

Csongor Lőrincz (Basel)

Das Beben der textualisierten Bilder (Hölderlin: „Heidelberg“)

Der Auftakt der Ode an „Heidelberg“ institutionalisiert das sprechende Ich als schenkendes und sehendes Subjekt zugleich. In der Apostrophe werden ‚Nennen‘ und ‚Schenken‘ verschmolzen, wobei zumindest dem ersteren ein willkürlicher Akt zugrunde liegt, der auf eine mögliche Spannung hindeutet im Konzept des ‚Schenkens‘ selbst (das sonst eher unmotiviert, aber nicht arbiträr zu nennen ist). Wenn alle Tätigkeiten – Nennen, Schenken, Sehen – dem Subjekt entstammen, so werden sie auch ineinander übersetzt. So z.B. ist das Sehen vom Nennen schwerlich zu trennen, wenn ersterem (erst am Ende der Strophe: „...so viel ich sah.“) mehrfache Benennungen vorausgehen: der referentielle Titel „Heidelberg“, dann das metaphorische „Mutter“, hinzu kommt noch „Lied“, in dem das alles ja stattfindet. Das Nennen ist als Pendant der Apostrophe nur durch mehrere Übertragungen zu vollziehen. Wenn solche Transpositionen bereits in der ersten Strophe stattfinden, so tut man gut daran, ähnliche Konstellationen und deren Zusammenspiel im Gedicht weiter zu verfolgen. All diese Tätigkeiten sind in den bisherigen Lektüren nämlich als mehr oder weniger homogen ausgefallen, da diese Analysen eine Priorität des Subjekts postuliert hatten, insofern sie etwa das „Sehen“ des Ich unbefragt, dieses als eine eindeutige Perspektive auf die inszenierten Zusammenhänge im Gedicht gelten ließen.¹ Dieser Favorisierung liegt logischerweise der apostrophische Akt zugrunde, der die lyrische Stimme und damit die Vorstellung vom Subjekt überhaupt fundiert. Stimme und inszenierte Wahrnehmung vom Ich sollen also korrelieren, wobei das vielleicht nicht ohne weiteres anzunehmen ist, da bereits die erste Strophe eine Unterscheidung zwischen atemporal-konturloser Vergangenheit („Lange lieb ich dich schon...“) und präsentischem Ereignis („möchte dich, mir zur Lust...“) trifft, die das

¹ Bereits Emil Staiger widmete dem Gedicht eine eigene Analyse, vgl. Staiger, Emil: Hölderlin: Drei Oden. In: Ders.: Meisterwerke der deutschen Sprache. Zürich 1948², S. 13-25. Es folgten sodann mehrere eingehende Lektüren: Beck, Adolf: Hölderlins Ode „Heidelberg“. In: Ders.: Forschung und Deutung. Frankfurt a.M./Bonn 1966, S. 265-278. Hamlin, Cyrus: Hölderlins „Heidelberg“ als poetischer Mythos. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 14 (1970), S. 437-455. Stierle, Karlheinz: Identität und Sprache des Gedichts. In: Ders.: Ästhetische Rationalität. München 1997, S. 265-282.

‚Nennen‘ als ‚Schenken‘ sogleich auch relativiert. Das Wort „kunstlos“ steht auch in auffallendem Gegensatz zur odespezifischen Anrede und deutet auf eine Sprachauffassung hin, in der die Herrschaft apostrophischer Sprechmodi nicht ungebrochen zu gelten scheint.

Im Folgenden wird es darum gehen, die scheinbar homogene Konstellation von den erwähnten performativen, semantischen und figurativen Funktionen im Gedicht zu trennen – um keiner beabsichtigten Dekonstruktion willen, sondern weil sich wesentliche Zusammenhänge erst so erschließen können. Freilich führt das zu keiner vollständigen Analyse, vielmehr zu einer Selektion, die im Hinblick auf die Seinsweise der lyrischen Bilder vorgenommen wird. Unter ihnen wird dasjenige in den Vordergrund gestellt, das vielleicht die wichtigste poetologische Figur des Gedichtes markiert. Die Isotopie der ‚Brücke‘ taucht bereits in der zweiten Strophe auf („Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt / Leicht und kräftig die Brücke / Die von Wagen und Menschen tönt.“) und wird in der dritten Strophe zu einem privilegierten Ort der im Gedicht inszenierten Landschaft und des Durchgangs des lyrischen Ich durch diesen Raum („Wie von Göttern gesandt, fesselt ein Zauber einst / Auf der Brücke mich an, da ich vorüber gieng...“). Gleichzeitig wechselt die zeitliche Konstellation im Gedicht vom Präsens, vom Ereignis der Apostrophe ins Präteritum, in die Zeit der Erinnerung. Der Text häuft verschiedene Metaphern und Benennungen des Sehens und der Visualität an („sah“, „glänzt“, „schien“), die in der vierten Strophe in einer sehr komplexen bildlichen Konstellation münden: die „Gestade“ „sah“ den „Flüchtigen“, dem Fluß „nach“, dabei wurden sie im Wasser auch sichtbar: „es bebt / Aus den Wellen ihr lieblich Bild“. Der doppelte, metaphorische wie literale Status des Sehens ist auffällig: Die „Gestade“ können offensichtlich nur in metaphorischem Sinne „sehen“, ihr Bild ist als Bild im Fluß jedoch literaler Art, im Prinzip von jedermann beobachtbar – gleichzeitig aber Resultat einer spiegelhaften Übertragung. Es geht um ein ‚bebendes‘ Bild, um einen temporalisierten Anblick, der in dem – früher auf explizite Weise mit der Zeit in Verbindung gebrachten – Fluß erscheint. Das Sehen ist nach dieser Strophe also ein metaphorischer Prozess oder eine metaphorische Tätigkeit, jedoch nicht nur wegen der Personifizierung, sondern auch dank der intersubjektiven Bedeutung von ‚(jemandem/etwas) nachsehen‘. Die „Gestade“ verzeihen demnach dem „Flüchtigen“, wobei sie („all“) in dieser *performativen* Bedeutung aus der Subjektposition gleichsam in die Objektstellung gerückt werden („alles“). So ist es konsequent, dass sie sich zum „Bilde“, in gewissem Sinne also zum Objekt verändern. Das (lyrische) ‚Bild‘ ist seinerseits nicht als solches zu betrachten, es ist in Auflösung begriffen. Da aber die Literalität des ‚bebenden Bildes‘ im Kontrast zum metaphorischen ‚Sehen‘ (der „Gestade“) akzentuiert wird und die Lexik nirgendwo das Wort ‚Spiegel‘ enthält, im Gegensatz dazu eine reelle Emergenz des Bildes zu suggerieren scheint (auch durch den Zeilenbruch: „es bebt / Aus den Wellen...“), muss die Konstitution des ‚bebenden Bildes‘ vom

Spiegeleffekt, von dem Spiel der ‚Oberfläche‘² evidenterweise auch losgelöst werden. Es geht also um eine (*performative*) Buchstäblichkeit, die nicht unbedingt zu den übertragenen Bedeutungen im Gegensatz steht, sondern das Ereignishafte des Bildes³ in einer doppelten Temporalisierung – Emergenz („aus den Wellen“) und ‚Beben‘ als Oszillieren – verortet. Welchem Zusammenhang ist diese anadeiktische, atopische und wohl auch atropologische Situierung des „Bildes“ zu verdanken?

Es sind zunächst wohl mindestens zwei Konstellationen, die das ‚bebende Bild‘ aus dem Bereich der Sichtbarkeit entfernen und es zu einem poetologischen Knotenpunkt machen: sein zeichenhafter Aspekt, den es zunächst der Spiegelung verdankt, folglich sein Eingeschriebensein in die Materialität des Flusses, und seine performative Emergenz, die sich auch mit dem „Zauber“ der dritten Strophe in Verbindung bringen lässt. Im ‚Beben‘ des Bildes bündelt sich ein komplexes Zusammenspiel, das mehrere Ebenen des Textes miteinander verwebt. Es ist vor allem ein Oszillieren zwischen ‚Bild‘, Zeichen, Tiefe (Fluss) und ‚Schatten‘. Der temporale Index schreibt sich dem Bild selbst ein, das zwischen Aufscheinen und Auflösung situiert wird. Dieses Bild hat einen Scheincharakter, der aber in einem Effekt der Oberfläche nicht aufgeht, keine bloße Spiegelung inszeniert, vielmehr ist er mit einer nicht repräsentierbaren Tiefe des Wassers verbunden („es bebe / aus den Wellen...“). Denn das Widergespiegelte ist nicht nur Bild, sondern wird zu einer Figur oder zum Zeichen modifiziert, das auf nicht vorhandene Bedeutungskonstellationen verweisend, ein Gedächtnis dieser Bedeutungen darstellen kann. Es ist aber auch deren Vergessen, da vom Zeichenhaften gerade das Erscheinende, die Spiegelung – Garantin der Mnemotechnik der Zeichen – gelöscht wird („Schatten“ als Figurationen von Lethe). Die Figur der Selbstpräsentation im Gedicht (die ‚Spiegelung‘) kann ihre performative Wirkung also nicht verantworten und zeigt einen Bruch des Textes selbst auf, indem die Materialität des „Flüchtigen“ aufgedeckt wird, wobei dies eine Erblindung herbeiführt. Die Tiefe des Flusses ist als solche nicht beobachtbar oder sichtbar, sie kann sich nur im Beben des Bildes kundgeben, in dessen schattenhafter Verdunkelung. Weder die Tiefe noch

² Entgegen der Meinung von Timothy Bahti, der die Stelle aus „Heidelberg“ als ein Beispiel des „upon the surface“ abspielenden, ohne jegliche „depth“ charakterisierbaren Vorgangs betrachtet. Vgl. Bahti, Timothy: *Lightning Bolts, Arrows, Weather Vanes, and the Crux of Soullessness: Directions and Ends of the Poetic Image in Three Hölderlin Poems*. In: Ders.: *Ends of the Lyric. Direction and Consequence in Western Poetry*. Baltimore/London 1996, S. 118., S. 272.

