gar animiert. Allerdings kann das nur partiell sein, da die abstrakt-zeichenhafte Komponente des allegorischen Verhältnisses ausgeklammert wird. Die Imagination ver-

gibt gewissermaßen die sprachliche Dimension, zugleich bleibt sie dieser permanent ausgesetzt (sofern sie nur von deren zeichenhaftem, gar performativem, Charakter – dem »Gesetz« – her bedeutsam wird). – Der Lift bietet eine Aussicht auf die innere Welt des Hotels, zugleich mit seiner Bewegung, so werden Sehen und Raum erneut in einer Art Heterotopie ineinander übersetzt. Diese doppelte Perspektive aus dem Lift wird aber mit dem Preis erkaufte, in ihn eingeschlossen zu sein. Noch davor schimmert eine weitere, diesmal biologische, Bedeutung vom »Gesetz« auf (»geheimnisvoller Stoffwechsel« im Original). Dieser Stoffwechsel meint zugleich auch eine gesellschaftlich codierte Bewegung zwischen Öffentlichem und Privatem (»zwischen glitzerndem Saal und/verschwiegenem Schlafgemach«). Der Lift ist Schauplatz mannigfaltiger Tauschaktionen (räumlicher, gesellschaftlicher Art), zu denen sich dann der ökonomische Aspekt hinzugesellt und der Zirkulation eine neue Wendung, sogar ihren »wahren« Hintergrund, (an)gibt. Der ökonomische Laufprozess, die Zirkulation der Ware im Geld wird evidenterweise zum Emblem des allegorischen Sprachgebrauchs und nimmt in sich die erwähnten räumlichen Charakteristika auf: »während des Geldes Saugrohre,/in mysteriöse Weiten reichend/unbemerkt werken«. Wichtig ist, dass sich diese Zirkulation auch im physiologischen Motiv widerspiegelt, im Motiv der »Bedürfnisse des Leibes«. Diese Bedürfnisse sind – in einer gleichsam marxistischen Wendung⁵⁷ – ja künstlich erzeugte Bedürfnisse, gewissermaßen um die ökonomische Zirkulation zu ermöglichen und in Gang zu halten. Die Leiber stellen – wiederum synekdochisch – auch »die Nahrung/des enormen Werkes« dar. Man könnte die Synekdoche geradezu als Mastertrope des Gedichtes angeben, doch ist dessen isotopisches Moment, das des Enthaltens, ständig von der wechselseitigen Spiegelung umformt, sowohl in topographischen als auch in abstrakteren Verhältnissen (verschiedene »Stoffwechsel«). So werden die verschiedenen Zirkulationen zu Repräsentanten oder Interpreten des ökonomischen Prozesses, zugleich auch zu deren Funktionen. Die »tausend/Wandlungen« der Tropologie spiegeln sich gegenseitig wider, zugleich werden ihre referentiellen Aspekte in der allegorischen Steuerung ausgelöscht oder unkenntlich, zu ihren eigenen

⁵⁷ Vgl. Marx 1968, 514–517.

Denkmälern gemacht («aufgesogen zu werden»). Die Auslöschung der gegenständlichen Gegebenheiten rührt vom Gesetz des Geldes her, dessen allegorische Tendenz sie als unlesbare Reste hinterlässt. Dies gerade darum, weil die Bedeutung des Gesetzes nicht anzuzeigen ist, da sie vor allem eine blinde, sich selbst repetierende Performativität darstellt.⁵⁸ Diese Performativität ist nicht als Handlung zu ertappen («geheimnisvoll», «wundersam», «unbemerkt», «verzaubert»), da sie sich nur in den »tausend Wandlungen« kundgibt, die ihre Momente und Funktionen darstellen, ohne aber von ihr mit repräsentationaler Relevanz, geschweige denn Zuverlässigkeit, referentialisiert werden zu können.

