

Marcella Biasi
(Frankfurt Oder)

*Hans Blumenbergs “Objet ambigu” und
Giorgio Agambens “Dispositiv”
Kongruenz zweier poetologischer Paradigmen in der Sprache der Lyrik*

Abstract

This article discusses the idea of a specific lyric-theoretical power of language. Through Blumenberg's pattern of the *objet ambigu*, it analyzes to what extent the performative character of the word can be seen as an ontological implication of its original linguistic potential. Through Agamben's concept of the *apparatus*, it considers the «dispositive» character of the native power of self-determination of the word in the context of absolute semantic ambiguity. This is to clarify the sense in which the word, under precise conditions, is the authentic «power of the figure» and how the «apparatus»-concept allows a deeper understanding of poetry according to the paradigm of ambiguity.

Die Theorie. Im Jahre 1964 veröffentlicht der ordentliche Professor für Philosophie an der Universität Gießen Hans Blumenberg einen dichten Aufsatz zu Valéry mit dem Titel *Sokrates und das “objet ambigu”*¹. Darin führt er zwei wichtige sprachtheoretische Vorstellungen ein: Das Wort ist nichts Geringeres als der latente Ursprung der Idee, und, zweitens, es ist das expressive Instrument der Form. Ein paar Jahre später nimmt Blumenberg am zweiten poetologischen Kolloquium der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik*² in Köln teil. Sein berühmt gewordener Beitrag heißt *Sprachsituation und immanente Ästhetik* und entwickelt auf der Grundlage der Konzep-

¹ Hans Blumenberg, «Sokrates und das “objet ambigu”», in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2001 (ursprünglich 1964 in der münchener philosophischen Zeitschrift *Epimeteia* mit dem Untertitel *Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes* erschienen), 74-111.

² Die Bände der berühmten, von Anfang der 60er bis Ende der 80er Jahre gehaltenen Kolloquien-Reihe *Poetik und Hermeneutik* wurden mit unterschiedlichen Herausgebern in der gleichnamigen Reihe des Fink Verlags veröffentlicht: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Poetik und*

tion der Ambiguität die Begriffe der «Sprachsituation» und der «ästhetischen Immanenz» weiter³. Beide werden in den darauffolgenden Jahrzehnten breit rezipiert und als poetologische Leitmotive weiterverbreitet, sind aber schon im suggestiven, teilweise schwer verständlichen Valéry-Aufsatz über das *objet ambigu* Sokrates' und über die architektonisch-sprachlichen Talente Eupalinos' enthalten.

Blumenberg ist ein dezidierter Valéry-Liebhaber⁴ und arbeitet in *Sokrates und das "objet ambigu"* über einen Text Valérys namens *Eupalinos, ou l'architecte*⁵ aus dem Jahre 1923. Der Text ist als ein Gespräch zwischen Sokrates und seinem Freund Phaidros im Hades strukturiert und handelt von den außerordentlichen Gaben und Taten des griechischen Architekten Eupalinos. Es ist dabei bemerkenswert, dass Blumenberg aus Sokrates' Bericht über Eupalinos' Art, zu den Handwerkern zu sprechen, eine überragende Theorie über die Natur des Wortes herauszuarbeiten vermag. Das Wort ist – so Blumenberg – von Natur aus *definitiv*, und dies bedeutet – so füge ich hinzu –, dass es von sich aus «de-finiert», das heißt vervollständigt und Grenzen setzt. Demzufolge hat das Wort den Rang eines Gesetzes, welches seinerseits die Instanz ist, die, nach dem klassischen Begriffsmodell von Potenz und Akt, das Akt-Werden einer Eventualität bzw. das Verwirklichen einer Potenzialität darstellt.

Sowohl dieses Potenz-Akt-Modell, das ich bei Blumenberg als poetologisches Instrument verwenden werde, als auch Agambens Motiv des Dispositivs, mit dem der *Objet-Ambigu-Komplex* hier konfrontiert werden soll, haben einen gemeinsamen Begriffshorizont, nämlich Aristoteles' Me-

Hermeneutik II. Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966-1983. Hans Blumenbergs Beitrag «Sprachsituation und Immanente Poetik», ursprünglich im Kolloquiumsband erschienen, ist jetzt in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Anm. 1).

³ Im kurzen, prägnanten Vorwort zum Sammelband suggeriert der Herausgeber Wolfgang Iser, dass Lyrik, und insbesondere moderne Lyrik, «poetisch immanent» sei (9). Moderne Lyrik enthält latent die Einsicht bzw. die Fähigkeit der Reflexion – also das Mittel der Einsicht – über ihren ästhetischen Logos. Sie bestimmt und bedingt die theoretische Reflexion über die eigene ästhetische Fundiertheit selbstständig und begründet sie intern durch die Konstruktion eines theoretisch ertragreichen rezeptiven Austausches. Diesen Reflexionsanspruch nennt Iser «ästhetische Immanenz», und diese soll moderner Lyrik paradigmatischen Charakter für die Reflexion über moderne Literatur schlechthin verleihen.

⁴ Zur Bedeutung Blumenbergs und der Arbeitsgruppe *Poetik und Hermeneutik* (Anm. 2) für die poetologische Auseinandersetzung mit Paul Valéry vgl. Karin Krauthausen, «Hans Blumenbergs möglicher Valéry», *Zeitschrift für Kulturphilosophie* (mit Schwerpunkt Valéry), 6/1 (2012), 39-64.

⁵ Paul Valéry, *Eupalinos. Ou L'architecte*, in: *Oeuvres II*, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960.

taphysik. Als «Wissenschaft, welche das Seiende als Seiendes untersucht und das demselben an sich Zukommende»⁶, befasst sich der Teil von Aristoteles' Ontologie, welcher nach ihm eben "Metaphysik" genannt wurde und in vierzehn Bücher gegliedert ist, mit den letzten Ursachen des Seienden, sozusagen mit dessen eigentümlichen Eigenschaften. Unter den Themen, die sie untersucht, sind die Frage nach der Unterscheidung von Materie und Form sowie die nach dem Ursprung des Seins mit der bekannten Frage des unbewegten Bewegers und mit dem besonderen Thema der Seele zentral. Die komplexe Frage nach dem Verhältnis zwischen Potenz und Akt, die hier eine entscheidende Rolle spielt, wird insbesondere in den Büchern VII bis IX anhand der Erörterung des Begriffspaars Materie/Form und dem damit verknüpften Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit behandelt. Die Begriffe «Akt» (lat. *actus*, gr. *energeia*) und «Potenz» (lat. *potentia*, gr. *dynamis*) sind im philosophischen Sprachgebrauch Gegenbegriffe. «Potenz» bezeichnet die noch nicht realisierte Möglichkeit, zu der aber ein Vermögen bzw. eine Fähigkeit oder Disposition besteht; «Akt» bezeichnet dagegen die Realisierung oder Verwirklichung dieser Möglichkeit⁷. Diese Kategorien dienen zur begrifflichen Darstellung von Bewegungen und Veränderungen im Werden der Dinge und setzen voraus, dass jeder Bewegung ein Vermögen zur Veränderung zugrunde liegt und – so wenigstens die traditionelle Lektüre – dass dieses Vermögen irgendwie zielgerichtet, d.h. auf eine nicht genauer definierte Weise auf seine Verwirklichung hin orientiert ist.

Auf Blumenbergs *objet-ambigu*-Aufsatz zurückkommend: Im Text ist, wie gesagt, vom Bezugstext Paul Valéry's über den Architekten *Eupalinos* die Rede. Valéry lässt den jungen Sokrates und seinen Freund Phaidros über die Geschichte von *Eupalinos* reden, und damit wird das Gespräch zwischen ihnen zugleich zum rhetorischen Instrument für die Darlegung von Blumenbergs sprachtheoretischem Argument, dass das Wort definitoren Charakter hat und Grenzen setzt. Ich habe schon erwähnt, dass ich das so geartete Wort als ein Gesetz interpretieren möchte, das das Akt-Werden einer Potenzialität auf eine ganz besondere Art verwirklicht⁸.

⁶ Aristoteles, *Metaphysik* IV 1, 1003 a 21-28, zit. nach Hermann Bonitz und Horst Seidl, *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher I (A) – VI (E). Griechisch-Deutsch, Hamburg 1989.

⁷ Aristoteles, *Metaphysik* IX, 1-9, *Aristoteles' Metaphysik*. Bücher VII (Z) – XIV (N). Griechisch-Deutsch, Hamburg 2009.

⁸ Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Interpretation des *objet-ambigu*-Motivs nach dem klassischen Potenz/Akt-Modell, die hier versucht wird, in mancher, m.E. hier weniger ergiebiger Hinsicht auch nach dem *Physis-Techne*-Modell gelesen werden könnte. Zur Klärung des Verhältnisses zwischen *physis* und *techné* bei Aristoteles und bei Heidegger, siehe z.B. Walter A. Brogan, «The intractable interrelationship of *physis* and *techné*», in: Drew A.

Die Erörterung dieser Idee möchte ich nun poetologisch noch prägnanter machen, indem ich sie mit dem oben erwähnten *Dispositiv*-Begriff Giorgio Agambens konfrontiere.