³ Das ja mit dem Performativ vom ‚nachsehen‘-, ‚verzeihen‘ in Verbindung steht: Die Konstitution des „Bildes“ ist auf das ‚Verzeihen‘ seitens des Textes sowie auf die ‚Unschuld‘ des „Flüchtigen“ angewiesen.

das „Bild“ erscheinen also als solche, sie werden in einem Chiasmus ineinander übersetzt, der aber eine Öffnung des Textes im Effekt der Lesbarkeit des Bildes herbeiführt. Was meint nun dieser Bruch im Text?

Aus der so gewonnenen Sicht sind die visuell-räumlichen Verhältnisse nämlich einer Relektüre zu unterziehen: Es stellt sich heraus, dass sich die räumliche Platzierung des lyrischen Ich auch nicht restlos bestimmen lässt, das wiederum einer metaphorisch-literalen Verdopplung zu verdanken ist, insofern in der Zeile „fesselt ein Zauber einst / Auf der Brücke mich an“ nicht entscheidbar ist, ob das lyrische Ich von der Brücke nur in übertragenem Sinne ergriffen wird (vgl. „gefesselt“ von einem ‚Interesse‘), sich etwa am Ufer aufhält oder in wörtlichem Sinne auf die Brücke gezogen wird, es also auf der Brücke selber steht. Der Status der Brücke ist somit im Begriff, sich zu verdoppeln (ist die Brücke betrachtetes Objekt oder Raum?), vor allem aber in der impliziten, im Text nicht eigens markierten, aber keineswegs ausschließbaren Möglichkeit, dass *sich die Brücke selber im Fluss widerspiegelt*, dadurch sich auch von ihr ein ‚bebendes Bild‘ konstituieren kann.⁴

Durch diese Möglichkeit aber wird der ganze Inszenierungscode des Gedichtes verschoben und eine neue, nicht leicht durchschaubare Dimension der Interpretierbarkeit eröffnet.⁵ Die „Brücke“ als Prinzip der Vermittlung zwischen Natur und Kultur und des tropologischen Transfers, sprich: der Metapher⁶, wird auch supplementiert, unlesbar gemacht. Das widergespiegelte Bild stellt vermutlich keine einfache Verdopplung des Wahrnehmungsdatums oder des ‚Anblicks‘ dar, es ist vielmehr deren Zeichen: insbesondere hinsichtlich der Tatsache, dass es im Text eigentlich nicht erscheint, nicht wahrzunehmen ist. Das ‚Beben‘ des Bildes meint demnach kein phänomenales Erzitern, auch keinen bloßen tropologischen Schein (da das Übertragungsprinzip in ihm gebrochen wird), sondern eine Unentscheidbarkeit zwischen dem faktischen und fiktiven Status des Bildes selbst. Es entsteht dadurch ein virtuelles lyrisches Bild, das die textuell-semantischen Verhältnisse des Gedichtes auf eine komplexe Weise neu gestaltet und differenziert. Dieses lyrische Bild ist demnach keine bloße Möglichkeit im Text, es zeitigt ein Ereignis in seiner Virtualität mit nicht weniger Wirksamkeit, als

⁴ Vor allem, wenn man das lyrische Ich auf der Brücke lokalisiert, das so ins Wasser schauend auf evidente Weise mit dem widergespiegelten Bild der Brücke (und von sich selbst) konfrontiert wird. Die zweite Strophe hat die „Brücke“ auch auf explizite Weise über dem „glänzenden“ Strom verortet. Überhaupt scheint die Brücke im Zentrum des Gedichtes zu stehen.

⁵ Diese Möglichkeit wurde von den mir bekannten Lektüren zu „Heidelberg“ nicht eigens erwogen.

⁶ Vgl. Stierle: Identität und Sprache des Gedichts, S. 267.

wenn der Text selbst es deklariert hätte. Denn die Möglichkeit dieses fiktiven Bildes hat sich in gewissem Sinne als die Unmöglichkeit (der etablierten semantischen, textuellen und Inszenierungsverhältnisse) des Textes kundgetan. In erster Linie als Subversion der deiktischen Identifizierbarkeit: An *welche* Brücke wird denn das lyrische Ich ‚gefesselt‘? An die inszenierte oder an das Zeichen im Wasser? Ferner kippt auch die tropologische Bestimmbarkeit um, insofern das fiktive Bild kein Resultat einer Übertragung oder Substitution darstellt, letztendlich also nicht als Metapher aufgefasst werden kann, eher könnte es eine gewisse nicht-materielle Inskription der ‚Brücke‘ (zunächst) als eines Dinges der Kultur anzeigen. Das Ereignis des virtuellen Bildes hat nun gravierende Konsequenzen auch für den Status des lyrischen Subjekts und seiner Stimme: wenn es um ein Bild geht, von dem dieses – sich der ‚reizende[n] Ferne‘ übergebende – Subjekt wahrscheinlich auch nicht weiß (wenn ja, so wird es selbst diesem Bild miteingeschrieben, im Sinne der Widerspiegelung der sich von der Brücke hinauslehrenden Person), dann ist anzunehmen, dass sich dieses Bild in der Sprache des Gedichtes nicht repräsentieren, insofern es sich vom lyrischen Subjekt nicht ansprechen lässt. Damit werden die metaphorische Apostrophe und die dichterische Namensgebung der ersten zwei Zeilen relativiert, und auch die Präsentation des Gedichtes als eines ‚Geschenk‘ des lyrischen Ich an ‚Heidelberg‘ in ein ambivalentes Licht gerückt, da die Möglichkeit des fiktiven Bildes vielmehr als eine Gabe aufgefasst werden kann, die sich keiner Kontrolle eines Subjektes unterziehen lässt, eher dessen Konzept verändert. Das in ‚kunstlos‘ implizierte Prosaische erhält somit einen neuen interpretatorischen Nachdruck: Das virtuelle oder ‚bebende‘ Bild baut in der Tat die Sprechakte der intentionalen Sprache oder die Rhetorik der Persuasion („Lange lieb ich dich schon...“) und auch die tropologischen Substitutionen, zumindest aber deren Schaltung durch das Ich, ab. Das alles steht in engem Zusammenhang mit der Determinierbarkeit der zeitlichen Zusammenhänge, mit einer Poetik der Erinnerung: Angesichts der Verdoppelung der temporalen Konstellationen ist eigentlich nicht zu entscheiden, ob die Widerspiegelbarkeit des Bildes der Brücke im Bewusstsein des lyrischen Ich bereits damals gegeben war oder sich vielmehr erst im Prozess der Erinnerung konstituiert. Auch die zeitliche Situierung des ‚Bildes‘ entpuppt sich als eine ambivalente – dem Gedicht zufolge hat dies der ‚Zauber‘ für das Ich bewirkt. Es geht also um ein Ereignis, das die vertrauten zeitlichen Koordinaten aufhebt (so wie der ‚Zauber‘ zwar im Modus der Vergangenheit erscheint, aber seine Wirkung zeitlich unbestimmt – im Gedicht mindestens bis zur sechsten Strophe – ausstrahlt). In diesem Sinne kann man von einem Ereignis sprechen, das als vergangenes doch immer wiederzukehren imstande ist (als Halluzination oder Trauma), das jedoch auch in seinem aktuellen, vermeintlich erstmaligem Geschehen nur als Wiederholung zugänglich wird (als ob es immer schon erfolgt wäre). Es ist leicht zu sehen: Diese Wiederholung korreliert mit der inskriptionellen Repetition der Brücke durch das fiktive Bild.

Diese Wiederholung als (Aufdeckung) eine(r) virtuelle(n) Inskription lässt sich also nicht in ein grammatisches Modell übersetzen.

Das lyrische Bild erscheint so als ein Epitaph des Ich, als ein Bild, das eines Wahrnehmenden oder Betrachters entbehrt. Wenn das Ich als ein Betrachter im Text etabliert wird, dann markiert das bereits einen *ekphrastischen* Akt bzw. eine ekphrastische Beziehung, insofern das Hineinlesen des Ich in das Bild sogleich die Interpretation des Bildes mit sich bringt (man hat dann ein anderes Bild vor sich). Zu gleicher Zeit bedeutet die Widerspiegelung des Ich im Bild die Temporalisierung der Ich-Vorstellung, da die dispersiven Wirkungen der unbestimmten zeitlichen Positionierbarkeit des Bildes auch für jene Vorstellung gelten werden. Wenn das Ich als Instanz der Ekphrasis in der Rolle des Betrachters im Text auftritt, so ergibt sich gerade aus dieser Funktion der Sachverhalt, dass es das Bild nur zu kommentieren, nicht aber zu evozieren vermag – dadurch entfernt es sich von sich selbst, es wird dem Bild auch eingeschrieben, seine Betrachterrolle damit relativiert. Die (keineswegs festzumachende) bildbeschreibende Funktion des Ich resultiert aus der virtuellen Notation des „Bildes“ – und nicht die Betrachtung des Ich richtet sich auf das Bild oder setzt das Letztere.

Nun wirkt die Zäsur des lyrischen Bildes – parallel zur Umschreibung der Opposition von ‚Sein‘ und ‚Werden‘⁷ – auf eklatante Weise dem Moment des Handelns und der Kulturschaffung, inszeniert auf der Brücke („die von Wagen und Menschen tönt“), entgegen. Die Brücke als kulturelles Artefakt nimmt die Funktion der Vermittlung wahr – stattdessen fordert das lyrische Bild als Ineinander von Virtualität und Materialität die Vermittlung heraus, über deren Ermöglichung hinaus. Es gibt sich als Schein, der jedoch in der Scheinhaftigkeit, m.a.W. in der Umkehrung, nicht aufgeht, sondern eine Virtualität hervorbringt, die auf Anderes, auf Figuren angewiesen ist, sich in Bezug auf diese zu erfahren gibt – damit bewegt der Schein den Leser zur Interpretation, zur Vermittlung. Die Virtualität kann nur so ihre Wirkungen zeitigen – nur in diesem Text, als Singularität, gebunden aber an die interpretatorische Transposition. Gerade weil sich das Bild nur in dem Interpretationsmoment in den Blick nehmen lässt, kann vermutet werden, dass dieses Bild nicht erst „nach“ der Zäsur zustandekommt,

