**Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form**

# Grundthemen der Literaturwissenschaft

Herausgegeben von
Klaus Stierstorfer

Wissenschaftlicher Beirat
Martin Huber, Barbara Korte, Schamma Schahadat,
Christoph Strosetzki und Martina Wagner-Egelhaaf

Robert Matthias Erdbeer, Florian Klaeger,
Klaus Stierstorfer (Hrsg.)

# Grundthemen der Literaturwissenschaft: **Form**

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-036433-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-036438-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038578-6
ISSN 2567-241X

**Library of Congress Control Number: 2020941499**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2022 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Die Reihe bietet substanzielle Einzeldarstellungen zu Grundthemen und zentralen Fragestellungen der Literaturwissenschaft. Sie erhebt den Anspruch, für fortgeschrittene Studierende wissenschaftliche Zugänge zum jeweiligen Thema zu erschließen. Gleichzeitig soll sie Forscherinnen und Forschern mit speziellen Interessen als wichtige Anlaufstelle dienen, die den aktuellen Stand der Forschung auf hohem Niveau kartiert und somit eine solide Basis für weitere Arbeiten im betreffenden Forschungsfeld bereitstellt.

Die Bände richten sich nicht nur an Studierende, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler im Bereich der Literaturwissenschaften. Von Interesse sind sie auch für all jene Disziplinen, die im weitesten Sinn mit Texten arbeiten. Neben den verschiedenen Literaturwissenschaften soll sie Leserinnen und Leser im weiten Feld der Kulturwissenschaften finden, in der Theologie, der Philosophie, der Geschichtswissenschaft und der Kunstgeschichte, in der Ethnologie und Anthropologie, der Soziologie, der Politologie und in den Rechtswissenschaften sowie in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. In bestimmten Fällen sind die hier behandelten Themen selbst für die Natur- und Lebenswissenschaften relevant.

Münster, im November 2017 Klaus Stierstorfer

# Inhaltsverzeichnis

**I Einleitung —— 1**

Einleitung: Literarische Form – *Robert Matthias Erdbeer, Florian Klaeger, Klaus Stierstorfer* —— **3**

**II Historischer Abriss —— 71**

**II.1 Konzeptgeschichten der Form —— 73**

II.1.1 Begriffsgeschichten der Form: Ein metaphorologischer Einsatz – *Monika Schmitz-Emans* —— **75**

II.1.2 Gattungsgeschichten der Form: Aspekte eines prekären Verhältnisses – *Werner Michler* —— **112**

**II.2 Formalistische Wege —— 135**

II.2.1 Die russische „Formale Schule“: Grundbegriffe und Methoden – *Alfred Sproede* —— **137**

II.2.2 New Criticism und New Formalism: Zur anglo-amerikanischen Formtheorie – *Fredric V. Bogel* —— **172**

**III Zentrale Fragestellungen —— 209**

**III.1 Formtheorien —— 211**

III.1.1 Form und System – *Christina Gansel* —— **213**

III.1.2 Form und Modell – *Robert Matthias Erdbeer* —— **226**

III.1.3 Form und Kognition – *Anja Müller-Wood* —— **285**

**III.2 Formverfahren —— 305**

III.2.1 Format und Form – *Michael Niehaus* —— **307**

III.2.2 Formerzählung / erzählte Form – *Jan Alber* —— **323**

III.2.3 Enzyklopädie als literarische Form – *Andreas Kilcher* —— **347**

**III.3 Gattungswissen und -transformation —— 363**

III.3.1 Implizite Gattungspoetik – *Christel Meier* —— **365**

III.3.2 Diätetik der Transformation: Das Modell ‚Idylle‘ – *Barbara Thums* —— **382**

III.3.3 Zwischen Dokumentation und (Meta-)Fiktion – *Wolfgang Funk* —— **399**

**III.4 Kulturen der Form — 411**
III.4.1 Form und Subjektivität: Ritual und Liturgie als Praktiken literarischer Kommunikation – *Wolfgang Braungart* — **413**
III.4.2 Formaler Manifestismus: Zur modellbildenden Wortmagie der Avantgarde – *Benedikt Hjartarson* — **440**
III.4.3 Die *formation féminine* – *Susanne Gruß* — **470**

**IV Interdisziplinäre Implikationen und Konzepte — 483**

**IV.1 Formphilosophie — 485**
IV.1.1 Logische Form – *Niko Strobach* — **487**
IV.1.2 Symbolische Form – *Birgit Recki* — **505**
IV.1.3 Historische Form – *Achim Landwehr* — **516**

**IV.2 Medien-Formen — 529**
IV.2.1 Medienstrategien: Formabspaltung und Formkonstanz – *Jens Schröter* — **531**
IV.2.2 Linguistische Stilistik: Die sprachwissenschaftlichen Grundlagen literarischer Form – *Christoph Schubert* — **539**
IV.2.3 Bildgeschichten, Comics und Graphic Novels – *Dirk Vanderbeke* — **552**