Den *Dispositiv*-Begriff erarbeitet Agamben, in Anschluss an Foucault, in einem kleinen Büchlein von 2006⁹, und sein Schema der Disposition erscheint hier gleich applizierbar. Bei Agamben sind Dispositive Formationen, die die Verbindlichkeit und die exekutive Kraft von Geboten haben, die Verwirklichung eines Werkes bestimmen und somit strukturell zwischen Mensch und Welt situiert sind¹⁰. Aus der eher komplexen Dispositiv-Theorie Agambens ist für meinen lyriktheoretischen Ansatz der Aspekt interessant, der Sprache als primäre Schnittstelle zwischen dem Geistigen und der Welt berücksichtigt. Dank ihres besonderen Situiert-Seins zwischen Mensch und Welt ist Sprache das prägendste – und gewaltigste – aller dispositiven Netze. In diesem Sinne ist sie das “dispositive” Instrument par excellence, und das in ihrem Netz mit gesponnene Wort hat ein enormes Definitionspotenzial, das für meine These brauchbar wird. Das Wort ist keine Dar- bzw. Vorstellung eines Gegebenen, sondern im Gegenteil das Gesetz – oder quasi der Befehl –, das die Herstellung des Gegebenen ermöglicht und verfügt, und ich ziehe an dieser Stelle Agambens Dispositivbegriff heran, weil es mir bei der Geschichte von Eupalinos nicht so sehr um den inhaltlichen Aspekt der Einsichten des Architekten geht, sondern vielmehr um die Modalität ihrer Wiedergabe an die Arbeiter, die ich eben als eine «dispositive» verstehe.

Zurück zu Blumenbergs Aufsatz: Eupalinos ist ein charismatischer und hochbegabter Baumeister, und es wird nicht zufällig der Moment geschildert, als er seine Reden vor den Arbeitern hält und ihnen dadurch seine Idee zum Bau eines Tempels vermittelt. Der Punkt ist – so Blumenberg –, dass

Hyland und John Manoussakis Panteleimon (Hrsg.), *Heidegger and the Greeks. Interpretive essays*, Bloomington und Indianapolis 2006, 43-56; genauer zur großen Bedeutung des *techné*-Begriffs bei Blumenberg und seiner Entwicklung zum (rhetorischen) Technik-Begriff sowie zum Verhältnis mit dem *Physis*-Begriff verweise ich auf den schönen Aufsatz von Rüdiger Campe, «Von der Theorie der Technik zur Theorie der Metapher. Blumenbergs systematische Eröffnung», in: Anselm Haverkamp und Dirk Mende (Hrsg.), *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt am Main 2009, 283-315, hier: 298 ff.

⁹ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma 2006.

¹⁰ Agambens Dispositiv-Begriff – wie der Foucaults – bezeichnet in der Tat eine breite historische Konstellation von Sprache, Gesellschaft, Recht, Technik, Wissenschaft usw., die es zu einer bestimmten Zeit in dieser historisch bestimmten Form gibt und bestimmte Aussagen, Handlungen, Geräte, Theorien ermöglicht und andere eher ausschließt. Sprache ist in all dem «das vielleicht älteste Dispositiv» (26), weil sie den Status des Interaktionsmodells von Mensch und Welt bzw. von Idee und Geschichte am besten verkörpert.

auf die reine mündliche Aussprache seines Denkens auch unmittelbar und fast von selbst gleich die Realisierung des Gesagten folgt, als wäre sein Sagen die Ankündigung einer quasi-göttlichen Verfügung. Eupalinos wendet sich an die Handwerker. Er spricht zwar nicht mit ihnen oder zu ihnen, sondern richtet sich *an* sie. Das bedeutet – würde Blumenbergs Lehrer Heidegger sagen –, dass er sie «anspricht» und damit an sie seinen «An-spruch»¹¹ erhebt. Durch das gesprochene Wort, und nur dadurch, vermittelt er seine architektonischen Vorstellungen, und sein Sprechen ist derart prägnant, dass seine Idee schon allein durch das Sprechen zum Projekt wird. Seine Reden sind sofort fruchtbringend, und die veranschaulichte Idee scheint in ihnen quasi ein eigenes architektonisches Potenzial zu besitzen, weil sie, nach Blumenbergs Bezeichnung, den kommenden Bau des Tempels schon *ganz* in sich trägt. Genau hier sehe ich die erste theoretische Pointe: Eupalinos' Rede wird durch die perfekte Überschneidung von Sagen, Projizieren und Verwirklichen effektiv und richtunggebend. Seine Idee antizipiert und de facto befiehlt – disponiert – die Realisierung des Tempels, ja realisiert ihn in Blumenbergs Darstellung quasi von selbst. Das Wort greift unmittelbar ins Reale ein, weil es die Arbeiter unmittelbar zu einer strukturierten Tätigkeit (zur Architektur) veranlasst. Darin zeigt sich das Wesen der definitiven Kraft der Sprache, weil Eupalinos' Wort sich fähig erweist, durch das reine Ausgesprochen-Werden ein Spannungsfeld zu generieren, aus dem der konkrete Impuls zum Bauen entsteht. Die zentrale Intuition des ersten Teils des *objet-ambigu*-Aufsatzes (Eupalinos-Teil) besteht also darin, dass das Wort die *Idee* des Werkes ist und dass die Idee allein es vermag, die Realisierung des Werkes vorwegzunehmen. In der Idee liegt schon ganz die Potenzialität dessen, was als Idee konzipiert wird, und auch die Regel, die das Hervorbringen oder die «Pro-duktion» des Konzeptes (des als Idee Konzipierten) in der Welt bestimmt. Somit ist die Idee die *Form* des Werkes, weil das Werk durch die Idee konzipiert wird und diese von sich aus ein Vorhaben ist. Als Vorhaben ist die Idee ein Projekt, sie impliziert die Möglichkeit der Aktualisierung des Gedachten – ihre Form eben – und zielt natürlich auch darauf. Weitere Nuancierung: Die in der Idee implizierte Form

¹¹ Ich entnehme das Motiv des Anspruchs als Folge eines (göttlichen!) Ansprechens bzw. Angesprochen-Werdens aus Martin Heideggers berühmten Hölderlin-Vorlesungen der 30er und 40er Jahre, wie etwa *Hölderlins Hymne «Andenken»* (Vorlesungen 1941/42), hrsg. von Curt Ochwadt, Frankfurt am Main 1982, 6, oder *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* (Vorlesungen 1934/35), hrsg. von Susanne Ziegler, Frankfurt am Main 1989, 70 ff.

des Werkes ist bei Blumenberg seine *Formel*¹². Die Formel ist in Eupalinos' Welt Teil der Idee, sie ist ihr aktualisierender Impuls, ihr Durchführungsprogramm sozusagen, und sie ist «definitivisch» par excellence, weil sie die Realisierung der Figur gleichzeitig umfasst, vorbereitet und verordnet. Eupalinos' Wort ist bei Blumenberg dann in höchstem Grade definitivisch, weil es die Falte der Idee ist, der Ort, der sie impliziert, zusammenhält und hinaus projiziert. Die Idee ist ihrerseits sowohl die Form des Werks als auch die Formel seiner Aktualisierung in der Welt.

Der Sprachbegriff macht damit bei Blumenberg, im Vergleich zu seinem unmittelbaren Vorfahren Heidegger, eine Entwicklung durch¹³. Das Wort hat nicht nur die ursprüngliche Ambiguität, die es auf der Schwelle zwischen offener, unentschiedener sprachlicher Potenzialität und linguistischer Aktualisierung in einer Bedeutungsform aufrechterhält¹⁴, sondern besitzt die neue, in der Produktion ausschlaggebende Kraft der «Anweisung des Werdens der Realität»¹⁵. Dem anweisenden und anordnenden (definitivischen)

¹² Blumenberg (Anm. 1), 87. Eine interessante Variante der Etymologie von «Form» ist, laut dem Grimmschen Wörterbuch (digitale Version des *Deutsche(n) Wörterbuch(s)* von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961, von der Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, web: www.woerterbuchnetz.de/DWB), das Lat. *fero* (tragen), wobei die Form das wäre, was Form selbst in sich trägt oder aus sich selbst bildet. «Formel» ist nichts anderes als das Diminutiv von «Form» und bezeichnet in dem Sinne den Modus, den Bedeutungszusammenhang und somit auch die Regel.

¹³ Die Frage nach Heideggers Erbschaft bei Blumenberg ist in der Tat komplex und zum Teil auch müßig. Dass Heidegger in dieser Hinsicht der "Vorfahre" von Blumenberg ist, bezweifelt z.B. Dirk Mende in: *Metapher – Zwischen Metaphysik und Archäologie. Schelling, Heidegger, Derrida, Blumenberg*, München 2013, 222 f.

¹⁴ Aus der grenzenlosen Literatur zum Begriff der Ambiguität erwähne ich hier nur noch, neben den oben angegebenen Hölderlin-Vorlesungen Heideggers und den Aufsätzen Blumenbergs, folgende Texte: Paul Valéry, *Tel quel*, in: *Oeuvres II*, hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960 sowie die kleinen Texte *Propos sur la poésie* von 1927, *Questions de poésie* von 1935, *Au sujet du cimetière marin* von 1936, *Nécessité de la poésie* von 1937, *Poésie et pensée abstraite* von 1939, *L'invention esthétique* von 1938, alle ebenfalls in der Originalausgabe *Oeuvres I*, hrsg. von Jean Hytier, Paris, Gallimard 1957; Roman Jakobson, «Linguistik und Poetik», in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979; Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano 1960; Igor Stravinsky *Poetics of Music. In the form of six lessons*, Harvard 2003 (Erstausgabe in den 40er Jahren); Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1996 (Erstveröffentlichung 1956); Anselm Haverkamp, «Die wiederholte Metapher. Ambiguität, Unbegrifflichkeit und die Macht der Paläonymen», in: Gottfried Boehm und Gabriele Brandstetter (Hrsg.), *Figur und Figuration: Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2006.

¹⁵ Blumenberg (Anm. 1), 105.