⁷ Es ist zu vermuten, dass sich die Ode damit in eine zentrale Problematik – in Zusammenhänge des Gedächtnisses und der Inskription – der Texte Hölderlins hineinschreibt, auf einer buchstäblichen Ebene der Textualität (vielleicht noch diesseits der paraphrasierend-allegorisierenden Lektüren?): vgl. die Zeilen „Und immer / Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist / Zu behalten“ in „Mnemosyne“; ferner „Der Rhein“: „Doch einigen eilt / Diß schnell vortüber, andere / Behalten es länger“; schliesslich übersetzt eine Fassung von „Der Ister“ den in „Heidelberg“ beobachteten poetischen Effekt in eine Begrifflichkeit: „Ströme. Sie sollen nämlich zur Sprache sein. Ein Zeichen braucht es...“

sondern diese Zäsur selbst verursacht – insofern es eine Spur am tropologischen System hinterlässt. Als Grund für all dies dient nun das nicht-umkehrbare, auf den ersten Blick tautologische Verhältnis, dass das so verstandene lyrische Bild *keine Substitution darstellt, weil es nicht substituierbar ist* (nicht-umkehrbares Verhältnis, da erst die Effekte der subversiven Kraft des Bildes die Erfahrung seiner Singularität ermöglichen – zu diesen kommt man nicht via Vergleich und Reflexion).⁸

Diese Verhältnisse sind nicht bloß als ‚selbstreflexiv‘ zu kennzeichnen, vielmehr bilden sie die Bedingung der Möglichkeit jeglicher Selbstreflexion. Die Vorstellung vom Ich im Sinne des Topos vom widergespiegelten Narziss wurde einem anderen Bild resp. einer Inskription eingeschrieben. Die Distanzierung der ‚Brücke‘ erfolgte nicht bloß durch eine Reflexion, durch eine Spiegelstruktur, sie wurde vielmehr von der Inskription ermöglicht.⁹ Daher wird die vermeintliche Selbstreferentialität immer schon auch als Referentialisierung, als Lesen des virtuellen Bildes zugänglich. Dieses Bild ist infolge der Unvermeidlichkeit der Lesefigur eher ein Zeichen, es distanziiert etwas, das vorher tropologisch strukturiert war. Das Gedächtnis dieses tropologischen Systems beeinflusst jedoch zu gleicher Zeit, von vornherein das aus ihm Herausgelöste (das lyrische Bild). Daher

⁸ Rilke verwandelt das dichterische Verfahren von Hölderlin in einen Imperativ, in einem Gedicht der „Sonette an Orpheus“: „Mag auch die Spiegung im Teich / oft uns verschwimmen: / *Wisse das Bild*“ (I. 9.). Wie sich dann die Zukunft solcher Techniken und Codes poetischer Selbstpräsentation in der zweiten Welle der Moderne gestaltet, dazu stellvertretend eine bedeutsame poetische Reflexion von Benn: „Die Bilder werden blasser, / entrücken sich der Zeit, / wohl spiegelt sie noch ein Wasser, / doch auch dies Wasser ist weit“ („Tag, der den Sommer endet“).

⁹ Vgl. „es muss ein Zeichen geben“ („Der Ister“). Eine kardinale Bedeutung besitzt in diesem Zusammenhang die Ode „Rousseau“ (entstehungsgeschichtlich unweit von „Heidelberg“), wo der Unterschied von ‚Zeigen‘ und ‚Zeichen‘ wichtig wird (vgl. dazu de Man, Paul: *The Image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin*. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 30.). Die zweite Strophe des Gedichts operiert mit einem ähnlichen räumlichen Code der Inszenierung, und die Position des angesprochenen Du (des „Schattens“) differenziert sich weg vom „Zeigen“ durch den „Gott“: „Und mancher siehet über die eigne Zeit, / Ihm zeigt ein Gott ins Freie, doch sehnend stehst / Am Ufer du, ein Ärgernis den / Deinen, ein Schatten, und liebst sie nimmer...“ Das „sehnend“ kann sich darauf beziehen, dass dieses Du eher mit abwesenden Gegebenheiten, weniger mit dem Zeigbaren in Verbindung steht – die achte Strophe knüpft den „Sehnenden“ dem ‚Winken‘ an als die „Sprache der Götter“, die in der letzten Strophe zum „Zeichen“ wird. Die Aufdeckung der bei Hölderlin von Anfang an bestehenden Differenz zwischen ‚Zeigen‘ und ‚Zeichen‘ ist notwendig u.a. zur Auslegung der späten Texte, z.B. zu „Mnemosyne“, damit dessen Zeilen über die Projektion des Zeichenhaften auf das Menschliche interpretierbar werden.

hat man hier nicht mit einer bloßen Oberfläche zu tun, da gerade das Moment der Spiegelung den Aspekt der Tiefe erzwingt, da es das Gespiegelte zum Zeichen modifiziert. Es verdeckt das ‚Werden‘ des Flusses, führt eine Arretierung herbei und lässt dadurch etwas Anderes erfahren. Das Zeichen evoziert immer semantische Tiefen, die streng genommen nicht zu repräsentieren sind. Folglich richtet sich das im „Zauber“ und „fesselt“ angedeutete nicht-zeitliche Verweilen auf einen anderen Aspekt des „Flüchtigen“, der als sein ‚Sein‘ zu bezeichnen ist, seine unzugängliche Materialität, die das „Beben“ des Bildes – vielleicht das Bild als solches („...es bebte / *Aus den Wellen* ihr lieblich Bild.“) – veranlasst. Diese Weile ist also kein zeitlicher Moment, sondern stellt vielmehr das Andere der Zeit dar. Sie findet gerade „auf der Brücke“ statt, die „von Wagen und Menschen tönt“, von anderen als Ort des Transports, der Übertragungen benutzt wird. Sie ist Effekt einer Gabe („Wie von Göttern gesandt...“), die einem „Zauber“ gleichkommt und in eine Bewegungslosigkeit mündet. Es geht dabei vielleicht nicht um ein Einswerden mit der „Brücke“, da unmittelbar im Anschluss Metaphern des Sehens und der Visualität auftauchen, bzw. der Strom in den Blickwinkel der Inszenierung tritt. Der „Zauber“ und die Weile scheinen somit im gleichen Maße auf den Strom gerichtet zu sein, dieser Bezug kommt in der fünften Strophe zu seiner Entfaltung. Aufgezeigt wird die spezifische Position dieser Strophe auch durch das Plusquamperfekt, wodurch die räumliche Tiefe des „Flüchtigen“ zu einer zeitlichen wird. Diese Vorzeitigkeit kann das Korrelat der Weile darstellen – durch das ‚Schenken‘ auch im semantischen Zusammenhang mit der Sendung der „Götter“ – und lässt die somit evozierte Tiefe des Flusses als ‚Sein‘ erfahren, so wie die Emergenz (das „Hervorbeben“) des Bildes sich mit dem „Zauber“ verknüpfen lässt. Denn sowohl der „Zauber“ als auch das bebende Bild scheinen bestehende Ordnungen und Verläufe aufzubrechen. Präziser: Das „Bild“ ist als das Zwischen von Sein und Werden zu denken, sowohl als deren Zäsur als auch als Vermittlung der beiden. Zeit als Materialität hat einen nicht-zeitlichen Grund (besser: Abgrund), nur durch das „Bild“ wird sie zum Werdenden („bebend“), indem die Differenz von Sein und Werden gerade im Bild ausgetragen oder vermittelt wird. Andererseits wird ihre nicht-zeitliche Materialität als Latenz durch die Virtualität des Bildes, durch seine Zäsur aufgedeckt – diese doppelte Seinsweise erinnert uns an die doppelte Beschaffenheit der Gabe, von der weiter unten die Rede sein wird. Die Virtualität des Bildes meint keine Beliebigkeit etwa im Sinne der Vorstellungskraft, sondern vielmehr seine *Nähe*: Daher bleibt dieses Bild im Kommen (und nicht primär aufgrund einer permanenten Verschiebung, etwa im Sinne einer ‚unendlichen Annäherung‘). So meint das ‚Beben‘ des Bildes seine eigene Nähe als im-Kommen-Bleiben, das somit einem positiven Aspekt zu verdanken ist. Nähe zeitigt damit einhergehend jedoch auch Verweigerung, die hier nicht als Gegenbegriff von Verwirklichung oder Erfüllung zu denken ist, sondern als Grundzug des Ereignisses. Das ‚Sein‘ des Bildes ist seine nicht-visuelle Materialität oder virtuelle Latenz; seine Erscheinung und seine Sichtbar-

keit, kurz: sein ikonischer Aspekt hingegen sind Momente seines ‚Werdens‘: Dem lyrischen Bild im Sinne Hölderlins eignet diese paradoxe Seinsweise.¹⁰

Die Virtualität des lyrischen Bildes kompensiert somit keine Mängel etwa des ‚Dinges‘ oder des Wortes, sie weist vielmehr auf den inneren Hiatus des Textes hin: bereits seine Wahrnehmung rührt von einer Interpretation (einer Verborgenheit) her, sie offenbart die Duplikation der „Brücke“ als eines Wortes, die Verdopplung von Bedeutung und Figur, von Wort und dessen unsinnlichem Schatten. Denn das unsinnliche, unanschauliche Bild gibt sich als ein – von der Inskription (oder vom Text) produzierter – ‚Schein‘ des Wortes (oder Zeichens) ‚Brücke‘. Das heißt, das fiktive Bild ‚siedelt‘ sich in der Zäsur der Übertragung an, in dem Zwischenraum von Wort und Bedeutung, Bedeutung und Figur, der benennenden und der signifikativen Funktion des Wortes. In ihm wird – wenn auch nur auf virtuelle Weise – die ‚Brücke‘ wiedergespiegelt, ein Außen tritt also in das Bild, in seine Oberfläche hinein (diese zuallererst ermöglichend), das indes keine bloße externe Gegebenheit, sondern ein Bedeutungskomplex ist. Insofern dieses lyrische Bild infolge seiner Fiktivität in der Opposition von wörtlichem oder metaphorischem Sehen, literalem und übertragenem Sinn nicht einzufangen ist, so stellt sie eine Kopie dar, die semiotisch nicht determinierbar, also von der nicht zu entscheiden ist, ob sie einem Bild oder einem Zeichen gleichkommt. Sie ist von der „Brücke“ her, „die von Wagen und Menschen tönt“, nicht lesbar, da sie jene phänomenale „Brücke“ tilgt, diese damit als ein Zitat oder einen Text hervorkehrt. Die Fiktivität des widergespiegelten Bildes impliziert die Unsichtbarkeit der Inskriptionalität des Wortes „Brücke“ (oder des Textes), die sich der tropologischen Übertragung verweigert. Die unsinnliche Wiederholung von „Brücke“ ist ein Zitat (keine Substitution) und zeigt damit gerade die Zitationalität von „Brücke“ an. Wenn die metaphorische Übertragung zwangsläufig an die referentielle Funktion der Sprache (an die Unterscheidung wörtlich-figural) als eine „Brücke“ gebunden ist und damit etwas vergessen lässt, so scheint das Wort „Brücke“ hier von seiner referentiellen und metaphorischen Bedeutung durch die Zäsur des fiktiven Bildes losgelöst und einem Rauschen der Inskriptionalität (des Textes) anheimgegeben zu werden.¹¹ Wenn somit dieses Bild eher ein

