

Wie (un)zugänglich sind literarische „Bewegungsbilder“?

Zur Lesbarkeit kinetographischer Techniken in der Lyrik zwischen Avantgarde und Spätmoderne

Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das rätselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus. (Nietzsche)

Der im o. g. Thema avisierte Versuch kann sich – dem verfügbaren Rahmen geschuldet – nur auf einen einzigen Aspekt des Themas beschränken, indem er sich (anhand des Problems von Lesbarkeit) vordergründig einem dichtungsgeschichtlichen Problem widmet, und zwar der Frage nach der temporalen Verortbarkeit lyrischer Texte, die sich in der Zeit zwischen der Hochmoderne und der Spätmoderne der 30er Jahre kinetographischer Verfahren bedienen. Das zentrale methodologische Interesse gilt dabei der Frage, ob sich die Untersuchung vertextlichter „Bewegungsbilder“ im Horizont einer möglichen historischen Paradigmatik der literarischen Moderne als relevant erweist bzw. ob die so gewonnenen Einsichten auch hinsichtlich der Erschließbarkeit der (widersprüchlichen) Seinsweise des lyrischen Bildes schlechthin operationalisierbar sind.

Konkret wird dabei auf zwei paradigmatische Texte Bezug genommen, die in der Literaturgeschichte der Moderne traditionell zwar mit der Avantgarde in Verbindung gebracht werden, sich jedoch bereits innerhalb dieser groben Einordnung deutlich hervorheben. Während Stadlers *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* zu den emblematischen Beispielen des sich entfaltenden Expressionismus zählt, gilt Lőrinc Szabós *Lidérc (Irrlicht)* eher als Produkt der ausklingenden Phase dieser Strömung. Die

beiden Texte – die übrigens durch ein knappes Jahrzehnt voneinander getrennt sind – eignen sich für eine exemplarische Bezugnahme insofern besonders, als sie referentiell gut vergleichbare Formen von Bewegung thematisieren: Die Konstruktion der Standpunkte der jeweils stillstehenden Betrachter erinnert in den beiden Fällen – auch wenn der eine sich im vorbeirasenden Zug befindet – an die formale Struktur der Subjektivität, wo das Subjekt – um mit ziemlicher Vereinfachung zu formulieren – von einem Anblick berichtet, der ihm als Objekt der kontemplativen Beobachtung zuteil wurde. Bei dieser Struktur kann es – referentiell gesehen – freilich nur noch auf den empirisch-thematischen Unterschied ankommen, der zwischen der textuellen Erfassung eines im äußerlichen Sinne fiktionsrealen und der eines imaginären Bewegungsablaufs besteht.

Bereits hier sind aber die Ähnlichkeiten stärker und beredter als die Unterschiede: Es ist nämlich kaum zu übersehen, dass bei der Inszenierung der visuellen Wahrnehmbarkeit von Bewegung sich beide Texte einer Spiegelsymmetrie bedienen, deren aktivierbares Wechselseitigkeitspotential selbst der ihm entgegenwirkenden kontemplativen Struktur der formalen Subjektivität eingeschrieben ist. Die potentielle Umkehrbarkeit der Blickwinkel wird bei Stadler durch provisorisch vorgenommene Anthropomorphisierung des künstlich-technisch beleuchteten Anblicks angezeigt:

O Biegung der Millionen Lichter, stumme Wacht,
Vor deren blitzender Parade
Schwer die Wasser abwärts rollen. Endloses Spalier, zum Gruß
Gestellt bei Nacht!
Wie Fackeln stürmend! Freudiges!
Salut von Schiffen über blauer See! Bestirntes Fest!
Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt!
Bis wo die Stadt
mit letzten Häusern ihren Gast entläßt.