Die Bedeutung vom »stählernen Gesetz«, noch mehr vom »Gesetz« und seinem »Befehl« überhaupt, wird hier denkbar überdeterminiert: sie geht über die Semantik der Architektur und Technik hinaus und schafft zugleich auch eine Bedeutungsrelation zwischen diesen und der Thematik des Geldes. Denn das »stählerne Gesetz« meint auch das Paradigma der Eisenarchitektur im Modus von Design, also einer auf Wiederholung hin angelegten Gebrauchsform, die sich zum Unikat (der Kunst) auch antagonistisch verhält.⁵⁹ Das Verhältnis Design–Unikat ist in dieser Sicht ein allegorisches, so wie das von Referenz und Trope. Design als Träger auch der funktionalen Nützlichkeit (nicht nur der Schönheit) ist mit dem Geldmotiv und den »Bedürfnissen« verschwistert. Folglich sind die »tausend Wandlungen« die Indices der Wiederholbarkeit des allegorischen Zeichens, das das Sinnliche und Gegenständliche auch aushöhlt («ausgeplünderte Weltruine»). In dieser Hinsicht stellt das lyrische Bild die Übersetzung von Design und (referentiellem) Unikat dar, daher »erscheint« es als eine Oszillation (hier räumlich dargestellt entlang einer vorgezeichneten vertikalen Achse, zugleich »in sich eingekerkert«). Die räumliche Dimension präsentiert geradezu den Bewegungscharakter des Bildes, und zwar nicht nur inszenatorisch, sondern dem »stählernen Gesetz« folgend, das ja für den allegorischen Zusammenhang verantwortlich war.

⁵⁸ Vgl. »wundersamen Gesetzen folgend«. Im Original steht: »dem *Befehl* wundersamer Gesetze folgend« (Hervorh. Cs. L.). Das ist übrigens der Punkt, wo das Gedicht nur noch von »Gesetz« (ohne »stählern«) spricht.

⁵⁹ Vgl. Belting 1998.

Das »Gesetz« des Geldes ist ein aporetischer Nomos, da er auf den Nicht-Ort referiert und die Ortung aufhebt. Eine Ordnung ohne Ortung und als solche unkenntlich. Dieser Sachverhalt verdoppelt den »Ort« in sich, nicht einfach befindet sich ein Ort im Nicht-Ort.⁶⁰ Die Verdopplung findet ja in der aporetischen Synekdoche der »Taucherglocke« statt, die als Metapher für das Gefängnis fungiert (»gesperrt«, »in sich eingekerkert«). Man befindet sich nicht einfach im Gebäude, im architektonischen Raum, sondern eingesperrt in die »Taucherglocke« *innerhalb* dieses Raums – zugleich jedoch *abgetrennt* vom selben Raum, in den *Außen* eingeschlossen, aber im *Innen* stehend.⁶¹ Man kann sich nicht gleichzeitig in beiden Räumen aufhalten, und das problematisiert die ikonischen Züge des Bildes, zusammen mit der räumlichen Orientierung oder der »freien« Bewegung im Raum, der einem ja eigentlich versperrt ist: »auf und nieder/in die summende Taucherglocke/gesperrt, durch deren/Glas das Meeresboden-Schwanken/der aufgeschlitzten Etagen kühl/hindurchschimmert ...« Man kann darin auch eine Transformation des Höhlengleichnisses sehen, freilich mit der Pointe, dass die Höhle gleichsam doppelt ist, zugleich die für die restlose Einsperrung verantwortliche Instanz – »unbemerkt« – in sich birgt und sie nicht als eine transzendente Idee von »außerhalb« voraussetzt: »die magischen Blätter/des Geldes in der Tasche/befrackter Herren ...« (die »Tasche« setzt die Reihe der Metonymien fort, in das Immer-Kleinere). Dem entspricht die folgende Kreisstruktur: die Lebendigkeit oder Organizität wird durch Bedürfnisse erzeugt, die durch das Nicht-Organische hervorgerufen werden. Ihre Befriedigung hingegen fördert wiederum dieses Nicht-Organische. Dieser Prozess produziert die räumlichen wie zeitlichen Isotopien des Eingeschlossen-seins, die sich wiederum verdoppeln und spiegeln. Innen und Außen sind also voneinander nicht zu trennen, sie verschmelzen jedoch in dieser unlesbaren Synekdoche mitnichten zu einer Einheit. Die Konvergenz von Ortung und Ordnung gelingt also nicht, da der Ort in

⁶⁰ Wie das Schiff auf dem Meer, vgl. Siegert 2005, 39–56. Zum »Nomos« als »Einheit von Ordnung und Ortung« vgl. ebd. 41.