¹⁰ Vielleicht lassen sich dadurch solche Paradoxien erklären, die bereits in dieser Schaffensphase Hölderlins vorkommen, etwa in „Einen vergänglichen Tag...“: „in verwandter / Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild.“

¹¹ Das ist die Problematik des Aufsatzes „Das untergehende Vaterland...“, dessen oft zitierte Kernthese, die für den beobachteten poetischen Effekt in „Heidelberg“ eine systematisch genaue Beschreibung liefert, folgendermaßen lautet: „Aber das *Mögliche*, welches in die *Wirklichkeit* tritt, indem die *Wirklichkeit sich auflöst*, diß wirkt, und es bewirkt sowohl die Empfindung der Auflösung als die Erinnerung des Aufgelösten.“ Die „Auflösung“ „trägt ihren eigentümlichen Charakter zwischen Seyn und Nichtseyn“.

lesbares, kein sichtbares, Bild darstellt, kommt es den „dialektischen Bildern“ Benjamins nahe, von denen es bei ihm heißt: „der Ort, an dem sie [die dialektischen Bilder] antrifft, ist die Sprache“ und „daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“.¹² Das heißt, dass dialektische Bild wird erst lesbar, wenn es sich von (s)einer vermeintlichen Vorgeschichte löst und ein Ereignis zeitigt, das zeitlich nicht einzuordnen ist: So wie der „Zauber“ eine Halluzination veranlasst bzw. als eine solche wiederkehrt. Noch mehr erfolgt dies aber durch die Ambivalenz des temporalen Kontextes des Bildes – es wird fiktiv auch infolge dieser Unentscheidbarkeit. Es ist also eine Kopie oder ein Zitat, das aber sogleich in eine Figur umkippt – als Zitat ist es immer schon Figur (keine Repräsentation) und kann als eine Metapher oder als Synekdoche (der Selbst-reflexion) fehlgelesen werden. Die Möglichkeit der Wiederholung geht mit der Figuration einher, sie kann nur in dieser zum Vorschein kommen – und ist selbst fiktiv, insofern sie von der Rhetorizität der Sprache installiert wird. Wenn damit das Prinzip jeglicher ‚Ähnlichkeit‘ zwischen den beiden ‚Brücken‘ destruiert wird, so wird man zur Annahme gezwungen, dass die Bildlichkeit im literarischen Text als poetische Funktion (etwa im Sinne Jakobsons) im Grunde genommen als Produkt des figurativen Aspekts der Sprache zu konzipieren ist. Mehr noch: Die beiden Brücken lassen sich zu gleicher Zeit nicht in den Blick nehmen; wenn man sich auf die eine konzentriert, hat man die andere vergessen. Folglich verfügt diese unscheinbare Konstellation über keine Gleichzeitigkeit oder Totalität einer visuellen Wahrnehmung. Texte wie „Heidelberg“ rekurren in der Gleichzeitigkeit-

Dazu bedarf es der „Lücke und des Contrasts, der zwischen dem Neuen und dem Vergangenen stattfindet“, damit „die Erinnerung der Auflösung erfolgen kann“: Sämtliche Werke und Briefe (ed. Knaupp) II, München 1992, S. 73-74. (Im Folgenden als K II zitiert.)

Das „Neue“ von „Das untergehende Vaterland...“ wird in dem zentralen poetologischen Aufsatz Hölderlins als „Sprache“ oder (performative) Sprachfindung beschrieben: „Indem sich nemlich der Dichter mit dem reinen Tone seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen innern und äußern Leben begriffen fühlt, und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese eben so neu und unbekannt, die Summe aler seiner Erfahrungen, seines Wissens, seines Anschauens, seines Denkens, Kunst und Natur wie sie in ihm und außer ihm darstellt, alles ist wie zum erstenmale, eben deßwegen unbegriffen, unbestimmt, in lauter Stoff und Leben aufgelöst, ihm gegenwärtig, und es ist vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblicke nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst, so wie er sie kennengelernt hat und sieht, nicht eher sprechen, ehe für ihn eine Sprache da ist, d.h. ehe das jetzt Unbekannte und Ungenannte in jener Welt eben dadurch für ihn bekannt und nahhaft wird...“ (Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig... K II, S. 98-99).

¹² Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften V.1. Frankfurt a.M. 1982, S. 578.

keit inkompatibler textueller Möglichkeiten, die in solchen aporetischen visuellen Effekten ausagiert wird, auf eine textuelle Mnemotechnik auch des Lesens (wenn die erwähnte Gleichzeitigkeit nicht im bildlichen Sinne, sondern als Gedächtnis der Sprache zu verstehen ist).

Die so erzeugte Fiktionalität – wie das Ineinander von Zitat und Figur – ist vermutlich nur in der Sprache möglich, in der Materie und Medium zusammenfallen. Das Bild ist fiktiv aus mehreren Gründen: Es ist eine Kopie oder ein Zitat der verborgenen Materialität des „Flüchtigen“, keine reine Evozierung. Folglich ist der materielle „Grund“, d.h. das ‚Sein‘, nicht als Träger zu konzipieren, da diese vermeintliche Relation das Bild seiner virtuellen Seinsweise berauben und es als einen Oberbau oder Eigenschaft eines vergegenständlichten Seins fehllesen würde – „...es bebe / Aus den Wellen...“. Dank des ‚Bebens‘, m.a.W. seiner ortlosen Situierung in einem virtuellen Zwischenraum, hat das „Bild“ keinen ausweisbaren Träger, der sein Vorhandensein begründen könnte. Da das Bild fiktiv ist, so geht es – drittens – über einen naturgebundenen Code hinaus, da es nicht mehr von Momenten des Lichtes, der Widerspiegelung oder des ‚Tags‘ abhängt.¹³ Das geht Hand in Hand mit seinem unentscheidbaren temporalen Charakter, indem das Bild sowohl ein erinnertes als auch ein präsent sein kann, und das zu gleicher Zeit, insofern der ‚Zauber‘ gerade eine solche unscheinbare Wiederholung vorantreibt. Das ‚bebende‘ Bild als fiktives stellt in diesem Sinne ein dialektisches Bild dar und schreibt sich der Zwischenkonstellation von materiellem „Grund“ und Oberfläche ein.

So kann man annehmen, die lyrische Sprache operiere bei Hölderlin grundlegend als Technik: Sie virtualisiert, setzt aber gerade dadurch eine Materialität frei („stiften“ im Sinne von „Andenken“), die in räumlich-gegenständlichen oder perzeptiven Kategorien nicht zu ermesen ist. Sie ist kein Träger, indem sie sich im gleichzeitigen Anzeigen und Verschieben der Bedeutung manifestiert. Sie gibt sich als ein Skript kund, das ein Zurückkommen auf sich selbst eröffnet und sich zu gleicher Zeit auch verdeckt. Sie ist nichts anderes als das Ungesprochene des Wortes, seine Wahrheit, die als materielles Ereignis – und als solches kognitiv nicht begründbar – zutage tritt. Im Gedicht „Germanien“ ‚erscheint‘ „das Ungesprochene“ als „ein Wahres“ (folglich stellt es dem Gedicht zufolge keine Figur des ‚Geheimnisses‘ dar), das sich „zwischen Tag und Nacht“, also zwischen Erinnerung und Antizipation situiert – es gehört folglich zu keinem der beiden.

¹³ Das Spiel der Zeilenbrüche ist auch signifikant: die Gestade „sahn“ praktisch der nächsten Zeile „nach“ und das Bild bebt wiederum „aus den Wellen“ der darauf folgenden Zeile. Sowohl das Sehen als auch das Beben sind also textuelle Momente: ihr ‚Gegenstand‘ ist nicht in einem kontinuierlichen Verhältnis zu ihnen zu denken, sondern wird immer schon von einem anderen Vers (von einem anderen, ungeschriebenen Text?) enthalten.

Es meint eine Zäsur, die die Loslösung, das Heraustreten aus dem Prozess markiert – *nicht bloß deshalb, weil es den Prozess aufbricht, sondern weil es ‚wahr‘ ist*. Das Ungesprochene des Wortes ist also diejenige virtuelle und gleichzeitig materiale Dimension, hier markiert durch das fiktionale lyrische Bild, das in der Sprache oder dem Text nicht repräsentiert werden kann, sondern vielmehr dessen Subversion als Aspekt seiner Notation bedeutet („Dreifach umschreibe du es, / Doch ungesprochen auch, wie es da ist, / Unschuldige, muß es bleiben.“). Das ist eine Materialität, die eine Einschreibung ist, auf die man zurückkommen kann – aber im Zeichen einer interpretatorischen Herausforderung, einer Verbundenheit mit dem Text. Damit wird man das lyrische Bild nicht einfach zum Ort der Wahrheit ernennen können, da das Aufscheinen der Wahrheit im lyrischen Bild gerade von der Flüchtigkeit oder Virtualität ebendieses Bildes gefährdet wird. Weil jedoch diese Virtualität als eine unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit keine Tilgung der Singularität, vielmehr deren materialisiertes Versprechen darstellt, so ist sie kein Index der im technischen Sinne verstandenen Substituierbarkeit. Wenn man die Kraft des lyrischen Bildes nicht durch Vergleiche, Konstatieren oder Kognition, sondern erst von seiner Performativität – einer Gewalt – als einer Veränderung des Textes selbst her erfährt, so ist es selbst ein Unwahrscheinliches – und erst nach seinem Ereignis wird es das Wahrscheinliche ‚als solches‘ zu (be)denken geben. Dem Denken des Wahrscheinlichen wird die Gabe des Unwahrscheinlichen, eine unwahrscheinliche Gabe vorangehen.