Wort ist eine strukturellen Spannung bzw. die Intention auf eine Form der Verwirklichung eigen. Das Wort tendiert von Natur aus zur progressiven Definition seiner internen Ambiguität, es braucht Grenzen und neigt deswegen zur Einschränkung seiner Vieldeutigkeit innerhalb der Grenze möglicher Signifikationen, das heißt zur Kristallisierung in einer semantisch fixierten Ausdrucksform. Es zielt somit auf die Welt, auf den Übergang in eine zeitlich konnotierte und räumlich definierte Dimension hin, will Geschichte werden. Die Projektion auf die Aktualisierung des linguistischen Potenzials in einen Akt der «Be-Deutung» ist im definitiven Charakter des Wortes also implizit.

Die zentrale Frage nach den Zusammenhängen von «definitiven» Worten und «Dispositiven» kann nun direkt angesprochen werden. Zunächst scheint mir klar, dass Blumenbergs definitive Worte in Agambens Perspektive «Dispositive» sind, weil sie eben «disponieren» und ordnen. Ich habe oben erwähnt, dass die Dispositive bei Agamben Figuren sind, die die Verbindlichkeit von Geboten und die konkret bestimmende Kraft von Gesetzen haben. Sie stehen strukturell zwischen der Idee und deren exekutiver Verwirklichung und haben ihren vollkommensten Ausdruck im Dispositiv «Sprache», welche als dispositives Netz eben kein Instrument zur Wiedergabe des Realen ist, sondern im Gegenteil das Gesetz bzw. die Formel ist, die das Reale herbeiführt und weiter bedingt.

Die erste Folge davon sehe ich wunderbar prägnant in Blumenbergs Satz «das Wort ist die Potenz der Figur» formuliert.

Ich werde die Verflochtenheit von Wort, Potenz und Figur, die aus dieser Behauptung hervorgeht, anhand einiger begrifflicher Instrumente aus dem klassischen Modell von Potenz und Akt (siehe Anm. 6) erläutern und, weil das Potenzmodell extrem komplex ist, nur auf die Aspekte davon eingehen, die in diesem Kontext relevant sind. Relevant ist zum Beispiel erstens, dass Potenz im aristotelischen Modell von *dynamis* und *energeia*, von der Scholastik als Potenz und Akt wiederaufgenommen, begrifflich prioritär gegenüber dem Akt ist, weil sie für Aristoteles *vor* und *über* jede Aktualität hinaus *dynamis* ist. Zweitens unterstellt das Potenz-Schema eine grundsätzliche, nicht reduzierbare Ambiguität des *dynamis*-Begriffs. Potenz bzw. *dynamis* – so Aristoteles – ist zunächst als Vermögen vom Akt ontologisch unterschieden und somit *nicht* auf die Ausrichtung, auf das Akt-Werden reduzierbar; sie ist aber ontologisch, logisch und kausal vom Akt abhängig, weil sie durch die Form der Aktualisierung bestimmt ist; schließlich ist sie von vornherein als Dualität konzipiert: als Fähigkeit, in den Akt überzugehen oder aber eine Veränderung zu erleiden. In all dem ist es in diesem Kontext wichtig, dass das offene Spektrum von mehrfachen Verwirklichungsmög-

lichkeiten, das eben die Potenzialität charakterisiert, im traditionellen Potenz-Modell durch den Übergang zum Akt seine Offenheit – also sich selbst als Potenz – preisgeben muss, weil die Entscheidung für eine der vielen potenziellen Optionen der Verwirklichung eben die Scheidung und den Verlust aller anderen unterstellt.

Wieder auf Blumenbergs Text zurückkommend, lässt sich die Argumentation über das definitorische Wort in dieser Perspektive so lesen, dass das Wort die Möglichkeit – die Potenz – der Aktualisierung eines Dings (eines «Gegebenen») bestimmt. Somit ist das Wort eine *Figur*¹⁶, weil es die dispositive Instanz ist, die beim Übergehen von der Idee zum Akt selbst in das geformte und aktualisierte Ding mit hinüber fließt. Als Dispositiv ist das Wort also eine zwiespältige Figur, die zugleich als Potenzial eines Gegenstandes als auch als dessen aktualisierender Anspruch agiert. Darin gründet die Behauptung, dass «das Wort die Potenz der Figur» ist: Das Wort ist die besondere Energie, die das Akt-Werden eines im potenziellen Zustand noch verweilenden Gegenstandes ermöglicht, ohne jedoch bei der Entscheidung für die eine oder die andere Aktualisierungsmöglichkeit das restliche Spektrum der Potenzialitäten des Gegenstandes auszuschneiden¹⁷.

Es handelt sich dabei um ein zwiespältiges, ja auch paradoxes Modell, welches aber insofern nützlich ist, als es eine theoretisch unmögliche Möglichkeit herausarbeitet. Es geht darum, sich durch das ambivalente, definitorische Wort eine Form der Explizierung einer Potenzialität vorzustellen, die nicht einfach Akt oder Folge einer eindeutigen Entscheidung ist, sondern im Übergang zur Aktualisierung eine mehrdeutige, frei oszillierende

¹⁶ Hierzu ein kleiner etymologischer Exkurs: «Figur» stammt aus dem Lat. *figo*, «ich forme» bzw. «mache», welches seinerseits aus dem Sanskrit *dhibh*, «tasten» bzw. «handhaben» herkommt und sich dann in den lat. Stamm *figh-*, «geformtes Ding», umwandelt (siehe A.h.D. *teig*). Der indo-europäische Stamm lautet ungefähr **dheigh* und bedeutet «formen» oder «bauen», woher *dhibh-ra* abzuleiten ist und von da her eben «Figur», im Sinne von «ausgeformtem Ding». «Form» stammt aus dem Sanskrit *dhar*, welches auf lateinisch *far/for* wird und «fest- bzw. enthalten» bedeutet; das Lat. *for-ma*, wie auch das entsprechende Sanskrit *dhar-i-man*, wären dann «Form» im Sinne einer stabilen, enthaltungsfähigen Figur. Quellen: Grimm-Wörterbuch (Anm. 10); *American Heritage Dictionary* (online Archiv: web.archive.org/web/20071213145958/www.bartleby.com/61/s0.html), *Portal lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (www.cnrtl.fr/etymologie/forme); Nicolò Tommaseo und Bernardo Bellini, *Dizionario della Lingua italiana* (<http://www.dizionario.org/index.php?home>); Ottorino Pianigiani, *Dizionario etimologico online* (<http://www.etimo.it/?pag=hom>); *Online Etymology Dictionary* (www.etymonline.com/index.php).

¹⁷ Mehr zur poetologischen Applikation des Potenz- bzw. *dynamis*-Begriffs in Vf., «*Adynamia, hésitation, potenza-di-non*. Entzug der Sprache und moderne Lyrik auf der Achse Valéry-Agamben», *Arcadia*, Internationale Zeitschrift für literarische Kultur 51, hrsg. von Vivan Liska und Vladimir Biti, Berlin 2015.

Form aufnimmt und dabei ihren Gegenstand – ihr semantisches Substrat – so offen und vital wie im potenziellen Zustand aufrechtzuerhalten vermag. Die Denkfigur ist gewagt, und der Preis dafür ist die Ambiguität, wie ich noch erläutern werde. So heißt es bei Blumenberg:

Die Formel, die das Gesetz der Figur enthält, enthält von der Figur noch nichts und ist doch die geistige Energie, aus der die konkreten Figuren in beliebiger Vielfältigkeit entspringen. Zwischen dem Gesetz der Handlung und dem Produkt der Handlung liegt die entscheidende Differenz. Sokrates selbst hat hingefunden zum Satz des Eupalinos, daß das Werden den Gegenstand hervorbringt, ohne ihn schon von Anfang an präformiert zu enthalten, in dem er den geometrischen Gegenstand kraft des definitiven Befehls aus der Bewegung, aus der Handlung hervorgehen lässt. Diesen Befehl können wir finden oder bilden, ohne eidetisch ein Ergebnis vor uns zu haben; das Wort ist die Potenz der Figur. *Pas de géométrie sans la parole ...*¹⁸

«Das Wort ist die Potenz der Figur», weil es natürlich performativ ist und von sich aus zur Aktualisierung einer Idee, zur Vollstreckung des in ihm enthaltenen Projekts strebt. Das Hauptmerkmal des Wortes, sein definitiver Charakter, kann im Lichte von Agambens Dispositionsbegriff gelesen werden, weil das Wort nicht nur die Aktualisierung des Gemeinten durchzuführen vermag, sondern es auch «disponiert», das heißt ordnet, regelt, veranlasst. Und das ist die eine Pointe. Blumenberg geht aber weiter, weil sein Horizont die Ambiguität ist. Sein Nachdruck liegt nämlich nicht nur auf dem definitiv-dispositiven Aspekt der Natur des Wortes, sondern auf einer weiteren sprachtheoretischen Nuancierung davon, die auf die Zuspitzung der Divergenz zwischen dem Gesetz und der Aktualisierung des Gesetzes zielt. Die Idee ist das Gesetz, die Figur und die Formel und impliziert als solche sowohl die Aktualisierung (das Denotierte) als auch die ganze Potenzialität des Wortes (seinen mitschwingenden Bedeutungsspielraum); der Sprechakt, d.h. die vernehmbare Produktion der Sprache und ihre aktualisierende Vermittlung ist «nur» das, was den in der Idee schon mitgegebenen Akt manifest macht. Die Erörterung dieser etwas heiklen, aber zentralen Nuancierung ist aber auf eine genauere Auslegung von Blumenbergs komplexen Begriff der Ambiguität angewiesen.