Ähnliche prosopopöische Inskriptionen finden sich bei Szabó zwar nicht, für eine mögliche Umkehrung der Perspektiven sorgen jedoch Stellen der grammatischen Unbestimmtheit, die infolge der durch Interpunktionszeichen vorgenommenen semantischen Trennungen (die dank der so freigesetzten tropologischen Bewegung auch als Identifizierungen lesbar sind) typographisch der Struktur des Anblicks eine nicht-stabilisierbare Wechselseitigkeit einschreiben:

doch vergebens, es narrt mich

dein Licht: ich kann es nicht fassen:

dein Licht: die Einbildung: ich, –

dein Licht: so unbegreifbar,

wobei das Prädikat „unbegreifbar“ als Äußerung des lyrischen *Subjekts* nicht einfach die semantische Rätselhaftigkeit des anthropologisch-referentiell zu deutenden Phänomens des im Traumlicht erscheinenden Angesprochenen meint, sondern als *Aussage des Textes* – wenigstens im Akt einer von tropologischen Bewegungen gesteuerten rhetorischen Lektüre – auch auf die grammatische Unfixierbarkeit der (und eben deshalb „unbegreifbaren“) materiell-typographischen Wortgestalt von „Licht“ bezogen werden kann.

Sind auf den ersten Blick die Ähnlichkeiten der beiden Texte stärker und eindeutiger ins Auge gefallen, scheint ein sorgfältig artikulierter Vergleich nun jedoch die Relevanz bestimmter poetologischer Unterschiede zutage zu fördern. Der Eindruck näherer Ähnlichkeit nämlich, der dadurch erweckt wurde, dass die beiden Texte – trotz der fiktion-realen bzw. imaginären Gestaltung ihrer Bewegungsbilder – dem gleichen avantgardistischen (konkreter: [futuro]expressionistischen) Paradigma angehörten, rührt vermutlich – und darin lässt sich das gemeinsame Erbe der Klassischen Moderne erblicken – daher, dass die diskursiven Muster beider Texte scheinbar die gleiche subjektzentrische

Aussagesituation reproduzieren, die in der wirkungsgeschichtlichen Systematik der Lyrik vor Apollinaires *Zone* wohl der ganzen ästhetischen Hochmoderne eigentümlich war.

Die äußerliche diskursive Ähnlichkeit der beiden Texte scheint um so skurriler, als ausgerechnet die Avantgarden darauf bedacht waren, das selbstgenügsame Subjekt der Hochmoderne um seine poetologische Omnipotenz zu bringen und die sog. werkbildenden Zentren außerhalb seines Wirkungsbereichs zu verorten. Vom „Technischen Manifest“ des Futurismus über das Zufallsprinzip der Dadaisten bis hin zur surrealistischen *écriture automatique* waren sich selbst die am meisten voneinander abweichenden Avantgardepoetiken darin einig, den individuellen anthropologischen „Schöpfungsakt“ durch „Kunstgeschehen“ nicht-menschlichen, nichtsubjektiven Ursprungs ersetzen zu wollen. Es mutet also merkwürdig an, dass diese Texte – indem sie Bewegungsmomente nur durch mediale Substitutionen wie „versprachlichte“ Schall-, Licht- und Farbeffekte, flimmernde (Täuschungs-)Eindrücke traumhafter Substanzlosigkeit bzw. durch optische Materialisierung (z. B. Häufung graphischer Segmentierungszeichen) festhalten – jedoch weniger bereit sind, sich gegen die klassisch-modernen Diskursschemata des Lyrischen abzuheben. Wie kommt es, dass Avantgardetexte, die sich des Bruchs zwischen kinetischen Signifikaten und visuell-lautlichen Signifikanten offenkundig bewusst sind (und teilweise sogar einen sekundären Bruch zwischen vertexteter Rede des Gedichts und dessen schriftlicher Materialität akzeptieren), und somit die ästhetischen Wahrnehmungsmodi der Hochmoderne aufheben, in der diskursgenerierenden Macht, die von der Subjektzentrik der Hochmoderne ausgeht, dennoch gefangen bleiben? Oder betrifft dies beide Gedichte nicht im gleichen Maße?