Das Skript der Virtualisierung als eine Inskription wird also von dieser doppelten Markierung her lesbar. Daher ist das virtuelle lyrische Bild als Chance und zu gleicher Zeit als Möglichkeit des Entzugs des Erscheinens der Wahrheit nicht substituierbar, nicht aber etwa deshalb, weil diese Unersetzbarkeit von ihm deklariert würde, sondern weil sich seine vermeintliche Substituierung – z.B. sein (Fehl)Lesen als einer metafigurativen, selbstreflexiven Trope – nur als eine Interpretation bewerkstelligen kann; dadurch wird sie indes einem Widerstand ausgesetzt bleiben. Die unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit der Literatur virtualisiert nicht einfach etwas schon Bestehendes, sondern weil dieses vermeintliche Bestehende erst infolge einer Wiederholung, der Aktivierung eines semantischen Rauschens (durch Relativierung seiner Gedächtnisfigur) im Text zugänglich wird, so lässt sie eine technische Latenz aufkommen, die weder dem Bestehenden, noch dem Interpretant – den figurativen Isotopien des Textes – zuzurechnen ist. Der doppelte Zusammenhang der Singularität und der Virtualisierung des Eingeschriebenen bedeutet einerseits also Auflösung (Technisierung), andererseits zeigt er eine Notwendigkeit des Zurückkommens auf das Distanzierte oder Entfernte an – und diese Notwendigkeit impliziert ein Wahrheitsmoment. Die Seinsweise des Entfernten markiert nämlich eine Einschreibung außerhalb der Kulturalität, eine Entfernung der kulturellen Referenzen, besser: ihre Transformierung in Zitate, die nicht auf deklarative

Weise geschieht. Sie vollzieht sich vielmehr in jener Virtualität der ästhetischen Notation, die in der Multiplizierung oder Reproduktion des Eingeschriebenen von sich nicht nur wegführt, sondern eine Inskription nahelegt – in der die Zitierung überhaupt vollzogen werden kann. Nicht das Verfahren, sondern die Herausforderung der Wahrheit der Inskription wird wichtig, einer Wahrheit, ohne die sich die materielle Setzung der Inskription, das, was „bleibt“, nicht erfahren lässt.

Im Gegenzug zur Annahme einer bestimmten Kulturwissenschaft darf man also festhalten: Die literarische Virtualität kann nicht wegen ihres (kulturellen) Ursprungs in referentielle Festlegungen zurückgleiten, sondern infolge ihrer Lesbarkeit, ihrer inneren Zäsur als eines notwendigen Hiats. Dies resultiert aus dem inskriptionellen Moment, das das ‚Ding‘ (die Brücke) im Sinne Heideggers zu einem sich öffnenden und gleichzeitig sich verschließenden, materiellen Seienden modifiziert.¹⁴ Bei Hölderlin stellt sich heraus, dass nicht einmal die erwartete Korrelation vom ‚Ding‘ und seiner Benennung mit vollständiger Sicherheit zu garantieren ist (dabei bildete diese Erwartung in gewissem Sinne den Ausgangspunkt des Gedichtes: „Mutter nennen“). Damit zeigte sich der Zusammenhang von Singularität – Benennung des ‚Dinges‘ – und seine deiktisch-figurative Multiplizierung – ‚jenes Ding da‘ – als sprachliches Problem. Auf eine Weise jedoch, in der die dichterische Namensgebung gerade für das supplementär-inskriptionelle Moment nicht bürgen konnte, das sich in der virtuellen Widerspiegelung, in der Verdopplung der Zeichenhaftigkeit des Wortes „Brücke“ ergeben hatte. Dessen nicht-perzeptive Materialität dekonstruiert die Vorstellung vom (gegebenen) Namen als Paradigma des ‚Dinges‘: Der (un)wahrscheinliche – da einer Inskription eingeschriebene – Charakter des Wortes „Brücke“ bewirkt eine Veränderung des Verhältnisses zum ‚Ding‘. Folglich schreibt das virtuelle Bild als (die) *materiale Referenz (der Inskription)* die Benennung des ‚Dinges‘ unvermeidlich um, verändert diese in einen unverfügbaren Zusammenhang. Der Träger oder Vermittler der Kultur geht in seiner kulturellen Funktion nie auf. Wenn das dissymmetrische Verhältnis von Ding und Name nur von der Setzung der Einschreibung erkundet werden kann, dann befindet sich die – aus der sprachlichen Vermittlung des Dinges resultierende – nicht-gegenständliche Materialität des Dinges sowohl in als auch außer diesem. Die Hölderlinsche Supplementarität als Destruktion der als Namensgebung, als Syntax, als tropologische Substituierung und als (codierendes) Archiv verstandenen Sprache bringt unter anderem diesen Zusammenhang zum Vorschein. Die Materialität des Dinges ist in dieser Hinsicht seiner sprachlichen Vermitteltheit zu verdanken,

¹⁴ Vgl. Heidegger, Martin: Das Ding. In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Frankfurt a.M. 1964, S. 157-175.

was aber die Veränderung und Subversion der mnemotechnischen Parameter und der überlieferten Diskursivität der (dichterischen) Sprache mit sich bringt. Unter der inskriptionellen Mnemotechnik des Textes ist die Durchstreichung des ‚Wortes‘ durch die textuelle Virtualität zu verstehen – diese Virtualität oder dieses Rauschen prägt sich dem Gedächtnis des Textes infolge der Subversion des Wortes ein. Daher ist die Virtualität als Skript nicht mit einer vermeintlichen Transparenz oder einer beliebigen Simulation gleichzusetzen, denn sie veranlasst ein Rauschen oder eine Materialität der Mehrdeutigkeit. Die Virtualität der Information hat ihren Ursprung nicht in der Autopoiesis der medialen Techniken, sondern in der Zitierung *und* in der gleichzeitig anders ermöglichten Einschreibung eines sprachlichen Zusammenhangs. Vom Ineinander der Zitierung und Einschreibung her wird dieser Zusammenhang als ein textuelles Gefüge erkennbar. Somit bezeichnet der technologische Modus nicht die Seinsweise des Textes als solchen, er charakterisiert vielmehr die Relation von Inskription und den so zitierten Bedeutungszusammenhängen.

Das lyrische Bild als Kopie machte die „Brücke“ unlesbar und markierte gleichzeitig ein Epitaph des lyrischen Ich und seiner Stimme, insofern die Erinnerung vom Ich nicht ausschlaggebend sein kann für die zeitliche Situierung und überhaupt für das fiktive Erscheinen des Bildes. Wird an dieses Bild als an etwas, das in der Vergangenheit stattfand, erinnert, oder kommt das im Präsens der aktuellen Apostrophe des Gedichtes „Heidelberg“ hervor? Ist das Ich an das Bild von damals oder an das aktuelle Bild in der Schreibszenen des Gedichtes ‚gefesselt‘? Wenn aber dieses „Bild“ dem Text „Heidelberg“ nicht vorgängig sein kann und in seinem Zitatcharakter die Interpretierbarkeit der Inskription überhaupt eröffnet, so entpuppt sich die Frage der zeitlichen sowie deiktischen Einordnung als eine der Figuration – in der Singularität des Textes wird auch das vermeintlich präsentische Erscheinen zu etwas Vergangenen, so wie Hegel den Vergangenheitscharakter der Kunst verstand (also nicht in zeitlichem Sinne). Als Zitat wird es zu seinem eigenen Testament (und erst von diesem Testament – auf einer tieferen Ebene – her zu einem Epitaph des Ich), das von der Performativität des Textes erlassen wird. Das Lesen als eine Mnemotechnik oder ein Gedächtnis der Inskription hat immer schon mit dieser Testamentarizität zu tun, die jeglichem Bild oder Zeichen (als einem Bezeichnenden) auf untilgbare Weise, als ein Infratext (oder Zitat) eingeschrieben ist. „Was bleibt aber, stiften die Dichter“.

Bild als Vermittlung von Natur und Kultur (Schiller – Hölderlin)

Die bisherigen Beobachtungen lassen nun in Bezug auf eine epistemische Figur der geschichtsphilosophischen Poetologie Schillerscher Prägung weitere Konsequenzen erkennen. Das Gedicht „Heidelberg“ weist mehrere Züge der Idylle auf, einer Gattung, die bei Schiller bekanntlich das Hauptgenre der „naiven“

Dichter darstellt.¹⁵ Das „kunstlos Lied“ etwa markiert eine Definition der Idylle, ferner schließt das Gedicht mit einer entsprechenden Beschreibung. ‚Heidelberg‘ als poetischem Ort wäre in diesem Sinn die Versöhnung von Natur (Land) und Kultur (Stadt) gelungen, die von der „Brücke“ verwirklicht werde.¹⁶ Das dichterische Bild im Schillerschen Sinne könnte somit auch in „Heidelberg“ als Vermittlung von Natur und Kultur definiert werden.¹⁷ Nun scheint dies alles durch die vom fiktiven Bild bewirkte Subversion im Text in Schweben zu geraten. Denn nicht bloß vom Begrenzten, vom Ding wird abstrahiert auf „das Unendliche der Idee“ hin¹⁸ – es wird auf keine „Idee“ abgehoben, sondern, wie wir sahen, auf unzugängliche und fiktionalisierende Latenzen. Diese „erscheinen“ gerade nicht im Kulturellen, sondern im Fluss, also eher in der Natur und entfernen ausgerechnet den Träger der Kultur, die „Brücke“. Es scheint, als ob Hölderlin gerade nicht an der Zirkulation zwischen Natur und Kultur interessiert wäre, obendrein das „Natürliche“ der Idylle in einem radikalen Sinn evozieren würde, über dessen anthropomorphisierend-geschichtsphilosophische Deutung hinaus. Warum wird die „Brücke“ als Instanz der Vermittlung zwischen Natur und Kultur einer solchen Überdeterminierung zugeführt und wie ist dieses komplexe Zusammenspiel zu verstehen? Welche Effekte hat die Verschiebung der „Brücke“ als eines tropologischen Prinzips mit ihrer Verrückung als kultureller und geschichtsphilosophischer Instanz? – Zunächst ist nochmals in Erinnerung zu rufen, dass das Gedicht eher mit einer „sentimentalischen“, auch die Distanz erweckenden, Geste einsetzt („möchte dich, mir zur Lust, / Mutter nennen...“), erst später taucht die Bezeichnung „kunstlos Lied“ auf. Das Naive erscheint bereits eingangs gebrochen – es kommt also erst im Raum des Sentimentalischen auf, entsprechend dem epochalen Rezeptionsbewusstsein von Schillers begrifflicher Opposition.¹⁹ Man ist über

¹⁵ Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Sämtliche Werke (ed. Thalheim). Bd. 8. Berlin 2005, S. 448. Zur Idylle vgl. Stierle: Sprache und Identität des Gedichts, S. 272. Bereits Cyrus Hamlin hat in dieser Hinsicht auf mögliche Konnexionen mit Schiller aufmerksam gemacht: „Es ist möglich, dass Hölderlin seinen Begriff der ‚Ruhe‘ von Schillers Definition des idyllischen Zustands in dessen Aufsatz ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘ herleitet (...) Die Verwandtschaft dieses idyllischen Zustands mit Hölderlins Begriff des naiven Tons ist auffallend“ (Hölderlins Heidelberg, S. 447.). Die Erwähnung Schillers bei Stierle: Sprache und Identität des Gedichts, S. 268.