Im *objet-ambigu*-Aufsatz führt Blumenberg das Motiv des *objet ambigu* stricto sensu, d.h. des zweideutigen Gegenstandes und der Ambiguität, am

¹⁸ Blumenberg (Anm. 1), 87. Valéry's Text, auf den Blumenberg Bezug nimmt, ergänzt hierzu: «Pas de géométrie sans la parole. Sans elle, les figures sont des accidents; et ne manifestent, ni ne servent, la puissance de l'esprit», Valéry, *Tel quel* (Anm. 14), 110.

Anfang des zweiten Teils ein. Erst an diesem Ort, nach dem dichten Teil zu Eupalinos und zum Begriff des Gesetzes und der Figur, wird die Ambiguität – Blumenberg nennt sie, nach dem mhd. Etymon, «Vieldeutigkeit» – als der (quasi) einzig wahre Kern der ganzen bis dahin abgewickelten ästhetischen Argumentation expliziert. Sie wird sogar als unentbehrliches «Korrelat der Potenzialität»¹⁹ der Entscheidungen des jungen Sokrates reflektiert. Blumenberg berichtet auch in diesem zweiten Teil des Aufsatzes weiter über Valéry's *Eupalinos*-Text. Sokrates führt, nach den Erwägungen über Eupalinos, das lange Gespräch mit dem aristokratischen Freund Phaidros fort und fängt an, von einem wichtigen Erlebnis aus seiner Jugendzeit zu erzählen. Er war damals ein junger Mann und von der Fülle der Affekte durchdrungen, die die Gewalt der Naturelemente in sein unreifes, zartes Gemüt brachte. Fast hilflos von diesen Gefühlen befangen, ging er eines Tages allein am Meer entlang und wurde von einem Gegenstand im Sand überrascht. Das Ding lenkte auf einmal das Wirbeln seiner Gedanken auf sich zu und legte es irgendwie still. Valéry lässt Sokrates wörtlich sagen: «une chose blanche, et de la plus pure blancheur; polie, et dure, et douce, et légère»²⁰ und beschreibt damit ein unbeschreibliches – unsagbares! – stummes und kompaktes Erzeugnis der Naturkräfte, das das stürmende Fühlen und Denken des jungen Mannes auf sich zieht: «Qui t'a faite? pensais-je. Tu ne ressembles à rien, et pourtant tu n'est pas informe. Es-tu le jeu de la nature, ô privée de nom et arrivée à moi, de par les dieux ...»²¹. Das form- und namenlose Ding, welches doch nicht ohne Form ist, veranlasst im jungen Geist des Sokrates eine imponierende Abfolge ästhetischer Überlegungen zur Gewalt der Natur, zu deren Kunstwerken durch die Gewalt, zum Wesen der göttlichen sowie der menschlichen *poiesis*. Er befragt das Ding selbst, spricht es quasi an, und bekommt natürlich keine Antwort. Dann wirft er es, plötzlich und nicht ohne Mühe, ins Meer zurück: «L'esprit ne rejete pas facilement un énigme [...] Intrigué par cet objet dont je n'arrivais pas à connaître la nature, et que toutes les catégories demandaient ou repoussaient également, je tentait d'échapper à l'image agaçante de ma trouvaille»²². Sokrates ist bedrängt von dem Ding, fast überfallen von der absoluten Undurchdringlichkeit der «chose blanche». Die dichte Signifikanz des runden weißen Dings bestürmt ihn. Das Ding signifiziert in der Tat nichts, besitzt aber einen quasi fetischistischen Reiz und hat die Fähigkeit, sein Gemüt in vielen und sehr verschiedenen Hinsichten ästhetisch zu erregen. Es

¹⁹ Blumenberg (Anm. 1), 88.

²⁰ Ich zitiere hier direkt aus dem Originaltext von Valéry (Anm. 5), 118.

²¹ Valéry (Anm. 5), 118.

²² Alles Valéry (Anm. 5), 120-121.

ist ein Enigma, und als solches setzt es seine Gefühle frei und verwirrt sie zugleich. Das ist der Grund, warum Sokrates den Fetisch instinktiv loswird, ohne natürlich das Problem loszuwerden, und das emotionale Echo des Widerstands des *objet ambigu* prägt sich in ihm so tief ein, dass die «Er-Innerung» ans Stranderlebnis ihn noch im Alter bewegt. So weit die Geschichte aus Valéry's Text, an der Blumenberg arbeitet.

Mir geht es jetzt darum, welche ästhetische Entwicklungen Blumenberg aus Valéry's Text herausarbeitet und inwiefern diese mit Agambens Dispositiv konfrontiert werden können. Blumenbergs Thema ist die Ambiguität; ich ziele, von der Ambiguität aus, auf die Potenzialität der Disposition. Der am Strand aufgefundene Gegenstand hat vier Besonderheiten: Er ist kompakt, hart und zugleich zart; er besteht aus einem unbestimmbaren Material – Valéry nennt es «*matière à doutes*»²³ – und weist eine ebenso unbestimmbare Form auf; er wurde von der Gewalt der Natur und vom Verfließen der Zeit erzeugt; er ist weder ansprechbar noch hinterfragbar, obwohl er in Sokrates rege Reflexionsimpulse bewirkt. Dieses Ding nennt Blumenberg ein *objet ambigu*, weil es für ihn das kompakte und fassbare Wesen der Ambiguität darstellt. Und dass man das «Wesen» eines Begriffs in der Hand halten, beobachten und sogar ins Meer zurückschleudern kann, ist nicht trivial. Aus diesem kleinen suggestiven Ding zeichnet Blumenberg die ästhetische Konstellation des *objet ambigu* nach, die im ersten Teil des Textes mit dem Begriff des «Definitorischen» verbunden und durch die historische Figur des Eupalinos schön dargestellt wird. Ich habe gezeigt, dass die Pointe bei Eupalinos seine gesetz-ähnliche Art zu sprechen ist, und dieser Art habe ich den Charakter der «Dispositivität» zugeordnet. Dieses Motiv wird im zweiten Teil des Textes durch das *objet-ambigu* erweitert und zugleich zugespitzt:

Der zweifelhafte Gegenstand wiederholt als Form, was wir bereits an den Sätzen des Eupalinos feststellen konnten, an Sätzen, die nichts oder etwas ganz und gar Triviales bedeuteten, die gleichsam bloße Anreize der Selbstexplikation des Denkens bei denen waren, die sie hörten.²⁴

Die Form des Gegenstands, seine runde Kontur und sein harter, kompakter Stoff machen ihn unbeschreibbar. Der Punkt ist, dass dieses aufgrund seines Stoffes und seiner Form unbeschreibliche Ding (das Unsagbare) genau zu der *Dispositions*-Struktur passt, die ich oben mit Agamben angeführt habe. Wenn die Worte Eupalinos' nicht die Reproduktion einer Idee sind, sondern das Gesetz, das das Entstehen der Idee bestimmt, dann

²³ Valéry (Anm. 5), 118.

²⁴ Blumenberg (Anm. 1), 90.

ist Disposition die Ermöglichungsstruktur der Entwicklung der ästhetischen Reflexion, die das *objet ambigu* am Meer im jungen Sokrates auslöst. Eupalinos' Worte sind eine Formel, sagt Blumenberg, und diese Formel «enthält von der Figur noch nichts und ist doch die geistige Energie, aus der die konkreten Figuren in beliebiger Vielfältigkeit entspringen»²⁵. Das potenzielle Werden des architektonischen Dings ist im Satz des Architekten schon ganz enthalten und ruft selbst das Ding herbei. Obwohl es klar ist, dass das Produkt eines Denkaktes eigentlich nicht "ganz" schon im Aussagen da sein kann, sondern eher potenziell oder latent, so liegt die Pointe des definitorischen Befehlswords des Eupalinos gerade in seiner quasi idealisierenden Absolutheit: Sein Wort ist eine Kraft oder Instanz, die gleichzeitig ausspricht, definiert und verfügt. Das definitorische Wort wird von Blumenberg, durch die begriffliche Figur der Formel, mit dem Ambiguitätsbegriff des *objet ambigu* konfrontiert und innerhalb desselben Schemas entwickelt, das die Inklusion des Werdens des Dings im Wesen seiner Idee voraussetzt.

Mit der Konzeption, dass es ein «Gesetz» in der Potenzialität gibt, das die Realisierung komplett bestimmt, wird das Eigen-Gewicht von Aktualisierung zwar verflacht, aber die Zuspitzung liefert ein nützliches Modell: Das *objet ambigu* ist, ich wiederhole es, die «Formel», der pure potenzielle Zustand eines Werdens samt mitgegebenem Gesetz seiner Aktualisierung in Raum und Zeit. Als ausführungsfähige Ermöglichungsstruktur eines Noch-Nicht-Aktualisierten ist es eine «Figur», d.h. das Ergebnis eines formalen oder aber natürlichen Prägungsprozesses; vor allem ist das *objet ambigu* aber – und das ist zentral – die fassbare Form der *Disposition*. Das *objet ambigu* wird auf dieser Basis als eine Dimension denkbar, in der bereits die Idee dessen enthalten ist, was aus ihm werden soll, und das bedeutet, dass es die Potenzialität seiner Aktualisierung und Entwicklung besitzt. Nach dem Dispositionsmodell dekliniert, das ich hier verwende, ist aber die primäre Folge der undefinierbarkeit des *objet ambigu* eben die Dispositionskraft. Das kleine weiße Ding soll nicht als formlos gedacht werden, sondern als Konkretion jeder möglicherweise sich ergebenden Form, sodass die Ambiguität an ihm die äußere Manifestation seines tiefsten, durchgeformten Wesens ist. Beim *objet ambigu* erscheint die Dispositivität als die primäre Implikation der Ambiguität, weil der von Sokrates am Meeresufer gefundene Gegenstand eben durch das Änigma seiner Unansprechbarkeit die Fähigkeit besitzt, aufgrund der ihn definierenden Idee den Prozess seines Werdens (seine Formel) festzulegen oder eben zu «disponieren».