**IV.3 Form als Funktion — 581**
IV.3.1 Form und Recht – *Tonio Walter* — **583**
IV.3.2 Erbaute Form: Zum Formbegriff in der Architektur – *Reinhard Wendler und Robert Matthias Erdbeer* — **605**
IV.3.3 Warenform – *Heinz Drügh* — **620**

**IV.4 Erlebte Form — 633**
IV.4.1 Gestalt und Form – *Silvia Bonacchi* — **635**
IV.4.2 Form und Emotion – *Gesine Schiewer* — **656**
IV.4.3 Grenzformen der Hoch- und Populärkultur – *Moritz Baßler* — **680**

**IV.5 Form als Performance — 695**
IV.5.1 Inszenierte Form – *Karin Fenböck* — **697**
IV.5.2 Musikalische Form – *Eberhard Hüppe* — **711**
IV.5.3 Erspielte Form – *Sebastian Domsch* — **745**

**V Anhang — 759**
Gesamtbibliographie — **761**
Personenregister — **847**
Sachregister — **867**

# I Einleitung

Robert Matthias Erdbeer, Florian Klaeger, Klaus Stierstorfer

# Einleitung: Literarische Form

> „In the beginning was the word, and the word was what made the difference between form and formlessness [...]."
>
> Ali Smith, *Artful*, 2012

> „Gewiß muß man einer Wahrheit schon in hohem Grad mächtig sein, um ohne Gefahr die Form verlassen zu können, in der sie gefunden wurde [...]."
>
> Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, 1800

Das Thema ‚Form' war ungeachtet seiner überragenden Bedeutung für die Selbstverständigung des literarischen Diskurses lange Zeit kein Hauptproblem der literaturwissenschaftlichen Forschung. Dass dies heute anders ist, zeigt schon die Titelgebung einer Reihe einschlägiger Sammelwerke aus der deutschsprachigen, aber auch der internationalen Forschung, nicht zuletzt seit Dieter Burdorfs Studie *Poetik der Form* (2001) das Thema wieder ins Gedächtnis gerufen hat: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne* (2019), *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust* (2019), *Literarische Form. Theorien – Dynamiken – Kulturen* (2018), *Zeit der Form – Formen der Zeit* (2016), *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre* (2013), *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis* (2009) oder *On Form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word* (2007). Diese Rückwendung zur Form als Gegenstand der Forschung findet auch im vorliegenden Handbuch ihren Niederschlag.

In einer Reihe zu *Grundthemen der Literaturwissenschaft* ist der Band zur literarischen Form von besonderer Relevanz: In der Formdiskussion spiegelt sich wie in kaum einem anderen Bereich die Frage nach dem Proprium des Literarischen *tout court*. Dies wird zum einen aus der Vorrangstellung deutlich, die der Form vom literarischen Diskurs selbst immer wieder eingeräumt und angetragen wurde und die mit der Form das Differenzkriterium für Literatur schlechthin benennt. In dieser Hinsicht fokussiert ein literarischer Text primär auf das ‚Wie' seiner Darstellung, während nicht-literarische Texte vor allem auf das ‚Was', auf einen wie auch immer zu definierenden Inhalt ausgerichtet sind. Auch literarische Bedeutung offenbart sich primär in der Formgebung, die dann in vielfältiger Weise figuriert wird. In krassem Gegensatz zu diesem formaffinen oder formalistischen Verständnis dessen, was das Literarische von allen anderen Diskursen unter-

https://doi.org/10.1515/9783110364385-001

scheidet, stehen solche Ansätze der Formdiskussion, die ihre Tätigkeit geradezu als Abwehr von und Resistenz gegen Formzwänge entwerfen. Freiheit und Fortschritt, politisches Engagement und Widerstand gegen hegemoniale Strukturen wurden seit der (nicht nur literarischen) Moderne immer wieder mit der Abwendung von literarischen Formvorgaben im traditionellen Sinn in eins gesetzt, seien dies Reim und Reimschemata in der Lyrik, Gattungskonventionen in der Prosa oder auch formale Setzungen in Drama und Theater. Gegen eine solche, oft politisch motivierte Engführung formierten sich verschiedentlich Oppositionsbewegungen, die, wie der amerikanische New Formalism und der New Aestheticism in Großbritannien, formale Techniken erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten. Die Bewertung ihrer Präferenzen durch Bezeichnungen wie konservativ, hegemonial oder gar reaktionär wiesen sie dabei entschieden zurück.