¹⁶ Stierle: Sprache und Identität des Gedichts, S. 274.

¹⁷ Vgl. Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, S. 434-435.

¹⁸ Ebd., S. 494.

¹⁹ Szondi, Peter: Das Naive ist das Sentimentalische. In: Ders.: Schriften II. Frankfurt a.M. 1978, S. 59-105. Vgl. ferner Lacoue-Labarthe, Philipp: Die Nachahmung der Modernen. Typographien II. Basel 2003, S. 74-78.

das Naive, das Begrenzte und Referentielle immer schon hinaus in Richtung abwesender Zusammenhänge – erstens im Moment der „reizende[n] Ferne“, einem Index des Unendlichen, zweitens mit Blick auf die von der („schicksaalskundigen“) Burg evozierten Geschichte („Wettern“).²⁰ Dieser Asymmetrie entspricht die Tatsache, dass die Instanz der Vermittlung zwischen Natur und Kultur, die „Brücke“ selbst ein kulturelles Artefakt ist. Man erblickt die Natur erst in dieser Vermittlung oder von ihr her: dem Text wird der Vergangenheitscharakter von „Natur“ eingeschrieben. Und zwar auch in referentiellm Sinne: der Text präfiguriert gewissermaßen, dass das andere Neckarufer in der Zukunft auch Teil der Stadt sein wird. Somit stellt diese Asymmetrie in nuce unsere gegenwärtige hermeneutische Situation dar, sofern wir das unbebaute Neckarufer nur aus Repräsentationen und Texten kennen. Der das Naive übergreifende Kontext des Sentimentalischen wird indes bei Hölderlin von einer ursprünglicheren Asymmetrie her völlig anders sichtbar gemacht und dabei auch radikal verschoben. Das meint das Ereignis des lyrischen Bildes, in dem das Vermittelnde selbst gleichsam vergessen wird. Diese Asymmetrie gründet nicht primär in einer Reflexion („sentimentalischer“ Art),²¹ sondern in einer Übersetzung der „Brücke“ in einen unverfügbaren, nicht kulturalisierbaren Zusammenhang.²² Sie vollzieht eine Enteignung des Kulturellen, die keine Wiederaneignung erlaubt, da sie sich jenseits auch des Sentimentalen (der Vermittlung von Natur durch Kultur) situiert. Dieses Ereignis als „Zauber“, die Gabe des Unwahrscheinlichen ist also durch das Sentimentale als (asymmetrischer) Interaktion von Natur und Kultur nicht erklärbar. Wenn bei Schiller das Naive und das Sentimentalische keine epochalen

²⁰ Überhaupt hält der Titel des Gedichtes kaum sein Versprechen, da das dichterische Augenmerk grundsätzlich auf die Randzonen der Topographie der Stadt gerichtet ist, auf die „Brücke“ und auf die „Burg“. Die erste ist eine Instanz der Zirkulation und der Verräumlichung (kein bloßer Gegenstand), die zweite das aus dem gegenwärtigen Leben Herausgefallene, das Historisch-Zeitliche, das an der Kultur nicht mehr unmittelbar partizipiert. Erst in den beiden letzten Zeilen werden die „Gassen“ und „Gärten“ der Stadt erwähnt.

²¹ Und da wird man auf einen Mangel bei Schiller aufmerksam machen müssen: im Gegensatz zum ‚Naiven‘ bleibt bei ihm die sprachliche Struktur des ‚Sentimentalischen‘ ungeklärt.

²² Das (kulturell-referentiell) „Bekannte“ der Brücke und seine Substrate könnten mit den Worten Hegels aus der *Phänomenologie des Geistes* charakterisiert werden: „Das Subjekt und Objekt usf., Gott, Natur, der Verstand, die Sinnlichkeit usf. werden unbeschauen als bekannt und als etwas Gültiges zugrunde gelegt und machen feste Punkte sowohl des Ausgangs als der Rückkehr aus. Die Bewegung geht zwischen ihnen, die unbewegt bleiben, hin und her und somit nur auf ihrer Oberfläche vor“. In: Ders.: Werke 3. Frankfurt a.M. 1986, S. 35.

Kategorien, sondern „Manieren“ meinen, so sind sie als Sprachmodi aufzufassen.²³ Das Sentimentalische wird jedoch bei Hölderlin nicht mit Selbstreflexion (von Artifizialität) gleichgesetzt („*kunstlos* Lied“!), sondern es kommt vom „heiligen Pathos“, vom Auftrennen des Textes im Effekt des fiktiven Bildes her. Das Ereignis ist das „heilige Pathos“, auf dessen nicht-genealogisierbare und nicht-generalisierbare Erfahrung es Hölderlin im ersten Brief an Böhlendorff ankommt, im Gegensatz zur Ausgewogenheit und „Klarheit der Darstellung“, die ja für „das Nationale“ „ursprünglich so natürlich [ist] wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deßwegen werden diese eher in schöner Leidenschaft (...) als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgaabe zu *übertreffen* seyn“²⁴ („ein *kunstlos* Lied“ erhält so eine andere Signifikanz, die es denkbar weit von der Idylle entfernt, indem es gerade nicht Gegenwart und die Äquivalenzwerte der Präsentation, sondern vielmehr ihre Öffnung meint). Das „heilige Pathos“ meint in Hölderlins Poetik unter anderem das Ereignis solcher lyrischen Bilder, die sich in einem doppelten Konnex von Materialität und Performativität des Textes verorten lassen. Sie trennen das tropologische und signifikative System des Textes auf, das die Übergänge auch zwischen Natur und Kultur als epistemischen Größen ermöglicht und strukturiert hat (bei Schiller entlang einer geschichtsphilosophischen Achse).

Spätestens jetzt wird die Zusammenführung von „Zauber“ und der Emergenz des „Bildes“ von gravierender Konsequenz, indem der „Zauber“ das „Feuer vom Himmel“ als Generator des „heiligen Pathos“ – in der „Augenblicklichkeit einer Erfahrung, die selbst noch in einem offenen Zukunftshorizont steht“²⁵ – bedeuten kann. Das meint keineswegs den Übergang in einen transzendent(al)en Bereich, sondern wird an einer Subversion der Erde – der Widerspiegelung der „Gestade“, zusätzlich der „Brücke“ – implizit ablesbar. Hier nehmen wir eine scharfsinnige Beobachtung Szondis auf, der, dem Adjektiv „junonisch“ nachgehend, dieses mit der „Erde“ – in Kontrast zum „Feuer vom Himmel“ – in Verbindung bringt.²⁶

²³ Schiller nimmt eine semiotische Kennzeichnung des Naiven vor, vgl. Über naive und sentimentalische Dichtung, S. 445-446.

²⁴ K II, S. 912. Lacoue-Labarthe hat dieses nicht-dialektische Begriffspaar von Hölderlin bekanntlich als eine Antwort auf Schillers Begrifflichkeit des Naiven und Sentimentalischen interpretiert, vgl. Hölderlin und die Griechen. In: Ders.: Die Nachahmung der Modernen. Typographien II, S. 78-85.

²⁵ So die prägnante Formulierung von Stierle: Sprache und Identität des Gedichts, S. 276.

²⁶ Weniger klar ist der Grund, aus dem Hölderlin die *abendländische Nüchternheit* zugleich die *Junonische* nennt. Eine Erklärung liefert aber Hölderlins mythologisches Handbuch, nämlich Benjamin Hederichs *Gründliches Lexicon Mythologicum*, dessen Artikel über die Göttin Juno unter *Anderweitige Deutungen* das folgende vermerkt:

Das heißt, die „Erde“, die „Nüchternheit“ wird auch unverfügbar – es schreiben sich ihr unsichtbare und unlesbare Spuren ein, die ihre signifikative Struktur von ihren Latenzen her in Bewegung, zum ‚Beben‘ bringen. Die Spuren wiederum werden der Latenz der Erde vom ‚Feuer vom Himmel‘, von einem Ereignis eingeschrieben.²⁷ Dabei ist auf einen, soweit ich sehe, bislang unbemerkten Parallelismus von „Göttern“ und der „ewigen Sonne“ hinzuweisen, da beide Spender des „Feuers vom Himmel“ sind: Wie der „Zauber“ das Subjekt, den „Jüngling“ in seinen Bann schlägt, so strahlt die „ewige Sonne“ „ihr verjüngendes Licht über das alternde / Riesenbild“.²⁸ Wenn der „Jüngling“ aber vornehmlich mit dem „Strom“ identifiziert wird, so kann man entlang dieser metaphorischen Achse nochmals die These verstärken, dass „Zauber“ und Emergenz des Bildes „Aus den Wellen“ parallel zu betrachten sind. Beidesmal geht es scheinbar um ähnliche objektbezogene Modi: Der „Zauber“ wirkt nämlich – durch das Ich – in gewissem Sinne auf die Zusammenschaltung der „nüchternen“ Erde mit dem Fluß aus, so wie die Sonne die Schloßruine verjüngt.²⁹ Dieses Verjüngen ist jedoch eine rhetorische Figur, eine tropologische Illusion,³⁰ eine Verlebendigung des

„Indessen aber wird sie auch für einerley so wohl mit der Erde gehalten, da so denn Juppiter die Luft bedeutet. Die Junonische Nüchternheit stellt sich dem Feuer vom Himmel als die Nüchternheit der Erde entgegen“ (Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Frankfurt a.M. 1974, S. 195).