Um hier schlüssige Antworten zu finden, müssen mindestens drei weiterführende und zum Teil über die Dichtungsgeschichte hinausgehende Zusammenhänge ins Spiel gebracht werden. Für die literarische

Schreibbarkeit von Bewegung eröffneten sich nämlich – spätestens um 1900 – in der Geschichte der ästhetischen Erfahrung ganz neue Bedingungen. Denn gerade um die Jahrhundertwende hat die ästhetische Paradigmatik des Spiels einen der größten Wandel ihrer Geschichte erfahren, und zwar, als Nietzsche das Phänomen der Spielbewegung mit dem Künstlerischen par excellence in Verbindung brachte: „Der Mensch erfand die Arbeit ohne Mühe, das *Spiel*, die Bethätigung ohne vernünftigen Zweck. [...] ... sich bewegen ist ein Embryo des Kunsttriebs. Der Tanz ist Bewegung ohne Zweck.“¹ Dadurch nämlich, dass das Spiel von seinen herkömmlichen humanideologischen Kontexten befreit wurde, eröffnete sich der denkgeschichtliche Weg vom spielenden Subjekt zum Gespieltwerden des Subjekts mit all seinen spätmodernen anthropologischen Konsequenzen. Unter anderem auch in der literarischen Hermeneutik, in deren ästhetischen Spieltheorie das künstlerisch omnipotente Konstrukt des selbstgenügsamen Subjekts schließlich abgebaut wurde.

Indem Nietzsche die Nicht-Stabilisierbarkeit der ästhetischen Spielbewegung grundsätzlich mit der sinnlichen Unzugänglichkeit des Akts des Werdens in Zusammenhang bringt², beschreibt er Bewegungsmomente als transfigurative Substitutionen, die sich als materiell nicht-positivierbare Wechsel der medialen Kanäle erneut an der metaphorischen Figurativität verdeutlichen lassen: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“³ Nahezu parallel zu dieser Ablehnung jeglicher organischen Verbindung zwischen Codesystemen vollzieht sich die dichtungsgeschichtliche Aufwertung der

¹ Friedrich NIETZSCHE: *Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 8*, München, DTV 1999 (Neuausg.), S. 432.

² Siehe *KSA Bd. 1*, S. 830, bzw. *Bd. 13*, S. 53–54.

³ *KSA Bd. 1*, S. 879.

Allegorie in der französischen Moderne, die den Weg für eine „städtische Lyrik“ (in deren neues Paradigma sich übrigens auch Stadlers Gedicht einordnen lässt) nicht so sehr aus soziologischen Gründen für neue Urbanisationserfahrungen freimachte, sondern vielmehr durch eine ähnliche Infragestellung der spätromantischen Einheit von Naturbild und Seelenzustand. Unzugängliche Bewegungsmomente haben nunmehr also in die neue Lyrik insofern auch als mediale Grenzüberschreitungen Eingang gefunden, als sie das lyrische Bild fortan durch differente (anorganische Entitätswechsel durchführende) Codierung des Anblicks und willkürliche Zeit- und Raumstrukturen des Allegorischen um seine immanente Beständigkeit brachten.

Dieser Abschied von der postromantischen Verbindlichkeit der organischen Bildgestaltung (bald eine weitverbreitete poetische Option der Avantgarden) war schließlich aber möglich, da das Ästhetische selbst als etwas zeitlich Unbeständiges und Flüchtliges seine dichtungsgeschichtliche Legitimation erfuhr. Und zwar bei Baudelaire zum ersten Mal in einem Konstrukt, das die Opposition von Transitorischem und Ewigem – wie Jauß dies zeigte – nicht mehr als das klassisch-versöhnende Gleichgewicht von Vorübergehendem und Unveränderlichem wiederherstellt, sondern selbst dem „unzeitlich“ Schönen eine „bewegliche“, d. h. temporal-historische (auf die jeweilige Rezeption angewiesene) Seinsweise zuschreibt.⁴ Und in der Tat maß erst die poetologische Preisgabe „des Schönen“ an diese doppelte Zeitlichkeit dem Ästhetischen eine Unbeständigkeit nichtgegenständlichen Charakters, und d. h. Bewegungs- und Umwandlungscharakter, bei, wodurch es dem so erneuerten Diskurs der Moderne gelang, der Seinsweise von Identität des

⁴ Zum Baudelaire'schen Verhältnis von „éternel“ und „fugitif“ bzw. Bewusstsein der Modernität siehe: Hans Robert JAUSS: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979 (6), S. 11–66.