Analog zur Abkehr von formalen Fragen in der Poetologie der Werke selbst und in Autorenkommentaren zeigte sich auch in der Literaturwissenschaft die Tendenz, in Folge einer ‚Theorieermüdung' das Problem der Form für obsolet, zumindest aber für nicht mehr dringlich zu halten. „Wir tun so", kommentiert schon Paul de Man polemisch,

> als ob wir uns, nachdem alle Probleme der literarischen Form ein für allemal gelöst und die Techniken der strukturalen Analyse fast bis zur Vollkommenheit verfeinert worden sind, nun ‚jenseits des Formalismus' auf diejenigen Fragen zubewegen könnten, die uns wirklich interessieren [...]. Wohlinformiert über das innere Gesetz und die Ordnung der Literatur, können wir uns nun voll Vertrauen [...] der Außenpolitik der Literatur widmen. [...] Literatur bringt mit Notwendigkeit ihren eigenen Formalismus hervor. (De Man 1988 [1979], 31–32)

Dies führt mitunter auch zu melancholischen Momenten, wie sie etwa Geoffrey Hartman in *The Fate of Reading* gesteht: „I have not found, however, a method to distinguish clearly what is formal and what is not, or what is figurative and what is not, or what is the reader's and what the author's share in ‚producing' the complex understanding which surrounds a literary work." (Hartman 1975, vii). Paul Valéry verhandelt diesen Missstand schon im Jahre 1931:

> Le philosophe ne conçoit pas facilement que l'artiste passe presque indifféremment de la forme au contenu et du contenu à la forme: qu'une forme lui vienne *avant* le sens qu'il lui donnera, ni que l'idée d'une forme soit l'égale pour lui de l'idée qui demande une forme. – Dem Philosophen geht nur schwer ein, daß der Künstler fast unterschiedslos zwischen der Form und dem Inhalt, dem Inhalt und der Form hin und her geht, daß er auf eine Form *eher* als auf den Sinn, den er ihr geben will, kommen kann und daß die Idee einer Form ihm gleichviel gilt wie die Idee, die nach einer Form verlangt. (Valéry 1960 [1931], 176)

Es zeigt sich deutlich, wie kontrovers, aber auch produktiv die literarische Formfrage durch alle literarischen und wissenschaftlichen Strömungen geblieben ist.

Das Ziel des Bandes *Form* in der Reihe *Grundthemen der Literaturwissenschaft* ist die interphilologische, historisch ebenso wie systematisch motivierte Darstellung der literaturwissenschaftlichen Formdiskussion sowie die Identifikation von Formdebatten oder formaffinen Fragestellungen aus verwandten Disziplinen. Deren Perspektiven auf das Phänomen der Form beruhen nicht selten auf literaturwissenschaftlichen Voraussetzungen, doch sie haben mittlerweile eine so differenzierte Eigendynamik entwickelt, dass sich die Literaturwissenschaft davon neue Impulse versprechen kann. Gegenstand dieses Bandes ist somit nicht die typologische Erfassung oder Interpretation der literarisch-künstlerischen Formen selber, sondern die dynamische, objektivierend-analytische, subjektbezogene bis klassifikatorisch-normative Rede über sie. Gerade im Konzert der faktualen Formbegriffe, die von logisch-mathematischen bis zu juridischen und lebenswissenschaftlichen Konzepten reichen und für ihren jeweiligen Fachdiskurs bedeutsam sind, gewinnt die poetische Form zusammen mit den Theorien über sie auch epistemologische Brisanz. Als Grundthema der kreativen Selbstverständigung beobachtet der Formdiskurs nicht nur das Kunstsystem im engeren Sinne; er ermöglicht vielmehr die Beschreibung, Rekontextualisierung und Kritik gerade jener Wissensformen, die ihr eigenes ästhetisches und narratives Darstellungsprofil teils unterschätzen, teils strategisch verbergen. Auch in dieser Hinsicht ist der Formbegriff – als literarischer – ein transdisziplinärer Grundbegriff par excellence.

Um den Facettenreichtum der literarischen Formdiskussion besser fassen zu können, werden Form und Formgebung im weiteren Verlauf des Einleitungsabschnitts I in ihrer Prozesshaftigkeit erarbeitet und systematisiert. Damit soll ein erster, überblicksartiger Zugang zur Thematik geschaffen werden, der dann in den folgenden Abschnitten in der für die Reihe einheitlichen Gliederung vertieft und ausgefaltet wird. Um die Thematik für die Leserinnen und Leser des Bandes zu erschließen und den Ansatz der Herausgeber zu verdeutlichen, spiegelt die Systematik der Einleitung nicht die Unterteilungen des Bandes im Sinne eines erweiterten Inhaltsverzeichnisses. Es wird vielmehr ein erster, durchaus individueller Zugang zum Diskurs der literarischen Form entworfen, der versucht, den Formbegriff zu dynamisieren und aus verschiedenen Perspektiven zu erkunden. Darauf folgt, wieder der Reihensystematik verpflichtet, als Abschnitt II ein „Historischer Abriss“, der die Entwicklung der Formdiskussion exemplarisch skizziert. Es handelt sich hier ausdrücklich um einen Überblick über grundlegende historische und interphilologische Zugänge, während speziellere Aspekte in den folgenden Abschnitten III und IV wieder aufgegriffen und vertiefend behandelt werden. Im Anschluss daran fokussiert der Abschnitt III, „Zentrale Fragestellungen“, herausragende Diskussionspunkte zur literarischen Form, die sich im Laufe der Forschungsgeschichte als besonders produktiv erwiesen, einschlägige