²⁵ Blumenberg (Anm. 1), 87.

Aus poetologischer Sicht ist bei all dem besonders wichtig, dass das *objet ambigu* als vieldeutiger und strukturierter Gegenstand ein exzellentes Instrument zur Analyse der komplexen Dynamik des Ambiguitätsbegriffs ist. Der von der Idee bzw. vom «definitorischen» Wort herbeigeführte Gegenstand (Dispositionsprozess) ist genau der Ort, wo die Idee der Zeitlichkeit begegnet und in einem fassbaren Ding kristallisiert. Anders gesagt: Die Idee ist von Natur aus unbestimmt, weil sie die Fülle jeder Aktualisierungsmöglichkeit noch besitzt. Sie ist die dispositive Potenzialität jeder möglichen Weiterverwirklichung des Gedachten in der Welt und ist, als offene dispositive Potenzialität, strukturell vieldeutig. Das heißt, Ambiguität wohnt der Idee inne, und in diesem Zusammenhang soll die Ambiguität in eine Form übergehen, die sowohl die ursprüngliche Potenzialitätsbreite der Idee als auch die geschichtliche Aktualisierung einer ihrer Optionen mit berücksichtigt. Ambiguität ist somit der einzig natürliche Status der Potenzialität des Wortes, wobei das Wort nicht nur das leitende Instrument von Agambens *Disposition* ist, sondern auch konkret das *objet ambigu* Blumenbergs. Das *objet ambigu* ordnet (disponiert) durch seine undefinierbarkeit sowohl die fragmentarischen Impulse zu seiner eigenen Entstehung als auch den Prozess der «Selbstexplikation des Denkens»²⁶ – sprich: seiner Aktualisierung – und repräsentiert in seiner harten Konkretion die definitorische Aktualisierung der Idee, aus der alles entstand.

Die Lyrik. In der bisher geschilderten theoretischen Konstellation ist die ursprüngliche Ambiguität des Wortes eins mit der dispositiven Macht der Idee. Daraus ergibt sich im poetologischen Kontext die interessante Möglichkeit, dass die Sprache der Lyrik, aufgrund ihrer besonderen Dichte, sozusagen eine Ambiguität zweiten Grades aufweist. Diese soll als eine Art doppelschichtige, in der oszillierenden Struktur des Wortes verwurzelte Ambiguität gedacht werden, die im Augenblick der räumlichen und zeitlichen Kristallisierung in einer Form *nicht* erlischt. Das ist begrifflich unter zwei Bedingungen vorstellbar: Das Wort soll als «definitorisch» konzipiert werden und insofern sowohl seinen Gegenstand als auch sein Werden definieren können (Blumenberg), und Sprache insgesamt soll als ein «Dispositiv» verstanden werden und insofern die Tendenz zur Aktualisierung der Idee implizieren (Agamben). Lyriktheoretisch hat dies besonders auf formaler Ebene beachtliche Auswirkungen. Die lyrische Sprache ist – für eine die definitorische und dispositive Natur des Wortes berücksichtigende Betrachtung – in ihrer tiefsten Falte zweideutig, weil sie mehrdeutig, aber zu-

²⁶ Blumenberg (Anm. 1), 90.

gleich abgeschlossen ist. Weil Sprache – so Blumenberg²⁷ – eine unaufhalt-same Tendenz zur allgemeinen Poetisierung hat, strukturiert sie sich von selbst als Spannung, die zur Produktion immer neuer semantischer Dimen-sionen zwingt und zu einer immer radikaleren Ambiguität tendiert. Blumen-berg erklärt diese Tendenz durch den Begriff der *Sprachsituation*: Die Sprach-situation ist ungefähr der poetische Erwartungshorizont einer Zeit, die all-gemeine semantische Tendenz einer Sprache, und Sprache sieht er eben grundsätzlich «als tendenziell zwischen Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit ausgespannt»²⁸. Das *objet ambigu* ist in dem Sinne ein stiller kristallener “Ort”, das fassbare Phänomen einer Form, die sowohl die Geschichte ihrer Ge-nese (sie stammt aus der Sprachsituation und vom definitonischen Impuls des Wortes) als auch die Dynamik ihres Werdens (sie neigt zur Ambiguität und enthält zugleich die Formel ihrer Aktualisierung) in sich birgt und, auf den semantischen Horizont verweisend, das Paradoxon der Ambiguität im Gleichgewicht hält.

Als theoretischen Hintergrund für die poetologische Anwendung des bisher geschilderten Definitions- und Dispositionsmodells möchte ich die Theorie der modernen Lyrik vorschlagen. Die anerkannten Grundzüge der modernen Lyrik sind die Selbstständigkeit der Semantik, die Selbstreferen-tialität der linguistischen Funktionen, die rezeptive Irritation und die Sug-gestionskraft des semantischen Widerstands²⁹. Diese bilden meiner Ansicht

²⁷ «Indem wir Poetisierung als eine Tendenz der Sprache beschreiben, fassen wir das poetische Moment nicht als eine inhärierende Qualität, als ein Merkmal möglicher Auslese, sondern als einen im Funktionszusammenhang des poetischen Gebildes erst möglichen und sich realisierenden Zugewinn der Sprache», Blumenberg (Anm. 2), 127.

²⁸ Blumenberg (Anm. 2), 126.

²⁹ Die Literatur zur Theorie der modernen Lyrik ist fast grenzenlos. Die bereits er-wähnten Bände des *Poetik-und-Hermeneutik-Kolloquiums* (Anm. 2), die beiden Blumenberg-Aufsätze *Sprachsituation* und *Sokrates und das “objet ambigu”* (Anm. 1) selbst, sowie die vielen kleinen poetologischen Schriften Valéry's (Anm. 14) und Hugo Friedrich's *Struktur der modernen Lyrik* (ebenda) sind dabei für mich zentral. Systematische Übersichten über den Stand der lyriktheoretischen Forschung in den Nachkriegsjahren bieten z.B.: Renate Homann, *Theorie der Lyrik*, Frankfurt am Main 1999, die u.a. die romantischen Voraussetzungen (Klopstock, Herder, Hamann u.a.) der modernen poetologischen Positionen analysiert. Spezifisch auf das «Problem» der modernen Lyrik fokussiert und mit einer beeindruckenden Fülle weiterer Lesehinweise versehen ist Monika Schmitz-Emans' Buch *Die Sprache der modernen Dichtung*, München 1997. Zu diesem Thema erwähne ich hier nur noch einige Klassiker der Lyriktheorie: Harald Weinrich, «Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik», *Akzente* 15 (1968) zur Möglichkeit einer linguistischen Semantik nach den Bedeutungsstrukturen im Textinneren; Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, München 1987 (Erstausgabe 1957) zum Begriff des aussagekräftigen Subjekts und der Kristallisierung der Objekte in Sprachbildern; Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* von 1951,

nach die perfekte Grundlage für die applikative Auseinandersetzung mit den Paradigmen der Definition und der Ambiguität von Blumenberg und mit deren Deklination nach dem Dispositiv-Begriff von Agamben. Es geht erst einmal darum, das definitorische Modell (Blumenbergs Bestimmungskraft des Wortes) *im* Korpus der Lyrik zu erkennen und sein Potenzial wahrzunehmen. Das allgemeine Anliegen der Theorien der modernen Lyrik sowie ihres Vorfahren Valéry ist ja, dass die Marke der modernen Lyrik, das Instrument ihrer Konsistenz und ihrer ganz besonderen kommunikativen Kraft die Dichte der *Form* ist. Nach dem *objet-ambigu*-Modell gelesen, ist die formale Struktur dieser Lyrik selbst das poetische Mittel, durch welches ein zur Aktualisierung tendierendes sprachliches Objekt (*Sprachsituation*) in eine bei aller Offenheit abgerundete und resistente Form (*objet ambigu*) geprägt wird und zugleich zu seinem anfänglichen Ort zurückkehrt, zu jenem Zustand, der die Potenzialitäten seiner Aktualisierung noch ganz impliziert (*definitorische* Instanz). Dadurch resultiert auf theoretischer Ebene ein Zustand permanenter Suspendiertheit oder Gespanntheit zwischen dem denotativen Drang und der Möglichkeit, sich ihm zu entziehen und dabei doch einen gewissen, nicht näher definierbaren Grad semantischer Aktualisierung zu gestatten. Genau in dieser Nicht-Definierbarkeit der semantischen Aktualisierung liegt die Komplikation, und genau in dieser Komplikation liegt der Sinn der Ambiguität. Ambiguität ist der einzige sprachliche Modus und die einzige *Form*, die diese Dynamik vertragen kann, weil sie zugleich der Aufrechterhaltung der Spannung zum Akt *und* dem Anspruch auf die Rettung des unaktualisierten Potenzials des Wortes gerecht wird. Dann ist das *objet ambigu* aber die Metapher der formalen Dimension der Poesie tout court. In der Praxis der Poesie ist die *Form* selbst der opake und resistente Gegenstand, das doppeldeutige und zugleich reale «Ding», dessen Energie das wahrnehmende Subjekt – in Valérys Aufsatz: Sokrates – zu einer hoffnungslosen interpretativen Anstrengung nötigt. Die Form ist es, die sich letztendlich als das Instrument des Widerstands der Dinge zur Rezeption auslegt und als verhärtetes Widerstandselement selbst einen unzugänglichen, unzumutbaren *Rest* impliziert. Genau diesen Rest gilt es, in der Poesie als Rückstand des Verhärtungsprozesses einer ursprünglichen und immerwährenden Ambiguität zu erkennen. In der modernen Lyrik ist dieser Rückstand überall dort zu erkennen, wo ein Sprachobjekt sich verschließt und verhärtet, komprimierte Materie der Sprache wird – z.B. als bezugloser

in *Essays und Reden*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989 für die Fokussierung auf das formale Prinzip der Selbstreflexion; Theodor W. Adorno, *Parataxis* von 1963 und die *Rede über Lyrik und Gesellschaft* von 1957, beide in *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981.