Ästhetischen den äußerst fruchtbaren Widerspruch von Bestand und Wandlung einzuschreiben.

Die so involvierte Veränderlichkeit, deren Tropologie selbst die Formel der „ewigen Wiederkehr“ als eine Bewegungsfigur des unaufhörlichen Neuanfangs umgeschrieben und die Metapher der Bewegung von Jauß⁵ über Deleuze⁶ bis Vattimo⁷ zum Wahrzeichen der Moderne gemacht hat, indem sie die differierende Bewegung – gleichzeitig als *essentia* und Seinsweise – im Innersten des Ästhetischen verortete und damit die Moderne durchgängig über das Ästhetische zu deuten suchte, verknüpfte das als kunsteigenes Phänomen par excellence herausgestellte Kinetische mit dem Prinzip des Medialen. Das geschah vor allem mittels Rückgriff auf den von Nietzsche aufgewerteten ästhetischen „Plötzlichkeitseffekt“⁸, der es ermöglichte, den Akt des Wandels, der „Bewegung ohne Zweck“ unzugänglich konstituiert, als nur in medialen Substitutionen wahrnehmbares (und deshalb auch unbeherrschbares) Geschehen zu erfassen und zu beschreiben.

Da sich im klassisch-modernen Diskurs des Lyrischen das Subjekt als ein notwendiger Fluchtpunkt hinstellte, an dem sich die Lektüre stabili-

⁵ Siehe seinen des öfteren verwendeten Ausdruck „das unaufhaltsam weiterrollende Rad der *modernité*“: A. a. O. S. 56.

⁶ „Nicht das Selbe kehrt wieder, nicht das Ähnliche kehrt wieder, vielmehr ist das Selbe die Wiederkehr des Wiederkehrenden, d. h. des Differenten, ist das Ähnliche die Wiederkehr des Wiederkehrenden, d. h. des Ungleichartigen. Die Wiederholung in der ewigen Wiederkunft ist das Selbe, allerdings nur insofern, als es sich einzig in der Differenz und dem Differenten aussagt.“ Gilles DELEUZE: *Differenz und Wiederholung*, München, Fink 1992, S. 373.

⁷ „... für uns deckt er [nämlich Nietzsche] das Wesen der Moderne als Zeitalter der Reduktion des Seins auf das *novum* auf“. Gianni VATTIMO: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart, Reclam 1990, S. 182.

⁸ „Alles Plötzliche gefällt, wenn es nicht schadet, so der Witz, das Glänzende, Starktönende (Licht, Trommellärm). Denn eine Spannung löst sich, dadurch dass es aufregt und doch nicht schadet.“ (Wohlgemerkt, die Definition des Plötzlichen schließt auch hier Sprachliches, Visuelles und Lautliches mit ein.) NIETZSCHE, *KS A 8*, S. 432.

sierte⁹ und dadurch die Identität lyrischer Aussagen gewahrt wurde, bemisst sich die Gültigkeit von Identitätskriterien der neueren Lyrik daran, wie sie die Diskursstabilität der Gattung in Abwesenheit eines als anthropologische Gestalt identifizierbaren Subjektes und ihrer poetologischen Vorrechte gewährleistet. Dass beide Gedichte auch auf Wahrnehmungscodes einer Lyrik diesseits der avantgardistischen Epochenschwelle hin lesbar sind, schulden sie ihrer nicht erneuerten Aussagestruktur, deren Stabilität von der bewahrten poetischen Kompetenz des Äußerungssubjekts herrührt, die die Struktur des Anblicks authentisch beherrscht. Und das heißt, dass sich all die evozierten visuellen Komponenten nach derjenigen Wahrnehmungsordnung richten, deren Systematik in der Einbildung des Subjekts verankert ist. Die Teile des bewegten Anblicks werden nämlich, auch wenn sie sich in der Phantasie des Wahrnehmenden sozusagen nur „widerspiegeln“, nach einer anthropologisch vorgezeichneten Ordnung in der Wahrnehmungsselektion situiert. (Dies lässt sich an den anthropomorphisierenden Angleichungen der im Licht aufblitzenden Zivilisationsobjekte exemplarisch beobachten.) In dieser Lektüre wirkt Stadlers Gedicht, das übrigens die Dominanz des anthropologisch vorcodierten und kontrollierten Aufzeichnungssystems durchs Festhalten des kinetisch-mechanischen Nacheinanders der vorbeischiebenden (Bewegungs)Bilder auszugleichen versucht, insofern jedoch innovativ und zeitgemäß, als seine Szenik die beliebten technisch-zivilisatorischen Codes der frühavantgardistischen Großstadtlyrik bevorzugt. Im gleichen Lektürehorizont erinnert Lőrinc Szabós *Irrlicht* hingegen eher an ein postromantisches Liebesgedicht von unerfüllter Sehnsucht; seine konsistent und organisch anmutende Szenik steht der ästhetischen