Diskussionen befeuern und neue Fragestellungen motivieren. Schließlich finden sich im Abschnitt IV diverse Beiträge versammelt, die zentrale interdisziplinäre Aspekte des Themas in den Kontext ihrer jeweiligen Disziplinen stellen. Da er so auf analoge und affine Formprobleme anderer Forschungsgebiete aufmerksam und Anschlusspunkte sichtbar macht, eröffnet dieser Abschnitt einen interdisziplinären Dialog. Er nimmt Fragestellungen auf, die diese Disziplinen an die Literaturwissenschaft richten, benennt Probleme des interdisziplinären Austauschs – etwa Unterschiede in Begrifflichkeit, Methodik oder Zielsetzung – und bietet Ansätze zu ihrer Überwindung. Abschnitt IV schließt den *Grundthemen*-Band der literarischen Form also mit einem interdisziplinären Brückenschlag.

Zwar gilt für alle Teile dieses Bandes, dass sie die behandelten Aspekte der literarischen Form und ihrer jeweiligen Formdiskurse umfänglich und vertiefend erarbeiten, doch können sie natürlich keinen Anspruch auf die vollständige Darstellung der weitgreifenden historischen und theoretischen Debatten erheben. Was gleichwohl im vorgegebenen Rahmen unternommen wurde, ist der Versuch, eine möglichst umfassende und zum Teil auch neu systematisierte Zusammenstellung all jener Formfragen und Auseinandersetzungen zu geben, die sich in der Forschung als bedeutend, einschlägig und gut etabliert erwiesen haben. So kann mit Hilfe der Einleitung und der Bandsystematik schnell ein Überblickswissen gewonnen werden, das sich durch die Lektüre der weiterführenden Bandbeiträge spezifizieren lässt. Für das Gros der Beiträge muss weiterhin konzediert werden, dass entsprechend der historischen Verankerung ihr Fokus hauptsächlich im europäischen bzw. ‚westlichen' Kulturraum liegt. Da der Band zumal in deutscher Sprache, also primär für den deutschsprachigen Markt erscheint, lag eine gewisse Privilegierung germanistischer Forschungsansätze nahe, wobei zentrale Formdebatten aus anderen Philologien durchgehend Eingang finden. Die hier vorgestellten interphilologischen Formkonzepte und -diskussionen laden so zu einer weiteren Recherche über die dem Band gesetzten Grenzen hinaus ein.

# 1 Ein Grundthema der Literaturwissenschaft

Wohl kaum ein anderer Begriff der Literaturtheorie und -geschichte ist mit solchem Nachdruck als Begründungs-, Ordnungs- und Bewertungsschema aufgetreten wie die literarische Form. Er kreuzt wie selbstverständlich kulturelle, geographische und weltanschauliche Distanzen, und dies über einen Zeitraum, der sich von den ersten Ordnungsstrategien der antiken Dichtungstheorie bis zum New Formalism erstreckt. Wie kaum ein anderer ist dieser Grundbegriff in die Diskurse seiner jeweiligen Zeit verwickelt und erscheint als Kristallisations-

punkt, wenn nicht gar als Epizentrum immer dort, wo Leistung und Funktion des literarischen Diskurses gegen andere – politische, soziale, wirtschaftliche, religiöse oder wissenschaftliche – Debatten abgegrenzt bzw. zu denselben ins Verhältnis gesetzt werden sollen; etwa von der Epikdiskussion der römischen Antike über den holistischen Diskurs der klassizistischen Autonomieästhetik bis zum Formalismusstreit in der sowjetischen, japanischen und DDR-Kulturpolitik. Noch in der Negation beherrscht die Vorstellung vom regelsetzenden, gestaltverleihenden und -schließenden Prinzip die Gegenoffensiven der dynamischen Modelle, wie sie etwa Schellings Dialektik zwischen *forma formans* und *forma formata* am Begriff des Undynamischen, der Form, vollzieht. Zugleich tauscht sich der Formbegriff beständig mit verwandten Termini und Konzeptionen aus. „Das Sittlich-Schöne", definiert zum Beispiel Johann Heinrich Meineke in einem Handbucheintrag aus dem Jahre 1821, „kann [...] nichts anders seyn, als die Form des Sittlich-Guten" (1821, 492); Kant dagegen spricht in der *Kritik der Urteilskraft* vom Schönen noch als dem „*Symbol* des Sittlichguten" und verwendet für ‚formale', rein verstandesmäßige Begriffe das Schema-Konzept ([5]1983 [1790], § 59, 461, Hervorhebung d. Hrsg.). Wer also über Form und Formen spricht, befindet sich im Kraftfeld einer kontextsensitiven Anwendungsdynamik, die zur individuellen Einhegung von Umfang, Synonymität und Funktionalität des jeweiligen Formbegriffs und seiner Ableitungen zwingt. Es geht somit um die Spezifik einer Differenzqualität, die sich aus einer Vielzahl konkurrierender, komplementärer oder subsidiärer Begriffe ergibt. Historisch hat sich diese Ausfaltung am Übergang von der ‚Gehaltsästhetik' zur ‚Gestaltästhetik' eher schleppend und auf Umwegen vollzogen, da sich das Begriffsquartett aus Wahrnehmung, Materie, Medium und Geist nur schwer auf einen Einheitshorizont beziehen ließ. Entsprechend hat schon Gustav Theodor Fechner das Problem in seiner psychophysischen ‚Ästhetik von unten' schlicht für obsolet erklärt:

> In letzter logisch-metaphysischer Instanz versteht man unter Form überhaupt die Verbindungsweise des Einzelnen, unter Inhalt, Stoff das Einzelne, was verbunden ist. Insofern aber das Einzelne nicht ein Einfaches ist, sondern selbst eine Mehrheit noch in sich verbunden enthält, lässt sich Form und Stoff nicht sachlich scheiden [...]. Alles kommt auf die Verbindungsweise an, und so verstanden, wäre ein Streit zwischen Form-Aesthetik und Gehalts-Aesthetik überhaupt nicht möglich. (Fechner 1978 [1871], 35)

Fechner zieht für sich die radikale Konsequenz, den Dualismus selbst aus der Ästhetik auszuscheiden: „Ich gestehe freilich, dass ich auch die allgemeine Frage über die Aufgabe der Kunst lieber durch Bezugnahme auf andre Hauptkategorien als Form und Inhalt behandelt sehen möchte [...]." (35). Ungeachtet vieler Ansätze, die Unterscheidung nach der einen oder andern Seite, oder auch durch dritte Terme aufzulösen, ist der Gegensatz von Form und Nicht-Form doch

ein Stein des Anstoßes geblieben – auch der Denkanstöße, insbesondere bei der Beschreibung einer typisch literarischen ‚Semantik der Form'. In diesem Sinne kritisiert schon Nikolaj Bucharin den entgrenzten Formbegriff der russischen Formalen Schule: „Ich vertrete die Ansicht, dass mit diesem Begriff der Form, der bei den Formalisten nicht dem Inhalt entgegengesetzt wird [...], die nebelhafte Verschwommenheit beginnt." (Bucharin 1973 [1925], 64).

Der Ansatz dieses Bandes ist ein systematischer, der ‚Form' als Grundkategorie der literaturwissenschaftlichen Debatte versteht. Er fokussiert jedoch zentrale formhistorische Aspekte, insofern sie für die systematische Entwicklung des Diskurses – der Ästhetik und Begriffsgeschichte, der Autorenpoetiken und der mit diesen eng verknüpften außerliterarischen Debatten über Formkonzepte und -verfahren – relevant geworden sind. So lässt sich etwa Theodor A. Meyers *Stilgesetz der Poesie* als Umschlagspunkt der Formdebatte lesen, der, noch in der Terminologie des alten Paradigmas, eine sprach- und handlungsanalytische Wendung markiert.

Die 1901 veröffentlichte Untersuchung distanziert sich dabei von den „Anschauungsästhetiker[n]" und den „Gefühlsästhetiker[n]" der posthegelianischen, v. a. Vischer-Hartmannschen Kunsttheorie. „Die Poesie", so Meyer, sei „nur denkbar und nur möglich als Kunst der sprachlichen Vorstellung [...]. Die sinnliche Wirklichkeit kommt in ihr nicht so, wie sie wirklich ist [...], zum Bewußtsein, sondern ganz so, wie sie sich in der Bearbeitung durch die Vorstellung ausnimmt [...]." (Meyer 1990 [1901], 88). Meyers Angriff zielt zugleich auf die am Medium des Bildes orientierte ‚wechselseitige Erhellung der Künste', und er zieht daraus die radikale Folgerung, der Dichter dürfe, ja er könne nur „poetische Bilder schaffen, die nicht einmal mehr die Unterlage eines einheitlichen sinnlichen Gegenstandes [...] haben. Er lässt das Individuum hinter sich und entwirft uns, was keine andere Kunst kann, Bilder von Typen." (238). Oskar Walzel, der seit 1917 diese ‚wechselseitige Erhellung' propagiert, sieht sich in seiner 1923 publizierten einflussreichen Abhandlung *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* zur Replik genötigt. Da er aber ähnlich denkt, versucht er Meyers Position zu überbieten:

> Wer vollends sich als Forscher in die Gestaltung eines ganzen Kunstwerks vertieft, wird weit emporgehoben über die Stufe der Eindrücke und Vorstellungen. Er muß denken. Er muß in Begriffe umsetzen, was er vorfindet, mag es aus Eindrücken und Erinnerungsbildern, aus denkenden Vergleichen der einzelnen Teile eines Kunstwerks oder aus dem Vergleich des einen Kunstwerks mit anderen zu erschließen sein. Die Welt, für die gilt, was Th. A. Meyer festsetzt, ist damit verlassen. (Walzel 1923, 276)