⁶¹ Zur Relativierung der Innen-Außen-Dichotomie in der modernen Dichtungsgeschichte vgl. Kesting 1975, 388–393. Ferner Iser 1975.

sich gespalten ist – ein Sachverhalt, dem wiederum die Unlesbarkeit des »Gesetzes«, des Nomos entspricht.⁶²

Dieser Verdopplung entspricht auch der virtuelle isotopische Zwiespalt in der Präsentation der Bewegung: das traumähnliche Hindurchschimmern der Bilder durch das Glas führt zu einem Wiederholungseffekt, in dem die Bilder am Glas gleichsam aufeinanderkopiert werden. Aus dieser Sicht wäre sogar die Inversion möglich, dass die Glocke stillsteht und die Etagen als Bilder in einer Projektion erscheinen und vorbeiziehen (»surren« kann auch ein solches bildtechnologisches Moment konnotieren). Die Eingeschlossenheit in die Taucherglocke meint auch die Ambivalenz der Bewegung, bei der man nicht entscheiden kann, ob man sich bewegt oder ob man stillsteht. Das ist der Effekt dieser dialektischen Bilder. Zwischen räumlicher Bewegung und Bewegung der Bilder ist die Isotopie der »Taucherglocke« situiert. Genauer betrachtet schimmert ja am Glas »das Meeresboden-Schwanken« durch, gewissermaßen die Bewegung selbst scheint also durch – eine Bewegung, die von der Dynamik des Wassers bedingt ist. Die Wiederholung oder Wiederkehr als Schwanken erfolgt also im Zeichen der Wasserbewegung und nicht nur nach dem räumlich angelegten »stählernen Gesetz«. Dessen – zweideutige (»Geleise«) – Vertikalität wird noch einmal durch die Horizontalität des Wassers, die implizite Wellenbewegung umschrieben (die Projektion der Bilder am Glas hat diesen Oberflächeneffekt bereits vorweggenommen). Der architektonische Raum wird also nicht nur in ein Bild übersetzt, sondern in eine Wiederholungsbewegung transponiert. Die Verschränkung von »stählernem Gesetz« und »Meeresboden-Schwanken«, dem Nomos der Erde und dem Nomos des Meeres unterwandert nicht nur die Isotopie Innen–Außen, sie entgrenzt auch die zeitliche Determinierung des so freigesetzten Geschehens. Zumindest lässt sie eine gleichsam

⁶² Hier geht also nicht darum, den Ort inmitten des Nicht-Orts instrumentell zu bestimmen, da man in den Ort gewissermaßen eingeschlossen – doch von einem nicht-extensionalitätsgebundenen Außen (von einem Rest) zugleich auch durchkreuzt – und der freien Bewegung beraubt ist. Die Möglichkeitsbedingungen der Ortung im Nicht-Ort zu ermitteln bleibt noch ein cartesianisches Unterfangen, in dem es um die Situierung der res cogitans in der res extensa geht.

»ewige Wiederkehr« inszenieren, von deren Bewegung her die Eingeschlossenheit überhaupt erzeugt wird (so hat das die eine Lesart der Räumlichkeit nahegelegt: die Selbstbeweglichkeit der Bilder im Vergleich zur Taucherglocke). Die unterseeische Imagination resultiert aus der Verunsicherung der Opposition Innen–Außen, zugleich deutet sie darauf hin, dass dieser Schauplatz der Zirkulation immer schon, im aktuellen Jetzt seinem eigenen Rest begegnet, der ihm aus der Zukunft entgegenschreitet.