²⁷ Später kommt in „Wenn aber die Himmlischen...“ (Seite 47 des Homburger Foliohefts) der Ausdruck „Des Gottes bebender Stral“ vor (K I, 399). „Himmlisches Feuer“ und „Beben“ werden also ausdrücklich aneinander gekoppelt.

²⁸ „Das Heroische, Spannungsbeladene, korrespondiert dem Blitz wie das Idealische, Geistige, der Sonne. Deren Götter, Zeus und Apollon, neigte Hölderlin ineinzusetzen“. Szondi, Peter: Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. In: Ders.: Hölderlin-Studien. Frankfurt a.M. 1967, S. 115. Bereits im Gedicht „Der Zeitgeist“ (1799) „wekt“ der „Vater“ – hier noch in einem geschichtsphilosophischen Sinne – „Die reine Seele Jünglingen auf“ („hast denn du nicht zuerst den Geist / Mit deinem Stral aus mir gewekt?“).

²⁹ „Jüngling“ und „verjüngt“ stehen zudem jeweils am Anfang der 4. und der 7. Strophe, beide an den zwei syntaktisch kontinuierlichen interstrophischen Übergängen im Gedicht.

³⁰ Etwa im Sinne des Memnon-Topos, dazu s. Menke, Bettine: Prosopopoiia. München 2000, S. 15-18, S. 221-244. Diese Tropologie ist übrigens sehr wohl imstande, den restlichen Teil des Gedichtes auch als figürlich erzeugte Illusion zugänglich zu machen (Anthropomorphismen häufen sich, wie „freundliche Wälder“, Synekdochen wie „fröhliche Gassen“), da das Verjüngen sich auf die entsprechenden Vorgänge der Natur ausdehnen kann („grünte lebendiger / Epheu“, „Sträucher blühten herab“ usw.). Da ist auch die Abwärtsbewegung sämtlicher Naturerscheinungen in Betracht zu ziehen. Und nicht zuletzt wird man darauf hinweisen können, dass die letzte Strophe

Toten, während die vom „Zauber“ bewirkte Fiktionalisierung der gleichzeitigen Emergenz zeichenhafter Bestände nicht in diesem Sinne für eine prosopopöische Figur zu halten ist. „Zauber“ eignet eine Ambivalenz unter anderem auch in temporalem Sinne (nicht zuletzt durch die fiktive Materialisierung), die mit dem „verjüngenden Licht“ nicht zu verrechnen ist, da dieses bei aller zeitlicher Komplexität doch der Alterung entgegenwirken soll. „Zauber“ ist nicht da, um ein „alterndes Riesenbild“ (kontinuierlich-„ewig“) zu verjüngen (er spendet kein „Licht“, steht somit nicht im Dienste des deiktisch-perzeptiven Phänomenalen), sondern das jeweilige „Bild“ in seinem Erscheinen gleichzeitig auch zu fiktionalisieren. So sind die beiden Vorkommnisse der Vokabel „Bild“ („lieblich Bild“-„Riesenbild“) auf diese metafigurative Weise zusammenzulesen. Diese Operation gründete in der Notwendigkeit des parallelen Bezugs von „Götter“-„Zauber“-„bebendes Bild“ und „ewige Sonne“-„verjüngendes Licht“-„Riesenbild“. „Heidelberg“ betreibt poetische Bildkritik in einer denkbar komplexen Weise. Es ist zu sehen, dass das Verhältnis zwischen dem „Feuer vom Himmel“ qua „heiligen Pathos“ und der „Nüchternheit“ von „Erde“ in einem radikaleren Verständnis von durch Tropen und ihre Transfers ermöglichten Phänomenalisierungsstrategien zu lösen und auf bislang ungemerkte Textbestände und -effekte zu applizieren ist, da diese sich erst so erfahren lassen.

Das zeitlich nicht lokalisierbare Ereignis des ‚bebenden Bildes‘ kann zum einen das lyrische Moment oder Präsens darstellen im Gedicht, zum anderen bricht es gerade solche Strukturen im Text auf, die sonst zur Fundierung des lyrischen Vollzugs für unerlässlich erachtet werden. Diese Gabe kann also genauso sehr als das Nicht-Lyrische im Herzen des Lyrischen aufgefaßt werden – als eine radikale Transgression der Diskurse, die gerade ihr Medium – das Gedicht – gefährdet. Wenn man in der Sprache der lyrischen – repräsentierten – Stimme vom „Bild“ als Effekt einer Gabe nicht wissen kann, so führt das konsequenterweise das Moment des Nicht-Lyrischen in den Text ein. Das ist bereits vor „Heidelberg“ das wichtigste poetologische Problem Hölderlins, bezeugt am eindrücklichsten im Brief an Neuffer vom 12. Nov. 1798.

die H-Laute anhäuft – „heiter“, „Hügel“, „hold“ –, das einer Einschreibung des Namens ‚Heidelberg‘ in die „Natur“ gleichkommt. ‚Heidelberg‘ als Name bearbeitet die „Natur“, wie auch die raumschaffende Leistung der Brücke. Die beiden sind voneinander nicht zu trennen: In der Kulturologie des Gedichtes bedeutet der Name immer schon eine (tropologische) Ausdehnung und Schaffung des kulturellen Raums, die von der „Brücke“ markiert und vollzogen wird. Zwischen Benennen und Zirkulation (auf der Brücke), „Nahme“ und „Teilung“ gibt es aber wiederum eine unscheinbare Differenz, vgl. Schmitt, Carl: Nomos, Nahme, Name. In: Ders.: Staat, Großraum, Nomos. Berlin 1995, S. 573-591.

Hölderlins eigene Einschätzung die poetologische Veränderung seiner Lyrik betreffend versammelt sich bekanntlich am eindrucklichsten in den Briefen an Neuffer und an Böhlendorff (an den letzteren vom 4. Dez. 1801). Szondi extrapoliert aus diesen Briefen einen poetologischen „Rat“, „den Hölderlin sich gegeben hat: der Vermittlung des idealischen Tons seiner Dichtung mit den Dingen der nüchternen Welt“.³¹ Dieser Rat habe sowohl die Poetik als auch die Poetologie Hölderlins in den darauffolgenden Jahren bestimmt. Die Herausarbeitung dieses Gedankens wird bei Szondi in seiner Applizierung auf den „Wechsel der Töne“ vollzogen. Sie mündet in die Aufforderung des ersten Briefes an Böhlendorff, derzufolge „das Nationale frei [zu] gebrauchen“ ist, und „das eigene (...) so gut gelernt seyn [muß], wie das Fremde“, wobei gerade „der freie Gebrauch des *Eigenen* das schwerste ist“.³² Laut der Bemerkung von Szondi soll die „abendländische Junonische Nüchternheit“, die das Eigene des lyrischen Dichters der Moderne darstellt, zum Grund des Gedichtes genommen werden, nachdem der Dichter gelernt habe, sie frei zu gebrauchen. Der naive Ton ist demnach Index der „Junonischen Nüchternheit“, er wäre also frei zu gebrauchen. Genau dieses Auftrennen des naiven Tons und seiner Signifikanz findet in „Heidelberg“ statt, in einem poetischen Effekt aber, der nicht unter der Herrschaft des lyrischen Ich und wohl auch nicht des Autors Hölderlin steht. Das geschieht vom „heiligen Pathos“, vom Fremden als einem Außen her, daher bedarf es einer Verfeinerung von Szondis Behauptung, derzufolge das Eigene, die Nüchternheit und Klarheit der Darstellung „zum Grund seines Gedichts“ zu nehmen ist, da dies vom sie durchbrechenden Ereignis des „Feuers vom Himmel“ nicht zu trennen ist.³³ Das angeborene Eigene wird vom Fremden – vom Fremdwerden ebendieses Eigenen – gegeben (im Sinne der Gabe),³⁴ ohne dieses Fremde gibt es kein freies Verhältnis zu ihm. Sonst wird das Lernen des freien Gebrauchs des Eigenen nicht auf seine Motivation hin befragbar, es wird sogar schwer zu trennen sein von einem Verfahrenswissen. Keineswegs kann aber der „freie Gebrauch des Eigenen“ eine Verfügbarkeit dieses Eigenen bedeuten, vielmehr seine Erfahrung als Alterität einer Überdeterminierung (etwa im Sinne einer „eigenen Rede des andern“). So wird es auch einsehbar, warum denn gerade das Eigene unverfügbar ist, da es nur von einer unvorhersehbaren und

³¹ Szondi: Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie, S. 114.

³² K II, S. 913.

³³ Etwa dieser Fehlschluss führt Szondi gegen Ende seines Aufsatzes zu Äußerungen, laut denen auch noch die Thesen des ersten Böhlendorff-Briefes korrigiert werden sollen (S. 139), die in Anbetracht der Logik seiner Argumentation nicht ganz aufgehen.