Offen bleibt dabei die Frage nach der Richtung, in der Walzel Meyers Welt verlässt. Tatsächlich übernimmt der Theoretiker den epistemischen Aspekt der Meyerschen Kritik samt ihrer Überlegung zu Funktion und Typisierung und justiert

dabei sein eigenes Verständnis vom ‚inneren Bild': Das „innere Bild des Aufbaus hat mit dem Gegenständlichen einer Dichtung nichts zu tun […]. Es ist nur etwas wie das Schema eines Grundrisses." (280). Der ‚Grundriss' tritt hier an die Stelle zwischen apriorischer und stoffgestaltender Funktion der Form. Die erstere betont schon Robert Zimmermann in wünschenswerter Klarheit:

> Die Aesthetik insoferne sie es allein mit denjenigen Formen zu thun hat, durch welche jeder Stoff, wenn er nur überhaupt Formen anzunehmen vermag, d. h. homogen ist, gefällt oder missfällt, ist daher keine empirische, sondern eine apriorische Wissenschaft. Empirisch ist nur der Stoff, der in die Formen fällt. (Zimmermann 1865, § 76, 32)

Als konstruktive Anschauung – als Produktion – erhält die Form bei Walzel wie in Meyers ‚Stilgesetz' Modellcharakter, anders formuliert: Der Kritiker erkennt im Kunstwerk dessen Schema, seinen Stil. Da dieses kritische Erkennen ein Erzeugen ist, entspricht es Meyers amimetischem Konzept der ‚dichterischen Vorstellung' als Modellierung, die jedoch – dies ist der Unterschied – für Walzel ans Erleben rückgebunden ist. In Walzels Formen-Welt wird Meyers frühkonstruktivistisches Verfahren also vitalistisch angereichert, da „nur im Erleben das Kunstwerk sich dem Betrachter erschließt" (Walzel 1923, 144). Derselbe wandelt sich vom Formbeobachter zum Formagenten, und er tritt – als Wissenschaftler, Produzent und Kritiker – ins Formgeschehen ein. In Georg Lukács' früher Studie *Über Form und Wesen des Essays* war das ‚Formerleben' selbst bereits zum formenschaffenden Prinzip geworden – wahr, symbolträchtig und schicksalhaft:

> Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis, sie ist als unmittelbare Wirklichkeit das Bildhafte, das wirklich Lebendige in seinen Schriften. Diese Form, die aus einem symbolischen Betrachten der Lebenssymbole entstanden ist, bekommt ein Leben für sich von der Kraft dieses Erlebnisses. Sie wird eine Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand; eine Möglichkeit, es selbst umzuformen und neu zu schaffen. (Lukács 2011 [1911], 31)

Im Hintergrund steht hier der Gegensatz zum Optisch-Bildhaften und Haptisch-Greifbaren der wahrnehmungsästhetischen Debatte, die – als Spielart des Hylemorphismus – Form und Leben trenne. Lukács' Überwindung dieser Trennung folgt der Gegentradition der neueren Naturphilosophie (vgl. etwa Vischer 1873; Friedmann 1925; dazu Bertalanffy 1933; Geulen 2016; Salm 1970). Lukács' Form tritt damit selbst als Produzentin des Erlebens auf, die durch die Fülle ihrer selbstgeschöpften Lebenskraft nicht nur auf den Betrachter durchgreift, sondern selbst als Transformator alter oder als Gestalter neuer Lebensformen tätig wird. So formt und verlebendigt sich die Form stets aus sich selbst, sie ist es, die das Doppel-

medium des Kritikers – ihn selbst und seine Schriften – beglaubigt und belebt. Die Formekstase, die hier aufbricht, kann durchaus als rezeptionspoetische Entgrenzung jener Formdynamik gelten, die bei Meyer noch kausal begründet und als Folge eines produktionsästhetischen Entwurfszusammenhangs beschrieben und bewertet worden war: der „Situation". Nach Meyer nämlich eignet jeder Formbeziehung eine je spezifische „poetische Würde", eine situierte Würde, die „dem niederen oder höheren Grad der Lebendigkeit" der jeweiligen Form entspricht. Die höchste dieser Formen, die kausale, wird, so Meyer, durch die fruchtbare Situation veranlasst, „in der die schließende, folgernde, begründende und die Gedanken entwickelnde Persönlichkeit steht". In dieser Formsituation – und nur in dieser – ist nach Meyer „die Beziehung ganz kräftig und ganz lebensvoll" (Meyer 1990 [1901], 260–261). Walzel kommentiert entsprechend: „Theodor A. Meyer [...] nutzt die Beobachtung, daß Worte überhaupt nicht vollwertige und scharfumschriebene innere Anschauungsbilder wecken. Auf die Fähigkeit des Dichters komme es an, durch seine Worte zu kräftigem Miterleben zu zwingen." (1923, 271).