Die Rhetorik der Temporalisierung wird im nächsten und wichtigsten Gedichtband von Lőrinc Szabó (*Te meg a világ, Du und die Welt*, 1932) vorangetrieben und mit dem Charakter des »Werdens« versehen. Das Gedicht *Harminc év (Dreißig Jahre)* legt in seinem Sichdarstellen eine architektonische Metapher aus. Diese semantische Ambivalenz des Bildes ist auf der ikonischen Ebene gar nicht eigens wahrzunehmen. Das führt zur Verunsicherung der Differenz von Raumbildung und Dekorativität, Träger und Ornament: die Nuance erweist sich als zeitlich überdeterminiert, sie kann ja sowohl den Prozess des Bauens als auch den der Zerstörung emblematisieren. Es geht in diesem »Bild« nicht nur um die Ambiguität der vermeintlichen Teleologie im verzeitlichten Selbstverständnis, sondern auch um das Eigengewicht eines Erbes, zu dem sich das Ich in kein zuverlässiges reflexives Verhältnis setzen kann. Das Erbe, das von ihm ausgehende Versprechen und das Geschehen selbst lassen sich nicht auseinanderhalten. Doch ist dieses virtuelle Erbe nicht als Träger zu kennzeichnen, der nun in bestimmten Aspekten erscheinen würde. Träger und Erscheinung, Räumlichkeit und Oberfläche lassen sich nicht unterscheiden, indem sich kein »Bauprinzip« angeben lässt, das deren Verhältnis regeln würde, daher bleibt das »Bild« unaufhebbar doppeldeutig. Das Bild wird zum Index eines Fehlens, das sich in eine gekappte Vergangenheit (»Ruine«) und in ein künftig einzulösendes Versprechen (»halbfertiges Haus«) verdoppelt. Dieses Fehlen lässt sich also weder nostalgisch noch utopisch begreifen (im Sinne einer romantischen Fragmentarität), es ist ein Zwischen, das von der Zitationalität (Restcharakter der Ruine) und der Zukünftigkeit (dem im Bau befindlichen Haus) markiert wird. Das Bild als das unentscheidbare Zwischen von Rest und Entwurf trägt eine Wiederholbarkeit in sich, insofern sich beide

Aggregatzustände gewissermaßen kopieren: der Rest kann sich als ein Entwurf, dieser wiederum als ein Rest (ein zukünftiger Rest *in* der Gegenwart) entpuppen. Das Versprechen als eine Ruine, als ein Zitat – diese Verschränkung zeigt die Verwurzelung dieses dialektischen Bildes im Werden an. So erhält das Bild gleichsam eine doppelte, nicht repräsentierbare Oberfläche, durch das ihm inhärente Fehlen wird es temporal aufgespalten. Es wird einer Lesbarkeit zugeeignet, die also nicht einfach gegebene und lokalisierbare ikonische Züge des Bildes wahrnimmt und entziffert, da das prinzipielle Fehlen das Bild nicht als eine ikonische Totalität und Anwesenheit erscheinen lässt, daher kann man es nur lesen. Das wird auch von der visuellen Paradoxie »Im Dunklen sehe ich mich an« nahegelegt: die Dunkelheit meint genau diese Leere inmitten des Bildes. Eine Leere, die temporalisiert wird und dadurch die Ambivalenz, eine Unlesbarkeit (der anschaulichen Kriterien) hervorruft. Unter solchen Umständen wird die zeitliche Kategorie »Gegenwart« überhaupt problematisch: sie ergibt sich aus einer Unentscheidbarkeit bzw. dem Zusammenspiel von nicht-anwesender Vergangenheit und der nur als Versprechen existierenden Zukünftigkeit. Das heißt natürlich vor allem, dass die Gegenwart als Anwesenheit nur einen illusorischen Charakter haben kann, da sie selbst z. B. als *die Wiederkehr (nicht bloß Antizipation) eines künftigen Restes*, einer Vergangenheit der Zukunft auftreten kann. Diese temporalen Zwischenkonstellationen und Aporien sind Effekte eines Werdens, das die räumliche Modellierung der Zeit immer wieder unterbricht, sie problematisiert und aporetisiert.

Im Gedicht von Lőrinc Szabó wird dadurch eine genuin sprachliche Problematik aufgedeckt: das Versprechen meint einen performativen oder setzenden Akt (für ihn steht das Bauen als Metapher), der sich aber als Zitat entpuppen und seine performative Kraft einbüßen kann. Das Versprechen kann demnach auch ein Versprecher sein, ein Versprechen, dem Reste aus der Vergangenheit anhaften und es anders lesbar werden lassen. Das Versprechen, das auf potentielle Weise Zitathafes in Gang bringen kann und eine Zitationalität, die plötzlich performative Wirkung zu erzielen vermag – in dieser nicht zu vergegenwärtigenden Kreuzung der kognitiven und performativen Sprache besteht jene Unentscheidbarkeit im Gedicht, die die Dimension der Temporalität erheblich kompliziert.