Laut oder Takt widerhallt – und wie ein stummer Kristall das Rezeptionsvermögen anregt und irritiert³⁰. Die Elemente der Sprache, ihre Laute und Takte, ihre Bilder werden durch die absolute formale und semantische Verschlussenheit resistent. Worte, Reime, Akzente werden Steine, stumme und bezugslose Gegenstände, denen gerade die formale Kohärenz Halt und Konsistenz gibt. Aber diese stumpfen, irritierenden Steine der Sprache sind unwiderstehlich suggestiv, also doch bezugsfähig. Ihre Bezugsfähigkeit – so lässt sich vermuten – ist das Markenzeichen der vitalen Kraft ihrer ursprünglichen Ambiguität (ihres Potenzials), die in einer strengen Form (dem Stein) zu kristallisieren vermag, ohne jedoch den vitalen Schwung aufzuhalten. Das *objet ambigu* liefert das poetologische Modell einer vernehmbaren und abgeschlossenen Form, die keine krasse Aktualisierung der semantischen Potenzialität eines Wortes oder eines Sprachbildes unterstellt – was ja nach Valéry's Lehre das Wort um seine Lebenskraft berauben würde –, sondern die wunderbare Möglichkeit stiftet, die Formlosigkeit durch die Opazität des Gegenstandes durchleuchten zu lassen³¹. Die Suggestionskraft des Gegenstandes macht den Unterschied. Der Rezipient wird von der stummen, blinden Unverständlichkeit der Sprachelemente betroffen, er ist verwirrt und irritiert, nimmt aber, wenn er ästhetisch bewusst ist, die Herausforderung an:

Der ästhetische Gegenstand stellt seinen absoluten Anspruch, die Bezugsfähigkeit des Subjektes auf sich zu konzentrieren und endgültig ohne Weiterverweisung bei sich aufzufangen [...] Diese Gegebenheit dessen, was ursprünglich nur ein Zeichen für anderes war, geht selbst in die Gegebenheitsweise jenes anderen über, verdinglicht sich, gewinnt jene innere Konsistenz, in der sie selbst (perspektivisch) erfassbar wird.³²

Die Wirklichkeit des *objet ambigu* liegt in dem Widerstand, den er zu leis-

³⁰ Das zeichnet eine Fluchtlinie ab, die von der Argumentation um das *objet ambigu* weiter zum Ding-Begriff und zum Motiv der poetologischen Verdinglichung der Sprache führt. Ich verweise für die Applikation des Verdinglichungsbegriffs auf die Theorie moderner Lyrik auf: Vf., «Verdinglichung der Form, Resistenz der Sprachbilder: ein Versuch über die Materialität als Paradigma der Lyrik», in: *Materialitäten. Herausforderungen für die Wissenschaft*, hrsg. von Herbert Kalthoff, Tobias Röhl und Torsten Cress, München 2015.

³¹ Mit Bezug auf Valéry's Begriff der Dunkelheit behauptet Blumenberg: «Diese *obscurité* [sei für Valéry] nicht gewollt, sondern Ausdruck der Ohnmacht, klar zu sein [...] In der Dichtung ist das Unendliche nur als Defizienz, als Zeichen innerhalb der Form, als durch die Form durchscheinende Formlosigkeit, aber als gebannte, nicht als zugelassene, berechtigt», Blumenberg (Anm. 1), 93.

³² Hans Blumenberg, «Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes» aus dem Jahr 1966, in: *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Anm. 1), 113-114.

ten vermag, und in den Fragen, mit denen es den jungen Sokrates quält. Der von Sokrates ins Meer zurückgeworfene Gegenstand ist dicht, hart, abgeschlossen und hinterlässt aufgrund seiner dinghaften Natur eine unlösbare Spur in Sokrates' Erinnerungsvermögen. Seine undefiniertheit ist die paradoxe und absolut zwingende Chiffre seiner Gegenständlichkeit. Das weiße, dem Meer wieder anvertraute Ding ist überaus präsent und unvergesslich, seine Anziehungskraft prägt sich in Sokrates mehr und mehr ein. Die «Unüberwindlichkeit seiner Vieldeutigkeit» beruht in den «unbeantworteten Fragen, die er ins Meer zurück mit sich nimmt»³³ und begründet seine Suggestionsfähigkeit. Das wird zum Strukturmerkmal des ganzen Ambiguitätskomplexes.

Damit komme ich zur genaueren Anwendung des Formbegriffs auf die Lyrik und auf deren typische formale Mittel (Metrik, Phonetik, Laut und Takt). Im Einklang mit Valéry konsolidiert Blumenberg die moderne lyriktheoretische Einsicht, dass Dichtung innerhalb des poetischen Textes von der Metrik, und insbesondere vom Reim, erzeugt wird und die metrischen Mittel vom semantischen Boden völlig selbstständig sind. Auf der Grundlage ihrer denotativen Selbstständigkeit verleiht nur die Metrik der Dichtung Wahrhaftigkeit und Vitalität. Valéry stärkt diese Annahme mit der Poetik der «résonance» von Lauten und der Taktfragmente: Metrik und Laute vermögen es, Sinn zu stiften, weil sie (gemäß dem *definitorischen* Modell) voraussetzen, dass das Wort die Potenzialität der Aktualisierung seiner selbst enthält, also Idee ist. Solche Vitalität ist in der Ambiguität fundiert und braucht die strenge formale Struktur, die ich oben geschildert habe und die sie einzig entfaltungsfähig macht. Die verhärtete Sprache der Lyrik besitzt dadurch eine enorme Suggestionskraft und neigt somit dazu, sich im Leser als Expression reiner Sprachlichkeit durchzusetzen. Um die beiden Pole der Vitalität-Ambiguität einerseits und der Strenge andererseits entwickelt Blumenberg eine raffinierte Dialektik des Formalen:

Das Gegenständliche³⁴ erscheint als die ästhetische Versuchung, die von sich aus die Bedingungen ihrer Realisierung zu setzen tendiert; stattdessen sollen die «engen Bedingungen» der Form den Gegenstand nicht zur vollen Präsentation durchdringen lassen, sondern ihn in jene Unbestimmtheit zurückdrängen, die die Vieldeutigkeit des nur noch ästhetischen Gegenstandes bestehen lässt.³⁵

³³ Blumenberg (Anm. 1), 105-106.

³⁴ Darunter sei hier, vereinfachend, das Harte und Selbstreferentielle an der poetischen Sprache verstanden.

³⁵ Blumenberg (Anm. 1), 107.

Aus poetologischer Sicht betrachtet, lassen sich aus der Textpassage zwei wichtige Folgen ziehen: Die Sprache neigt aufgrund ihrer gegenständlichen Natur und ihres definitorischen Charakters dazu, sich semantisch zu verwirklichen, und der Drang zur semantischen Verwirklichung bzw. Aktualisierung ist in der Lyrik – vor allem in der modernen – durch einen unachgiebigen Anspruch auf formale Strenge bedingt, welcher die Aktualisierung inhibiert und den charakteristisch undefinierten Status der Ambiguität im Text bewahrt. Moderne Lyrik schöpft Kraft aus ihrer Strenge, und ihre formale Konsequenz wird auch meistens dort unerbittlicher, wo die semantische Struktur «dissonantischer» ist³⁶. Nicht so sehr die Semantik, sondern die *Form* dieser Lyrik stellt dem Leser enorme interpretative Barrieren entgegen. Die Barrieren entstehen aus einer präzisen dichterischen Absicht, sind Teil des poetischen Projekts und sorgen für die Aufrechterhaltung der Vitalität des Wortes oder, wie im obigen Zitat, für das Fortbestehen des vielfältigen ästhetischen Gegenstandes. Da das komplexe Spiel der Ambiguität sich, wie erwähnt, auf der formalen Ebene entfaltet, wird die Konsequenz der formalen Struktur des Textes zum durchgreifenden Instrument der Verstärkung der Vieldeutigkeit. Und sie tut das genau an dem Ort, an dem die von den Barrieren bedingte Ratlosigkeit des Rezipienten die semantische Nachfrage suspendiert. Diese Einsicht in die Dynamik der Dissonanz spitzt den formalen Anspruch der Poesie enorm zu. Blumenberg konzipiert die Form als eine durchkonstruierte und in sich kohärente Dimension – die «engen Bedingungen der Form»³⁷ nennt er sie –, die durch die metrische und stilistische Exaktheit den ästhetischen Gegenstand in einem quasi-physiologischen Zustand vitaler Undefiniertheit in der Schwebe und somit in einer freien Oszillation zwischen Form und Formlosem hält. Die formale Strenge ist dann die Ermöglichungsstruktur der semantischen Freiheit, weil sie die poetische Intention des Gedichts mit der Härte des wahrgenommenen Gegenstands ausbalanciert und Ambiguität und formale Abgeschlossenheit ins Gleichgewicht bringt.