³⁴ Vgl. Heidegger über die Gabe: Der Spruch des Anaximander. In: Ders.: Holzwege (GA 5). Frankfurt a.M. 1977, S. 357.

erst recht nicht anzueignenden Gabe gegeben wird. Die Defiguration der „Nüchternheit“ ist die Spur dieses Ereignisses vom „heiligen Pathos“ als eines Erleidens. Eine solche Spur haben wir entdeckt im virtuellen Bild der „Brücke“ und den damit einhergehenden poetischen, referentiellen und ideengeschichtlichen Implikationen. Das Bild erweist sich in seiner Emergenz sowohl als Vermittlung als auch als Zäsur der Beziehung vom „heiligen Pathos“ und der „Nüchternheit“, die gleichwohl nicht im Dienste einer Dialektik steht. Denn es ist grundsätzlich Effekt des Lesbarwerdens der „Brücke“, die das Prinzip und den konventionalisierten Bedeutungskomplex der „(Klarheit der) Darstellung“ verkörperte. „Heiliges Pathos“ und „Nüchternheit“ treffen nicht als solche aufeinander, sie werden auch nicht dialektisch miteinander vermittelt, sondern vor allem werden beide irrealisiert in der fiktiven Emergenz des bebenden Bildes. Das heißt, die Nüchternheit und die Konstellationen der „Erde“ frei zu gebrauchen meint für Hölderlin primär ein buchstäbliches Ereignis, über das jedoch nicht zu verfügen ist, und keine Verfahrenstechnik einer Dichtungslehre. Die Formulierung Szondis ist daher als eine genaue anzusehen, laut der „das Göttliche, dessen Naturbild Blitz und Donner sind, das himmlische Feuer, das nicht anders seine Darstellung findet als übertragen ins Medium des Naiven“.³⁵ So ist das Naive „Medium“ (und nicht ohne weiteres ein „Grund“), ein Übersetzungskontext, der nur in der Übersetzung von etwas anderem zu einem solchen wird. Es ist wichtig, den Begriff „übertragen“ nicht bloß auf tropologische Phänomenalisierungsstrategien einzuschränken, sondern den öffnenden Charakter dieser Textualität des „himmlichen Feuers“, sein materielles Ereignis als Subversion der Repräsentation mitzubedenken. (Der „freie Gebrauch“ muß über die Bahnen des Tropologischen auch hinausgehen.) Das wird in der späteren Lyrik nämlich immer mehr verstärkt. Gerade der von Szondi zitierte Anfang von „Germanien“ spricht von einem „ahnungsvollen“ „Himmel“, der die „Klarheit“ der Nüchternheit immer schon „umschattet“. Der freie Gebrauch dieser Nüchternheit meint gerade nicht ihre Verfügbarkeit oder ihr Transparentwerden im Sinne einer topischen Oberfläche,³⁶ sondern vielmehr ihre Verdunkelung, Opazität, Subversion. Es geht da um die fiktiven Materialitäten, die sich hinter dem „flächenhaften“ Bild verbergen und deren Emergenz dieses gleichsam auch nichtig macht, es in eine Ambiguität überführt. Das heißt, die „Klarheit der Darstellung“ als *techné* ist mit keiner Oberfläche zu verrechnen, sie wird zum Medium. Man kann sagen, der „Nüchtern-

³⁵ Szondi: Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie, S. 131.

³⁶ Also höchstens nur deskriptiv gewendet trifft dies das „von Hölderlin für Homers Epen angenommene Stilprinzip (...), nach dem der orientalische Grund, das *heilige Pathos*, in das nüchterne und flächenhafte, episodisch strukturierte Bild gefaßt ist“ (Ebd., S. 133).

heit“ wird gleichsam ein sekundäres tropologisches System der Verdeckung implementiert, das ihre gegenständliche Unverfügbarkeit erst evoziert. Das rührt jedoch nicht alleine vom „himmlischen Feuer“ her, sondern im selben Maße von der Freisetzung des materiellen Grundes der „Erde“ durch das „Feuer vom Himmel“. Diese Verdopplung hat aber eine merkwürdige Konsequenz: die Freilegung der Materialität der Erde oder der Nüchternheit als ihres unverfügbaren Grundes setzt das „heilige Pathos“ immer schon in den Modus des Vergangenen.³⁷ Das „Bild“ war ja Index des Erscheinens und des Vergehens, das sowohl mit dem „Zauber“ als auch mit dem unzugänglichen Grund des „Flüchtigen“ in Verbindung stand. (Die Verstärkung der Gedächtnisthematik in der späteren Lyrik ist wohl auch auf diese Verhältnisse zurückzuführen.) In diesem Sinne ist das „Naive“, die „Nüchternheit“ als Begriff für Repräsentation und signifikative Struktur des Textes, als Medium, das „heilige Pathos“ hingegen als die performative Dimension des Textes aufzufassen, die auf die medialen Beschaffenheiten und Potentiale vom Text nicht einzuschränken ist. Diese Dimension ist gleichwohl nur auf deren Folie zu erfahren, und das heißt immer schon, zu lesen. Das Bild im „Beben“ ist in seiner Unentscheidbarkeit an beide Bereiche angekoppelt, in seiner Ambiguität legt es ein Rauschen frei, das die Grenzen zwischen der poetischen („Zauber“) und der referentiellen („naiv“, „kunstlos“), bzw. metasprachlichen (Spiegelung als Reflexion) Funktion nicht mehr anhand einer referentiellen oder auch dichtungstheoretischen Autorität zu ziehen erlaubt.

Es stellt sich heraus, dass das Naive und das Sentimentalische im Grunde Lesefiguren sind, insofern beide von „Heidelberg“ erlaubt werden – aber von etwas anderem her, das kein dialektisches Resultat der Antithese der beiden darstellt, sondern ein Ereignis im Modus des „als ob“ zeitigt. Wenn das Sentimentalische das Naive immer schon inkorporiert, um dem „Ideal“ den Weg zu bahnen, so ist die Aufhebung des Naiven im Sentimentalischen ein totalisierendes Prinzip der Dialektik.³⁸ Genau diese Figur aber wird bei Hölderlin unterwandert, insofern „Heidelberg“ die tropologische Figur aufdeckt, durch die die Totalisierung läuft. Darunter fällt auch der Vergleich der „Brücke“ mit dem Fliegen des „Vogel[s] des Walds“, als ob sie sich entlang dieses tropologischen

³⁷ Das kann als eine Konkretisierung der Bemerkung von Szondi betrachtet werden, dass die Nüchternheit „immer schon mehr ist als Kunstcharakter, als Schein, nämlich auch qualitative Veränderung des Pathos selbst“ (Ebd., S. 141-142).

³⁸ „Dieser Weg, den die neueren [sentimentalischen] Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweyhet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück“. (Ebd., S. 173) Diese Textstelle bringt den Aufsatz in eine markante Nähe zu den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

Äquivalenzverhältnisses genauso natürlich in die Landschaft eingliedern ließe. Die Referenz der „Brücke“ wird da zur Trope verändert (gleichsam als Produkt der Einbildungskraft), die wiederum durch die Beziehung Natur-Kultur („Vogel des Walds“–„Brücke“) läuft. Die „Brücke“ jedoch ausschließlich von diesem und anderen „visuellen“ Vergleichen her zu deuten würde dem Text eine Schillersche Lektürestrategie aufpropfen. Nun wird das alles durch das fiktive Bild mit Anführungsstrichen versehen, der tropologische „Schein“ erscheint als Zitat. Wenn dieses Bild kein Produkt der Imagination ist – das als solches immer ein Repräsentationskorrelat erfordert, das hier aber ausbleibt –, so ist es Index der Unmöglichkeit der reinen Vernunft,³⁹ da es in seinem metafigurativen Charakter gleichwohl in einer Selbstreflexion nicht aufgeht. Gerade wenn über die Einbildungskraft hinausgegangen wird, kommt man zum „heiligen Pathos“. Das heißt nun auch – um eine andere Gedankenfigur Schillers aufzunehmen –, dass, wenn das virtuelle Bild der Brücke keine Metamorphose meint und auch nicht anzusprechen ist, sondern an einer Leerstelle des Textes aufscheint, es folglich auch keinen „Schein“ (der „Brücke“) inszenieren kann, der in einen referentiellen Bereich führen und als Vermittlung zwischen „Wirklichkeit“ und „Ideal“ dienen würde.⁴⁰ „Schein“ ist bei Schiller ein Index der Dereferentialisierung – der „trennenden“ und „entzweyenden“ Leistung der Kunst –, der eine rhetorische Funktion hat: er entspricht der Einklammerung des referentiellen Werts der tropologischen Übertragung, die in jeder Trope stattfindet (wenn sie als solche wahrgenommen wird). Der „Schein“ ist Effekt der Stabilisierung der tropologischen Substitution. Im Moment der Virtualität des lyrischen Bildes wird aber diese Kontrolle der Referentialität des „Scheins“ aufgebrochen (zu den Mitteln der Kontrolle gehört auch das Postulat der ‚Selbstreflexivität‘) und ein Rauschen von Bedeutungen freigesetzt, das diese Virtualität des „Scheins“ nicht als Übergang zwischen zwei im voraus etablierten Zuständen, einem referentiellen und einem geschichtsphilosophisch perspektivierten zukünftigen (als Schließung der

³⁹ Vgl. de Man, Paul: Kant and Schiller. In: Ders.: Aesthetic Ideology. Minneapolis/London 1996, S. 129-162.

⁴⁰ „Nur soweit er *aufrechtig* ist, (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt) und nur soweit er *selbstständig* ist, (allen Beistand der Realität entbehrt) ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken, und kann nichts für die Freiheit des Geistes beweisen. Übrigens ist es gar nicht nötig, daß der Gegenstand, an dem wir den schönen Schein finden, ohne Realität sei, wenn nur unser Urteil darüber auf diese Realität keine Rücksicht nimmt; denn soweit es diese Rücksicht nimmt, ist es kein ästhetisches.“ Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Sämtliche Werke. Bd. 8. S. 398.

dialektischen Bewegung) zu setzen erlaubt. Im fiktiven Bild sind „Nüchternheit“ und „Pathos“ nicht mehr eindeutig einander entgegensetzen, beide verändern sich im virtuellen Zustand eines „als ob“.⁴¹ Somit hat sich die textuell-poetische Dekonstruktion des tropologischen Prinzips der Übertragung als ein poetologisches Moment von gravierenden referentiellen und epistemischen Implikationen erwiesen.

⁴¹ Das wird von Szondi auf der dichtungstheoretischen Ebene treffend beschrieben, was aber erst in den unscheinbaren textuellen Bereichen gezeigt werden muss: In der Hymnik „ist das *heilige Pathos* nicht bloß im Kunstcharakter, die *Nüchternheit* nicht bloß in der Grundstimmung vertreten. (...) er [sich] vom hesperisch Nationellen, der Nüchternheit, nicht allein die *Bedeutung*, sondern auch den *Schein* seiner Dichtung bestimmen läßt. Weil solcherart Nüchternheit nicht mehr abstrakt dem heiligen Pathos sich entgegensetzt, welcher Gegensatz erst in einem Dritten, dem *Geist*, seine Auflösung hätte finden sollen, sondern konkret dem Pathos gegenüber geübt wird, so daß sie immer schon mehr ist als Kunstcharakter, als Schein, nämlich auch qualitative Veränderung des Pathos selbst“ (Ebd., S. 141-142).