Das Meyersche Modell der situierten Formbeziehungen zielt also nicht auf eine empiriegestützte Materialästhetik, die den sinnlichen Aspekt vom Individuum aufs Stoffliche verlagert; es behauptet kein ‚bequemes' gattungstypisches Verhältnis, wie es Lessing zwischen Zeichen und Bezeichnetem am Wirken sah; ihm ist die Form kein Seelengrund, kein symbolistisches Arkanum, keine Offenbarung; es folgt keinem Formalismus logischer oder ontologischer Art. Indem er nach der Kraft, man könnte sagen: der Motorik eines Sprachstils fragt, nach dessen ‚Form-Milieu' und seinem Potenzial, das Unanschauliche und Formlose in Form und auf den Typ zu bringen, stiftet Meyers ‚Stilgesetz' ein neues, funktionales Anwendungsprofil. „Formelle Schönheit" ist dann das Ergebnis einer Modellierung, die durch medien-, stil- und wirkgemäße Anwendung „das Darstellungsmittel des betreffenden Kunstwerks" auf das ihm entsprechende „Vermögen unseres Geistes" bezieht. Das „Formschöne" wie die ‚Lebendigkeit' der Dichtung liegen also in der Art der „Sprachbehandlung und Redegestaltung", die den „Inhalt" so bearbeitet und aufbereitet, dass er „unsere Vorstellungstätigkeit intensiviert" (Meyer 1990 [1901], 250–251). Ob ‚Anordnung', ‚Gestaltung', ‚Typisierung' oder ‚Intensivierung' – Meyers Termini bezeichnen „Formen der Beziehung" (260), die auf Adäquatheit, Ausgleich, Resonanz, vor allem aber auf die Effizienz der sie bewirkenden *Prozesse* ausgerichtet sind. Zu Recht hat Wolfgang Iser diese Neuausrichtung des modernen Formdiskurses als „entscheidende Akzentverschiebung" beschrieben: als Verschiebung „von der Mimesis zur Performanz" (Iser in Meyer 1990 [1901], 15).

Trotz oder wegen seiner Eigenschaft als Generator einer Fülle analoger, synonymer oder kontrastierender Begriffe ist der Formbegriff zum Zentrum literarisch-fiktionaler Ordnungs-, Strukturierungs-, Klassifikations- und Wertungspraktiken

geworden, und er wird bis heute aufgerufen, wo Stabiles auf Dynamisches, Gesteuertes auf Emergentes trifft. Ob Form oder Formgebung, Format oder Formatierung, Formation oder Transformation, Reform oder Reformation – der Form, so scheint es, ist nicht zu entkommen, und dies umso weniger, als die ästhetisch-literarische Formierung von ‚Gehalt' kein Privileg der Dichtung ist. Schon Samuel Johnson hat ‚*form*' im *Dictionary of the English Language* als „the external appearance of any thing; representation; shape" definiert, im weiteren sogar als „Being, as modified by a particular shape" (Johnson [8]1799 [1755], o.S.). In diesem Sinne ist die Form Voraussetzung von Kommunikation und Repräsentation schlechthin. Mit Robert Zimmermanns prägnanter Formulierung: „Theilnahmlos wie die Sonne über Gerechten und Ungerechten, schwebt die gefallende Form über der todten Materie, die durch sie Seele und Theilnahme gewinnt." (1865, § 73, 30).

## 2 Formbegriffe/Formkonzepte: Die Systematik der Form

Spätestens seit Robert Zimmermanns Versuch, Ästhetik als Formwissenschaft zu begründen (1865; vgl. Bartsch 2017), ist der Formbegriff als Fokus literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung so präsent wie umstritten. Exemplarisch hierfür kann die Einsicht Oskar Walzels stehen, derzufolge schon „das Wort Form" so „vieldeutig" ist, dass der „Versuch, vom Gesamterleben herabzusteigen zu der Festsetzung begrifflich erfaß- und verwertbarer Züge des Kunstwerks, sich lebhaftem Widerspruch ausgesetzt sieht" (1923, 144). Die Widersprüche dieses Formbegriffs sind in der Folge produktiv geworden, umso mehr, als die daraus entstandenen diversen *Formbegriffe* an bestimmte *Formkonzepte* rückgebunden sind. Sie äußern sich und werden hergestellt in *Formverfahren* (vgl. Erdbeer 2001), die man exemplarisch in drei Gruppen unterteilen kann: 1. strategische Begründungen (Binärmodelle), 2. Prozesse generischer Steuerung (Gattungsverfahren) und 3. ontologische Positionierungen (Modalitätsverfahren). Ihr Zusammenspiel begründet dann die jeweiligen Formauffassungen, die David Wellbery mit den Begriffen des eidetischen (platonisch-apriorischen), des endogenen (‚autoplastisch'-organischen) und des konstruktivistischen (pragmatisch-technischen) Kalküls der Form beschrieben hat (vgl. Wellbery 2014, 19–20; Wellbery 2019). Die Auflösung des Formbegriffs in Tätigkeiten des ‚Formierens' ist die Basis der hier vorgestellten Einteilung, die von der ‚Formungspraxis' ausgeht und die mit diversen Formungspraktiken verknüpften Formfunktionen benennt. In diesen Beispielen der *forma formans* – aus historischen und theoretischen Betrachtungen zur Form gewonnen – zeigt sich die Genese ihrer jeweiligen *forma formata*, der geformten Form.