Die Metrik wird in all dem zu einer strukturierenden Kraft, weil ihre Gesetze nicht mehr von der Interaktion zwischen Subjekt und Objekt der *poïesis* abhängen. Reim insbesondere, vom Sinn des Gesagten losgebunden, garantiert als selbstständiges Formelement die formidable Möglichkeit, «den Gegenstand aus dem beherrschenden Vordergrund des Gedichtes»³⁸ zu versetzen. Das liefert der Lyrikrezeption ein interessantes ästhetisches Instru-

³⁶ Ich verwende den Dissonanzbegriff im Sinne von Friedrich (Anm. 14), 17-18.

³⁷ Blumenberg (Anm. 1), 107.

³⁸ Blumenberg (Anm. 1), 108.

ment. Man soll sich einen Sprachgegenstand vorstellen, der durch die Rückversetzung aus der denotativen Ebene zurück zum doppeldeutigen Hintergrund der Poesie, zum Zustand des noch offenen semantischen Potenzials der Sprache gedrängt wird. In diesem hintergründigen Raum befindet sich das Spektrum der Bedeutungsmöglichkeiten des Wortes noch in einem quasi ursprünglichen «Schwingungszustand» (Heideggers Bild³⁹). Das Wort wird hier als höchst authentisch gedacht, weil es nicht vom semantischen Zwang bedrängt ist, sondern nur semi-semantisch – und wohl unverständlich – vom reinen Echo eines Reims bzw. eines Akzents bzw. Taktfragments getrieben wird. Es ist wichtig, dass der Reim sowie das allgemeine metrische Instrumentarium in dieser Konstellation eine autonome semantische Korrespondenz zwischen den Ebenen der Poesie herbeiführen können. Auch wenn diese wichtige Einsicht nicht neu ist, denn die begrifflichen Grundlagen dieser Möglichkeit reichen weit zurück und stehen z.B. bereits seit Jakobson⁴⁰ fest, ist das wirklich Neue an Blumenbergs *objet-ambigu*-Figur die Herstellung einer Beziehung zwischen Metrik und Semantik, die ihrer spezifischen undefiniertheit bewusst ist und vor allem nach ihr strukturiert wird. Die metrische Dimension wird potenziert und spannt im Gedicht die Pole des Verstehens noch weiter auseinander, bis sie die semantische Erwartung frustriert und den Leser irritiert⁴¹. Das hat den nicht trivialen Effekt, dass die systematische Störung des Erwartungshorizonts des Rezipienten letztendlich die Wahrnehmung des Ambiguitätsbodens der Sprache wieder möglich macht. Aber der Ambiguitätsboden der Sprache ist bei Blumenberg in der Tat ein Doppelboden, ein vielseitiger Begriff, welcher die Grundlage des Realen bildet. Ambiguität ist nicht nur die Spur des proto-semantischen Fundaments der sprachlichen Potenzialität, sondern manifestiert sich im sogenannten «Gegebenheitscharakter» des Realen. Der diffus abgeschlossene, fast dinghafte Zug der Realität prägt die Sprache und resul-

³⁹ Heidegger handelt in den Vorlesungen *Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»* und *Hölderlins Hymne «Andenkern»* (Anm. 11) von einem grundlegenden Hin- und Zurücktreten der Sprache, indem er vom «Schwingungsgefüge des Sagens» spricht und die schöne Metapher der «Schwingungsräume der Dichtung» prägt.

⁴⁰ Der begriffliche Kern eines rein formal bestimmten «Unterstrom(s) der Bedeutung», in dem «durch den Lautkontrast im Feld einer phonematischen Umgebung der Ton selbst zu einem „Echo des Sinnes“ wird», ist auf Roman Jakobson (Anm. 14), 114 zurückzuführen (und früher, obwohl nicht so explizit, zu dessen «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak» von 1935, ebenda).

⁴¹ Auf das Motiv der Störung der perceptiven Erwartung durch die Poetik des «geformten Fragments» konzentriert sich Wolfgang Iser in seinem Beitrag zum *Poetik-und-Hermeneutik-Kolloquium* (Anm. 2) «Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*».

tiert in der Resistenz der Sprachgegenstände zur Interpretation und, konsequenterweise, in ihrer Anziehungskraft und ihrer Ambiguität.

Wiederum auf die moderne Lyrik angewendet, können die resistenten Züge der harten poetischen Texte in Blumenbergs Ambiguitätskonstellation als die Phänomenologie des Resistenz-Habitus der Sprache gelesen werden. Sie bauen rezeptionsirritierende Barrieren gegen eine schlagfertige, unreflektierte ästhetische Aufnahme der Dichtung. Ihre Sperrkraft basiert auf der Gespanntheit der Strukturen der Sprache – Nicht-Korrespondenz der semantischen und semiotischen Ebenen – sowie auf dem «definitorischen» Charakter des Wortes. Die Selbstständigkeit der poetischen Sprache ist die Grundbedingung der Explikation dieses definitorischen Vermögens, aber auch der Horizont der Form. Der Kontrast zwischen Metrik und Semantik, das Kollidieren von Zeit- und Raumstrukturen, der steinerne Widerstand von Worten und Metaphern: Das alles wird durch die Form vermittelt, und genau das ist in der Tat das *objet ambigu* der Lyrik. Form ist in der Lyrik eine formidable Konkretion von Ambiguität und Dispositionskraft, und der durch sie geprägte ästhetische Gegenstand ist der klarste Ausdruck ihrer Potenzialitäten:

Der ästhetische Gegenstand hat nicht die Bestimmtheit eines Punktes, sondern die Potentialität eines Horizontes. Indem die dichterische Sprache ihre feste Bindung an Gegenstände und ihre Intentionalität auf die volle Bestimmung dieser Gegenstände preisgibt, ja indem Sprache in letzter Konsequenz sich selbst widerspricht und ihre Verweisungsfunktion aufsprengt, wird sie selbst dinghaft, selbst das *objet ambigu*, das den Menschen nicht von sich weg auf andere und eigentlichere Dinge hindrängt.⁴²

Die Konturen des *objet ambigu* zeichnen sich weiter ab. Die Form des ästhetischen Gegenstandes ist zwischen dem definitorischen Anspruch (Definition und Produktion von Sinn) des Wortes und der Wirkung der metrischen Form ausgespannt, welche das Wort vom denotativen «Vordergrund» des Gedichts losreißt und in seinen undefinierten oszillierenden Schoß zurücktreibt. Der vielfältige Gegenstand ist das Bild des Enigmas einer Welt, die sich mehr und mehr zur Chiffre verdichtet und somit eben selbst Dichtung wird. Der ästhetische Gegenstand ist somit paradox und chiffriert, aber auch ein Ort der Ruhe für die Wahrnehmung, die bei der Aufnahme von Anregungen sich nicht mehr zur Auflösung des Rätsels genötigt fühlt, weil dieser «einfach» wie ein Ding dasteht, wie der harte Stein

⁴² Blumenberg (Anm. 1), 108.

am Meeresstrand bei Sokrates, wie ein Stolperstein quasi – auf Griechisch: ein *skandalon!* –, der die Aufmerksamkeit peremptorisch auf sich konzentriert, sich aber gleichzeitig gegen jeden Versuch verstehender Durchdringung verschließt. Es leuchtet nun deutlicher ein, warum die verdichtete lyrische Sprache selbst ein *objet ambigu* ist: Sie hat sowohl den resistenten Charakter des Realen als auch den oszillierenden Charakter der zweideutigen Form (Ambiguitätsbegriff); sie ist das Medium, in dem das definitorische Modell sich vollzieht, denn in der Sprache geht der Definitionsanspruch von der Potenz des Wortes aus und zu ihr kehrt er, nach der Aktualisierung in einer Form und durch den resistenten Zug der Ambiguität geprägt, als sein sprachlicher Ursprung zurück. Der ästhetische Gegenstand ist der Horizont, auf dem Ambiguität zur konstitutiven poetischen Kraft wird. Dies impliziert, poetologisch, dass die Sprache der Lyrik *nicht* dazu tendiert, den Widerstand des Realen zu brechen, sondern ihn im Gegenteil als strukturell aufnimmt. Wenn Lyrik, aufgrund ihrer formalen Strukturen, selbst als *objet ambigu* gedacht wird, dann wird klar, dass sie von vornherein zwischen dem Widerstand der Realität, der Ambiguität der Botschaft und der Akzeptanz der Polarität aufgespannt ist. Und es wird auch nachvollziehbar, dass diese vielfältige Struktur jede mögliche Gespanntheit im Gleichgewicht halten und womöglich auch ausgleichen kann. Genau darin liegt die Besonderheit der lyrischen Sprache, von der in diesem Text die Rede ist: Der semantische Widerstand ist das Symptom, dass das Wahrnehmungsobjekt dichter wird bzw. sich vergegenständlicht. Die Verdichtung macht das Objekt realer und ermöglicht es ihm, die Dissonanz der Strukturen der poetischen Sprache als eine Art in sich ruhender, quasi ding-ähnlicher Spannung zu übernehmen und sie fruchtbar zu machen, indem es sie zur Chiffre seiner Identität macht.