⁹ Vgl.: Karlheinz STIERLE: *Identität des Gedichts*. In: Odo MARQUARD – Karlheinz STIERLE (Hg.): *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), München, Fink 1996 (2), S. 518–520.

Hochmoderne auf den ersten Blick möglicherweise noch näher als der feierlich-erhabene Ästhetismus der Stadler'schen Schlussworte.

Wie bereits angedeutet, gehen aber aus der in den beiden Texten verwendeten, jedoch durchaus anders inszenierten Spiegelungstechnik relevanter artikulierbare dichtungsgeschichtliche Unterschiede hervor. Nimmt man nämlich eine Lektüre vor, die zunächst gerade von der Dichtung jenseits der avantgardistischen Epochenschwelle als eine ihr angemessene angeregt und eingefordert wurde, welche das referentielle Lesen auf die Ebene der grammatisch-rhetorischen Figuren bzw. auf die konstitutive Tropologie des Textes ausweitete, scheinen die ersten Eindrücke sich deutlich zu ändern, wenn nicht sogar ins Gegenteil zu kehren. Denn einer Lektüre unterzogen, – die durch den üblichen nachträglichen bildlichen Nachvollzug gerade die textuelle Wirklichkeit des Textes (als die eigentlichste und wichtigste mediale Umschaltstation) nicht umgehen will und damit das Werk als (unter anderem auch) Bilder produzierenden Text nicht ungelesen lässt –, verhalten sich die beiden Texte ziemlich verschiedenartig: Sie richten sich nach voneinander systematisch abweichenden poetologischen Regeln, die trotz des geringen Zeitabstands ihrer Entstehung nicht einmal demselben dichtungsgeschichtlichen Paradigma angehören.

Die Spiegelungstechnik wird in den beiden Texten durch eine ungebrochene Grammatik bedient, die maßgebend dazu beiträgt, dass die diskursive Stabilität der äußere bzw. innere Bewegungsbilder evozierenden Aussagen durchweg gewahrt bleibt. In *Irrlicht* wird sie aber mit einem Ersatzpotential von rhetorischer Figurativität aufgeladen, das im Verlauf einer tropologischen Lektüre die starke Kohärenz des traumhaft-halluzinatorischen Anblicks sprengt und seine referentielle Lesbarkeit gefährdet. Wenn nämlich referentielle Lesbarkeit von Traumbildern den linear-zeitlich verlaufenden Nachvollzug des in der Einbildung des Aussagesubjekts „verorteten“ Anblicks bedeutet, verliert dieser Nachvollzug

dadurch seine Wirksamkeit, dass ihm in *Irrlicht* gerade die Ambivalenz der zentralen rhetorischen Figur des Gedichts zuwiderläuft. Das ganze tropologische System wird hier nämlich von der Figur der umkehrbaren Identifizierung her bestimmt und in Bewegung gehalten. Eine auf referentielle Identifizierungen rekurrierende Lektüre wird hier dadurch gekippt, dass sich die Interpunktionszeichen grammatisch nicht stabilisieren lassen. Die zweifache Ausrichtung der Identifikationsobjekte entspringt – unter anderem – der grammatisch unentscheidbaren Situiertheit der Kolone. Indem sie nämlich die nominalen Prädikativsätze zunächst mit asyndetischen Figuren interferieren lassen und dadurch zwei unterschiedliche Mitteilungsmodi und -intentionen ineinanderspielen, werden die Aussagen – weiter verstärkt durch die funktionelle Zwiespältigkeit des einzigen Gedankenstriches – einerseits als Ankündigungen, andererseits aber (dank der mitspielenden asyndetischen Figurativität) als eine semantisch unabschließbare Kette von umkehrbaren Ersetzungen gelesen, deren zweifach gerichtete Bewegung tropologisch nicht aufzuhalten ist.