Man kann sagen, dass in diesem Kontext ein gewisses Ethos des Bauens und des Konstruierens in seine Grenzen gewiesen, um nicht zu sagen: abgebaut, wird. Die Tätigkeit des Architekten wurde bei Valéry als Metapher für das Erkennen konzeptualisiert. Angesichts der Ambivalenz dieser Metapher bei Lőrinc Szabó lässt sich womöglich eine Transformation in diesem eminenten ideen- und dichtungsgeschichtlichen Zusammenhang konstatieren. Das Gedicht praktiziert eine Einladung zum Bauen, d. h. zur Wiederherstellung der Kontinuität zwischen dem Ich und seiner Sprache («Wer wird die Schwächen mir beheben?«), zugleich konfrontiert es mit dessen Unmöglichkeit. Die Stimme wird vom Bild sowohl unterstützt als auch dementiert. Folglich kann die Frage als rhetorische Frage wie ein Flehen, die Apostrophe als gegebenes Wort wie ein Meineid gelesen werden, das Gedicht lässt die Wahl zwischen den beiden in der Schwebelage: »Ich weiß nicht: Mauerstein? Verzierung?«⁶³ Diese Unentscheidbarkeit gilt auch für das Sprechverhalten der kommunikativen Instanz im Gedicht.

Vielleicht noch wichtiger ist der Sachverhalt, dem wir bereits bei Benn begegnet sind, dass hier wieder einmal ein dem Wohnen entzogenes Haus präsentiert wird. Die beiden Zustände des »halbfertigen Hauses« und der »Ruine« sind Stadien *vor* bzw. *nach* dem Wohnen, das Ich haust entweder noch nicht oder nicht mehr in diesem »Gebäude«. Zugleich kann er sich nicht in eine externe Position setzen, er befindet sich gleichsam in einem Kerker («Im Dunklen sehe ich mich an») – gleichwohl ertönt im letzten Terzett eine unpersönliche Stimme, die Perspektive eines Dritten erscheint, die aber auch die des Ich, Teil seines Selbstgesprächs, sein könnte. Innen und Außen sind also austauschbar, keine innere oder äußere Perspektive entscheidet über die Situation des Subjekts und die Lesbarkeit seiner Konstellation. So ist es nicht auszumachen, ob die scheinbar impersonelle Mitteilung dem Ich als private Lehre oder einer Öffentlichkeit gegenüber als generelle Aussage verlautet. Der Status der »Lehre« ist nicht weniger doppelzünftig, als die Semantik der visuellen Konstellation – sie kann nämlich in der Vertauschung der internen und externen Horizonte einen Meineid implizieren.

⁶³ Im Original steht »leere Verzierung« (»üres dísz«), das die Assoziation auf »leere Worte« nahe legt.

Weder das Subjekt noch der Leser wissen nämlich Bescheid, *was* sie denn bezeugen: das »halbfertige Haus« oder die »Ruine«? Genau das dialektische Bild als Spur und Effekt eines Werdens, seine Ambivalenz führen zur performativen Ambiguität des Sprechens.

Die Sprache der Poesie kann der Subjektivität keine definitive Gastfreundschaft bieten, man kann in ihr nicht heimisch sein oder werden bzw. wohnen, genausowenig wie im nicht-gegenwärtigen Werden, das zu den Effekten der dialektischen Bilder in der – ihrer referentiellen Funktionalität entzogenen – Sprache führt. Das ist keine »transzendente Obdachlosigkeit«, die im Banne verloren gegangener Ganzheitsvorstellungen eingeklagt wird, sondern entspringt der Unterbrechung in der Sprache, ihrer Trennung vom Gebrauch (von ihrer Gegenwart), in deren Zuge sich Dimensionen temporaler wie referentiell-semantischer Oszillation auftun, sich indes auch verbergen. So, im Modus eines »noch nicht« oder »nicht mehr« findet die Architektur Eingang in die Sprache der Literatur, deren immaterielle Materialität mit ihrer medialen Dimension zusammenfällt und u. a. auch die dichterische Selbstreferenz – als Reaktion auf die Unmöglichkeit eines (»dichterischen«) Wohnens in der Sprache und zugleich als deren Äquivalent oder Kompensation – dieser (nicht nur zeitlichen) Verschiebung unterwirft.