Ich fasse nun das bisher Gesagte noch einmal zusammen, bevor ich zum Schluss komme. Die geschilderte lyriktheoretische Konstellation ist von der Gegenüberstellung von Blumenbergs *Definitions*-Begriff (Eupalinos-Geschichte) und Agambens *Dispositions*-Begriff geprägt. Die natürliche Fluchtlinie dieser Gegenüberstellung ist, mit Valérys Poetik im Hintergrund, Blumenbergs Metapher des *objet ambigu* geworden, die ich als Chiffre der formalen Dimension der modernen Lyrik gehandhabt habe. In *Sokrates und das „objet ambigu“*, dem Bezugstext dieses Schreibens, spricht Blumenberg – anhand von Valéry – vom «definitorischen Charakter» des Wortes und behauptet, dass die Kraft zur Definition *und* darauffolgender Realisation der Idee in der Grundstruktur der Sprache fundiert ist. Die Geschichte der Tante und der Taten des griechischen Architekten Eupalinos soll dabei, im ersten Teil des Aufsatzes, das perfekte Paradigma dafür liefern, dass das

Wort von sich aus definitiv ist. Durch Agambens Begriff der *Disposition* habe ich daraufhin Blumenbergs Begriff des Definitivischen zu pointieren versucht und vorgeschlagen, dass das Definitionsmodell als Anspruch einer Sprache betrachtet werden soll, die bereits im präsemantischen (potenziellen) Status ihre semantische Aktualisierung zu ordnen und «disponieren» vermag. Das *objet ambigu* von Blumenbergs Aufsatz ist in diesem Sinne, gerade als ambivalenter aber ästhetisch kräftiger Gegenstand, die Synthese von beiden Begriffen (Blumenbergs Definition und Agambens Disposition). Im zweiten Teil des Aufsatzes ist vom *objet ambigu* selbst die Rede. Der weiße runde Stein, den Sokrates einmal am Meeresstrand findet, ist sowohl definitivisch als auch dispositiv: Er ist eine vieldeutige Konkretion von Naturkräften und verursacht im jungen Philosophen auch kräftige ästhetische Reaktionen. Daraufhin schlägt Blumenberg vor, Sprache selbst als ein *objet ambigu* zu betrachten, und ich finde, dass das dort am besten möglich wird, wo die formale Struktur der Sprache nach den dissonantischen Kanons der modernen Lyrik organisiert ist. Die Sprache dieser Lyrik erscheint in der Tat aufgrund ihrer selbstbewussten Härte und Verslossenheit besonders geeignet, als suggestionsfähiger Gegenstand gedacht zu werden. Die resistenten Worte und die strenge Struktur dieser Lyrik machen sie selbst – so meine These – zu einem vielfältigen ästhetischen Gegenstand, der sowohl die oszillierende Spannung auf die denotative Aktualisierung des Wortes als auch die noch mehr oszillierende Erhaltung der multiplen Potenzialitäten seines semantischen Gehalts einschließt.

Aus dieser Konstellation lässt sich eine Fluchtlinie ziehen, in der die lyriktheoretisch zum Topos gewordene Fähigkeit der Form, Semantik zu verwirklichen, sowohl dem Begriff des Definitivischen nach dem Eupalinos-Modell (Blumenberg) als auch dem Begriff der Disposition (Agamben) den verbindlichen Charakter einer Verordnung zur Aktualisierung verleiht. Die Kraft der Form besteht darin, dass sie der Ort ist, wo alle natürlich vorgegebenen Spannungen zwischen Semantik und Semiotik einmünden und Ruhe finden. Die formale Dimension ist in der Lyriktheorie seit jeher und nicht zufällig Ausgang und Ziel jedes Diskurses um die Kraft bzw. Performanz der Sprache. Die Form der modernen Lyrik erhebt insbesondere sowohl theoretisch als auch praktisch den Anspruch, am meisten exakt und programmatisch festgelegt zu sein, weil sie zugleich *forme finie* (Valéry's Begriff) und ausgeglichener Ort einer dauerhaften, unaufhebbaren Gespanntheit sein will. Sie wird dann selbst «Struktur», weil sie aus einer gezielten Konstruktion resultiert. Sie übernimmt und moduliert die Tendenz der Sprache zur unendlichen Entwicklung des Wortpotenzials und spitzt die ästhetischen Manifestationen dieses Potenzials zu, indem sie durch die in-

terne Konsequenz jedes semantische bzw. unsemantische Ereignis der Sprache verdichtet und poetisch vervollständigt. Das Paradoxon eines Gegenstandes, der sowohl die Fixiertheit der Form als auch die Mobilität des Wortes potenziert, ist in der Tat nur ein scheinbares, und die Metapher des *objet ambigu* wird dieser Verlegenheit auch gerecht, indem sie klar macht, dass der Moment, in dem der poetische Prozess in einer vollkommenen und verhärteten Form kristallisiert, mit dem Moment der vollen Explikation der anfänglichen Ambiguität der Sprache übereinstimmen kann – und nach Blumenberg auch soll. Das *objet ambigu* ist die perfekt abgeschlossene Manifestation der «Vielheit der in dieser Zone wirksamen Kräfte der Natur»⁴³, das kristallisierte Gebilde eines sprachlichen Niederschlags, in dem Augenblick gefasst, in dem der Schichtungsprozess in der Zeitlichkeit erstarrt, eine Form annimmt, Geschichte wird. Die Ambiguität bleibt der zentrale Punkt, und die Konsolidierung des Schichtungsprozesses der Naturkräfte in einem konkreten, hoch vieldeutigen Gegenstand wie Sokrates' *objet ambigu* ereignet sich selbst zweideutig. Die Kristallisierung der Lebenskräfte der Natur im runden weißen Stein sowie die Schichtung der pre-semantischen Impulse der Sprache in einem Sprachobjekt machen das Objekt dicht und kompakt, daher auch extrem ambivalent. Die Ästhetik des *objet ambigu* erlaubt es, in diesem Zustand der Dichte und der Vielfältigkeit die Möglichkeit einer ganz besonderen Semantik zu erblicken. Und genau im Korpus des lyrischen Textes lässt das Echo der Suggestionen – evokative Elemente im Gedicht, Wiederhallen von metrischen Fragmenten, Kollisionen zwischen Reimen und Sinngehalten usw. – einen Sinn ahnen oder rekonstruieren, ohne ihn zur krassen Eindeutigkeit zu reduzieren.

Die Form hat, wenn sie wie in der modernen Lyrik den Zug einer selbstständigsten Forderung der Sprache annimmt (Valérys *forme finie*), einen dezidiert gegenständlichen Charakter. Sie ist ein «Gebildetes», resultiert aus einem genauen schichtungsweisen Konstruktionsprozess und schlägt sich am Ende des Prozesses in einem Kristall nieder, der wiederum das Bild eines formalen, den Naturgesetzen gemäßen Prozesses ist. Genauso wie beim Naturkristall ist die lyrische Sprache zwar in sich abgeschlossen, tendiert aber unaufhaltsam zum Unendlichen. Diese letzte Ambiguität in der Ambiguität ist grundlegend: In einem der vielen Verweise auf Valéry definiert Blumenberg die «Endlichkeit der Form als unendliche Aufgabe»⁴⁴. Er meint damit, dass die typische Formlosigkeit, die die Neigung der Kräfte der Natur zum Unendlichen charakterisiert und typischerweise im *objet ambigu* kris-

⁴³ Blumenberg (Anm. 1), 90.

⁴⁴ Blumenberg (Anm. 1), 92.

tallisiert, in der Tat formal vollkommen ist und die Vollkommenheit, nach dem Gebot der Ambiguität der Metapher des Kristalls gemäß, genau darin besteht, «die Formlosigkeit durch die Form durchscheinen zu lassen»⁴⁵. Der Begriff der exakten Form, die das Formlose durch ihre Struktur vernehmen lässt, wird in der Metapher des *objet ambigu* wunderbar veranschaulicht. Als Sprachphänomen gelesen kann der runde, hoch beunruhigende weiße Stein von der Sokrates-Episode ein verhärtetes poetisches Bild, ein irritierendes metrisches Echo oder, allgemeiner, eine unverständliche Formstruktur sein, die sich gegen die semantische Erwartung richtet und sie irgendwie umgestaltet. Ein solches Ambiguitätsmodell ist aber einerseits die Folge eines fundamentalen definitiven Anspruchs des Wortes (das Wort impliziert die Idee des Tempels und den Bau desselben), andererseits das Produkt einer *Sprachsituation* (der Niederschlag der natürlich gegebenen Kräfte und Impulse der Sprache) und die Form, die die Anregungen einer Zeit in ihren Horizont aufnimmt. Das *objet ambigu* ist beides, Kontur des undefinierbaren Wortpotenzials und geschichtlich aktualisierte Figur desselben. Und es ist auch die strenge Form, die die Gespanntheit dieses Paradoxons ungelöst austrägt und im Grunde ausgleicht. In Sokrates' Stein werden alle Spannungsdimensionen der Sprache zusammengezogen und verflochten sich, bis sie die einzig mögliche Form einer imperfekten Perfektion annehmen, einer Vollkommenheit mit Rest. Der Rest sorgt bei Sokrates für eine furchtbare geistige Unruhe und ist die Narbe des Widerstandes, den jede Formel der Perfektion mit sich bringt. Lyriktheoretisch formuliert: Das unaktualisierte semantische Potenzial der Sprache neigt in der Lyrik kräftig zum Akt und hält sie mächtig am Leben. Diesem vitalen Aspekt der Sprache kann das ästhetische Subjekt im Umgang mit der modernen Lyrik anhand ihrer spezifisch dissonantischen Struktur gewahr werden, denn ihre formal kohärenten und semantisch opaken Texten stellen das suggestive Bild ihrer Gespanntheit dar, wie die Vielfältigkeit und die ursprüngliche Kraft der Sprache in einem kompakten vielfältigen Ding zur Ruhe kommen.

⁴⁵ Blumenberg (Anm. 1), 93.