Damit also, dass die semantische Unaufhaltsamkeit der Bewegung tropologischer Ersetzungen auf diese Weise die referentiell vorzunehmenden Identifikationen selbst aufhebt und die „Bedeutung“ nicht von einer zentralen Identifikationsaussage her ableiten lässt, wurden poetologisch nicht nur die Bedingungen für einen bildlich nicht mehr nachvollziehbaren Anblick geschaffen, sondern auch die für eine medial einzigartige Erfassung der zum Stillstand kommenden Bewegung. Da die umkehrbaren Identifizierungen selbst das Aussagesubjekt dem Spiegelspiel der Ersetzungen preisgeben („dein Licht: die Einbildung: ich – / dein Licht: so unbegreifbar, / ungreifbar ist dieses Licht“) – werden im Gedicht nicht nur die von ihm heraufbeschworenen Bilder „sichtbar“, sondern auch „das Zerrbild umarmende“ Ich, als es dem Tanz einer – infolge des gebrochenen Wahrnehmungscodes – unbestimmbaren Figur

zusieht. Die Gegenseitigkeit der Spiegeloptik von Sehen und Gesehenwerden setzt das Ich über die lichtmetaphorischen und deren paronomastische¹⁰ Identifizierungen mit dem Du gleich, und gerade dieser Akt bereitet das eigenartige Bild vor, in welchem das Aussagesubjekt eines unsichtbaren Anblicks par excellence visuell teilhaftig wird. Und zwar eines Anblicks, in dessen optischer Wechselseitigkeit es selbst zugleich als Lichtquelle und als Beleuchtetes sichtbar wird: Gerade an diesem (Stand-)Ort tritt es klar als dichtungsgeschichtliche Metonymie vom veräußerlichten Ich der poetischen Innerlichkeit der Spätmoderne hervor:

Dieses Licht: du, wie du tanzest so nackt,
 ich werde dich niemals erlangen,
 weil du tief in mir strahlst wie das Feuer,
 das schwarz in der Kohle gefangen.

Im Schlussvers hält ein (einem übergeordneten Vergleich eingeschriebener) Anthropomorphismus zwar die Kette der tropologischen Ersetzungen („schwarz in der Kohle *gefangen*“) auf, demzufolge die Bewegung von Licht als Tanz (einer Gestalt und auch der Flammen) plötzlich zum Stillstand kommt, aber das plötzliche Einfrieren der Bewegung geht mit einem bemerkenswerten Doppeleffekt einher, der sozusagen einen nie wahrnehmbaren Anblick vor Augen führt, nämlich einen nur sprachlich „festzuhaltenden“ Bewegungsmoment des Werdens, in dem sich die Unzugänglichkeit dieses Phänomens selbst (als ein nicht-positivierbarer Übergang von einer Seinsweise in die andere) kundtut. Der synästhesisch erweckte Eindruck vom schwarzen Flimmern wird kinetisch allein schon deshalb einzigartig vermittelt, weil er das spannungsgeladene Vorher eines jederzeit zu erwartenden Umschlagens von Glut in Feuer genauso

¹⁰ Die Wortgestalt von *fény/Licht* schließt im Ungarischen wie auch im Deutschen die von *én/ich* mit ein, wobei im Original sich diese Verbindungen auf den Ausdruck *in der Kohle* ausbreiten, in welchem (*szénben*) auch die Dativform von *ich* (*énben*) etwa mit der Bedeutung *im Ich* enthalten ist.

festhält wie – in undenkbarer Gleichzeitigkeit ineinandergeschobener Bewegungsphasen – das glitzernde Strahlen des entflammenden Feuers. Als für eine referentielle Lektüre nicht nachvollziehbares Bewegungsbild wird dabei der der sinnlichen Wahrnehmung grundsätzlich entzogene Augenblick des Werdens (und Vergehens) poetologisch als mediales Geschehen dennoch eingefangen. Was in diesem medialen Ereignis nämlich als Visuell-Nicht-Abzubildendes festgehalten wird, ist der diskret-immaterielle Moment des Übergangs von Glühen in Entflammen, von Dunkelheit in Licht, von Sichtbarem in Unsichtbares, welcher dem plötzlichen Einswerden von Stillstand der referentiellen und Bewegung der rhetorischen Lektüre entspringt.