Anhang:

Lőrinc Szabó: Grand Hotel Miramonti (1926)

Hoch über sumpfigen Senken
auf durchgeistigter Höhe
der Sonne,
der flinkerer Lüfte
im eleganten Palast
des barbarischen Gipfels
summt im stählernen Gesetz der Geleise
senkrecht vor schwankenden
Etagen gleitend
der Lift
darinnen livrierte Verneigung, sie fährt
die Pfauen-Damen und befrackten Herren

hinauf, hinunter
verrichtet geheim den schrecklichen
Stoffwechsel des bösen Palastes,
zwischen glitzerndem Saal und
verschwieg' nem Schlafgemach
auf und nieder
in die surrende Taucherglocke
gesperrt, durch deren
Glas das Meeresboden-Schwanken
der aufgeschlitzten Etagen kühl
hindurchschimmert,– und der Lift
bringt weiter das Fleisch und
seltene Blumen
er fährt weiter die wertvollen
Koffer, die magischen Blätter
des Geldes in der Tasche
befrackter Herren,
die verfeinerten Bedürfnisse des Leibes und
er fährt die verfeinerten
Leiber alle, die Nahrung
des enormen Werkes weiter,
der Lift, er fährt im stählernen Gesetz
der Geleise senkrecht gleitend
die prunkvollen Lasten
auf und nieder, es kreuzen
wundersamen Gesetzen folgend
hupende Landstraßen
seinen Weg
es haben
glückliche Züge Anschluß,
während des Geldes Saugrohre,
in myteriöse Weiten reichend
unbemerkt werken
und die sumpfigen Senken,
die entfernten Felder,
die Saaten, Fabriken, devot
erstickendes Blut und die Arbeit
machen sich auf, um nach tausend
Wandlungen alle aufgesogen zu werden,
damit das enorme Werk mit Schweinefleisch
und dem Fleisch junger Mädchen gleichermaßen

versorgt werde, damit
im Lift, in sich eingekerkert,
die livrierte Verneigung sich weiter
mag wiegen vorbei an aufgeschlitzten Etagen,
das Blut im verzauberten Leibe
mag weiter kreisen hoch oben,
am Gipfel des Berges,
auf durchgeistigter Höhe
der Sonne, der flinkerer Lüfte,
wo mit lebendig güldenen Strahlen
zwischen Himmel und Erde schwebend
erglänzt die Krone der elendschwarzen,
verachteten und ausgeplünderten Weltruine.

(Aus dem Ungarischen von György Buda) In: Pál Derék
(Hg.), Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–
1930), Wien/Köln/Weimar/Budapest, 1996, S. 561–563.

Lőrinc Szabó: Dreißig Jahre (1929)

Bin ich nicht fertig? Morsch geworden?
Die Liebe und der Hass um mich,
die mich gebaut tausendhändig,
sie schlafen oder sind gestorben.

Wer wird die Schwächen mir beheben?
Vielleicht liegt auf mir gar kein Dach,
zu viel der Regen, Winter macht
sich allzu breit in meinem Leben.

Im Dunklen sehe ich mich an:
Immer etwas, das bricht, zerspringt.
Ich weiß nicht: Mauerstein? Verzierung?

doch was als Lehre bleiben kann,
wie sich ein halbfertiges Haus und
eine Ruine ähnlich sind.

(Aus dem Ungarischen von Christina Kunze)

Literatur

- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Ders./ Friedhelm Kemp (Hg.): *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd 5. München/Wien 1989. 213–258.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk*. München 1998.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. (Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser) Bd V.1 und V.2. Frankfurt a. M. 1974.
- Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd I.2. Frankfurt a. M. 1974. 691–704.
- Zentralpark. In: *Gesammelte Schriften* Bd I.2. Frankfurt a. M. 1974, 655–690.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Bruno Hillebrand (Hg.): *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt a. M. 1989. 505–535.
- Soll die Dichtung das Leben bessern? In: *Essays und Reden*. 595–604.
- Böhme, Hartmut: Kulturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2009, 191–207.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M. 1996.
- De Man, Paul: Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, 179–204.
- Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 1993, 39–58.
- Phänomenalität und Materialität bei Kant. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M. 1993, 9–38.
- Hypogramm und Inschrift. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M. 1998, 375–414.
- Derrida, Jacques: *Mémoires – für Paul de Man*. Wien 1988.

- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. = Ders.: *Gesammelte Werke* 1. Tübingen 1986.
- Hegel und die Heidelberger Romantik (1961). In: Ders.: *Gesammelte Werke* 4. Tübingen 1987, 395–405.
 - Ästhetik und Hermeneutik. In: Ders.: *Gesammelte Werke* 8. Tübingen 1993, 1–8.
 - Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins. In: Ders.: *Gesammelte Werke* 8, 9–17.
 - Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage nach dem Vergangenheitscharakter der Kunst. In: Ders.: *Gesammelte Werke* 8, 221–231.
- Grünbein, Durs: Der verschwundene Platz. In: Ders.: *Antike Dispositionen*. Frankfurt a. M. 2005, 279–291.
- Haverkamp, Anselm: Kryptische Subjektivität – eine Archäologie des Lyrisch-Individuellen. In: Ders./Manfred Frank (Hg.): *Individualität*. München 1988, 347–383.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Frankfurt a. M. 1970.
- Vorlesungen über die Ästhetik I. In: Ders.: 1970 (1970a), Bd 13.
 - Vorlesungen über die Ästhetik II. In: Ders. 1970 (1970b), Bd 14.
 - Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Ders. 1970 (1970c), Bd 15.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt a. M. 1994 (7. Aufl.), 1–74.
- *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a. M. ⁶1996.
- Iser, Wolfgang (Hg.): *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966.
- Die Phantasiearchitektur als literatursoziologischer Indexwert. In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975, 537–539.

- Jauß, Hans Robert: Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaire: Spleen II). In: Ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M. 1982, 813–865.
- /Pfeiffer, Helmut/Gaillard, Françoise (Hg.): *Art social – art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. München 1987.
- *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1989.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 2006.
- Kesting, Marianne: Negation und Destruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in der modernen Dichtung. In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975, 367–393.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán: *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben* [Metapoetik. Selbstrepräsentation und Sprachkonzepte in der modernen ungarischen Dichtung]. Budapest 2007a.
- *Tetten érheterlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál* [Worte ohne Tatort. Sprache und Geschichte bei Paul de Man]. Budapest 2007b.
- Lőrincz, Csongor: Das Beben der textualisierten Bilder (Hölderlin: Heidelberg). In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2007, 91–114.
- Maag, Georg: Zum Rêve Parisien. In: Jauß/Pfeiffer/Gaillard 1987, 309–311.
- Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Marx-Engels-Werke*. Erg. Bd I. Berlin-Ost 1968, 465–588.
- Newmark, Kevin: Paul de Man's History. In: Wlad Godzich/Lindsay Waters (Hg.): *Reading de Man Reading*. Minneapolis 1989, 121–135.

- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)* (Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari). Berlin/ New York 1980.
- Die fröhliche Wissenschaft. In: *KSA* 3.
 - Nachgelassene Fragmente 1885–1887. In: *KSA* 12.
 - Nachgelassene Fragmente 1875–1879. In: *KSA* 8.
 - Götzen-Dämmerung. In: *KSA* 6.
- Pöggeler, Otto: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg/München 1984.
- Schlaffer, Heinz: Die Aneignung von Gedichten. In: *Poetica* 27/1–2 (1995), 38–57.
- Schwarte, Ludger: Architektur, das Ereignis der Repräsentation. Zu Karsten Harries Architekturphilosophie. In: *Wolkenkuckucksheim*. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur 1 (2007) (Online: <http://www.cloud-cuckoo.net/>)
- Siegert, Bernhard: Der Nomos des Meeres. Zur Imagination des Politischen und ihren Grenzen. In: Daniel Gethmann/Markus Stauff (Hg.): *Politiken der Medien*. Zürich/Berlin 2005, 39–56.
- Valéry, Paul: *Oeuvres II*. (Hg. Jean Hytier). Paris 1960.
- Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie: Dante, Petrarca, Baudelaire. In: Willi Oelmüller (Hg.): *Ästhetischer Schein. Kolloquium Kunst und Philosophie* 2. Paderborn 1982, 168–207.