Da die textuell-materiellen Bewegungen des tropologischen Systems die identifikatorischen Transfigurationen gerade im Bereich des Medialen zum generierenden metapoetischen Prinzip des Gedichts gemacht haben, kommen nicht nur zwischen den Sphären von Erfahrungswelt, Einbildung und Bewusstseinsreflexion, sondern zwischen den vom Text „aufgeführten“ und sich in ihm selbst abspielenden Bewegungen poetologische Interferenzen zustande, die das (sowohl vom Text „einverleibte“ als auch veräußerlichte) Subjekt nicht nur in Licht, Verstand und Einbildung verwandeln, sondern – über eine paronomasische Transfiguration – bildlich wie materiell mit dem apostrophierten Du gleichsetzen. Beide gehen in einer solchen tropologischen Dynamik des Textes schließlich auf, welche das Neben- und Nacheinander der noch wahrnehmbaren Bewegung asyndetischen Charakters in den Übergangsmodus einer chronotopischen Zwischenidentität¹¹ des Nicht-Wahrnehmbaren wendet.

¹¹ Dieser Übergangscharakter als „zwischen-zeitliche“ Seinsweise des Sich-Ereignenden wird auch bei Deleuze mit dem „Werden“ in Zusammenhang gebracht: „Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit

Die textmedialen Techniken des Gedichts *Irrlicht*, die, auf den heraklitisch-Nietzsche'schen Umschlag des Werdens konzentriert, fähig sind, dieses Phänomen des Unzugänglichen und Unbeständigen ästhetisch in Erfahrung zu bringen, räumen Szabós Gedicht einen bemerkenswerten dichtungsgeschichtlichen Platz in der Nähe der spätmodernen Epochenschwelle ein. Denn während Stadlers Gedicht den Stillstand der Bewegung in den Zustand einer metaphysischen Bewegungslosigkeit klassisch-moderner Mortalität wendet, wo im erreichten Ziel sich tatsächlich nichts mehr rührt, erweist sich der Stillstand in Szabós Werk als eine zwar vom Text eingefrorene, potentiell aber jederzeit freizusetzende Bewegung des Werdens. Dieser Augenblick ist alles andere als einer des Stadler'schen „Untergangs“. Es ist der poetologische Augenblick des jeweiligen Werdens, der als („vertagter“ Anfang und aufgeschobene Entstehung) gerade deshalb der wertvollste von allen Bewegungsmomenten ist, weil er sich – wie auch die nicht-stabilisierbare Seinsweise des wörtlich verstandenen dichterischen Bildes – in der Unschuld¹² seiner materiell-textuellen Entstehung grundsätzlich jeder Usurpirungsabsicht sowohl der todes-, als auch der humanideologischen Bedeutungsbildung entzieht.

Sollte also Friedrich A. Kittler mit seiner weitführenden medienarchäologischen Einsicht Recht haben, dass es nämlich „seit dem 28. Dezember 1895 [...] eben ein unfehlbares Kriterium für E-Literatur [gibt]: ihre Unverfilmbarkeit“¹³, so scheint Szabós Gedicht – mit seinen sinnlich nicht-positivierbaren, sondern nur „lesbaren“ Bildern – sich dieser äußerst ernst zu nehmenden Herausforderung erfolgreicher zu stellen als sein weltliterarisch viel bekannterer (Vergleichs-)Konkurrent.

überhaupt, sie ist Werden.“ Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996, S. 185.

¹² Siehe Nietzsches „Unschuld des Werdens“, in: *Götzen-Dämmerung. KSA 6*, S. 97.

¹³ Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München, Fink 1995 (3. vollst. überarb. Aufl.), S. 314.