## 2.1 Strategische Begründungen

### Unterscheiden

Niemand hat die Unterscheidung zwischen Form und Stoff so engagiert beobachtet wie Friedrich Schiller. Die Geburt der Unterscheidung – vorgeführt in seinen Abhandlungen *Kallias oder über die Schönheit* (1793/94) und *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) – folgt aus Schillers deutlicher Kulturkritik an einem „Zeitalter", dessen „lichtscheues Uhrwerk" mit seiner „gemeinen und groben Mechanik" die Natur des Menschen störe und verstümmele. Dies sei zuallererst ein Formproblem. Denn selbst der „karge fragmentarische Anteil", welcher der Natur von der Kultur noch zugestanden werde, hänge „nicht von Formen ab, die sich selbsttätig geben", sondern werde „mit skrupulöser Strenge durch ein Format vorgeschrieben, in welchem man ihre freie Einsicht gebunden hält" ([9]1993e [1795], 581–584). Der unselbstständigen, von Zwangsformaten kontrollierten Form tritt nun der Formtypus der ‚schönen Form' entgegen; sie ist ungebunden und der Zeit entrückt: Zwar wird der Künstler seinen „Stoff [...] von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja jenseits aller Zeit, von der unwandelbaren Einheit seines Wesens entnehmen" (593). Er wählt eine ‚innere Form'. Ihr Auftrag ist es, zu verhindern, dass der Künstler „von der Wirklichkeit das Muster empfange" (595) – wer in Freiheit tätig ist, gewinnt sein Modell aus sich selbst. „Das Schöne" nämlich sei, so Schiller unzweideutig, „kein Erfahrungsbegriff", es ist „ein Imperativ" ([9]1993b [1794], 1140). Die schöne Form verdankt sich also „dem Vernunftbegriff" ([9]1993e [1795], 600), der inneren Natur des Menschen, nicht der äußeren Natur des Stoffs. Der ‚Stoff' ist daher nicht identisch mit dem ‚Inhalt' oder ‚Gegenstand' der Formung, sondern denotiert den Rohstoff einer Wahrnehmung und deren Konvention.

### Darstellen

Die Funktion, die Schillers ‚Stoff' erfüllt, ist die des Mediums. Die Trennung dieses Mediums vom Gegenstand der Formung dient – so Schiller in den *Kallias*-Briefen – der erklärten Absicht, die Natur des Stoffs als Medium von der Natur des Gegenstands der Darstellung (dem Nachgeahmten) abzutrennen: „Die Natur des Mediums oder Stoffs muß also von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen." ([9]1993c [1793/94], 428). Schillers Pointe dabei ist, dass Gegenstand und Medium verschiedenen Materien angehören. Demnach ist das „Kunstschöne [...] nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in dem *Medium*, das von dem *Nachgeahmten* materialiter ganz verschieden ist. Nach-

ahmung ist die formale Ähnlichkeit des Materialverschiedenen.“ (427). Dies führt zu einer Theorie der Repräsentation, in deren Mittelpunkt die Form logiert. Nur sie, kein Sinneseindruck oder Inhalt, kann vom Gegenstand aufs Kunstwerk übertragen werden: Es ist „bloß die Form des Nachgeahmten, was auf das Nachahmende übertragen werden kann; also ist es die Form, welche in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben muß“ (428). Die Schärfe dieser Unterscheidung spiegelt sich in jener der zwei Formtypen – der Zwangsform und der freien Form – und mündet in zwei gegenstrebige „Fundamentalgesetze“, die der Mensch als Handelnder vereinen soll: „Das erste dringt auf absolute *Realität*: er [der Mensch] soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist [...]. Das zweite dringt auf absolute *Formalität*: er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist [...]; mit andern Worten: er soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen.“ (1993 [1795], 603). Ziel der Übung ist der Ausgleich zwischen Stoff und Form. In seiner Abhandlung *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (1795, 2. Fassung 1800) formuliert Schiller prägnant:

> Stoff ohne Form ist freilich nur ein halber Besitz, denn die herrlichsten Kenntnisse liegen in einem Kopf, der ihnen keine Gestalt zu geben weiß, wie tote Schätze vergraben. Form ohne Stoff hingegen ist gar nur der Schatte eines Besitzes, und alle Kunstfertigkeit im Ausdruck kann demjenigen nichts helfen, der nichts auszudrücken hat. (1993 [1800], 685)

Als Kunstprinzip bringt die aus diesem Auftrag abgeleitete Harmonisierung zwischen Stoff- und Formtrieb, die der Spieltrieb leisten soll, den Typus einer ‚schönen Form‘ hervor. Der Spieltrieb selbst erscheint dabei als Formtrieb neuen Typs, er liefert die Motorik, die durch Aufhebung (nicht durch Vermischung) der Form-Stoff-Dichotomie die schöne Form prozessiert.

## Ermöglichen

Die schöne Form, die Schiller durch die Einbindung (und somit Auflösung) der Gegenterme ‚Stoff‘ und ‚Medium‘ gewinnt, eröffnet und gestaltet jene „mittlere Stimmung“, die den ‚ästhetischen Zustand‘ erfüllt. Da dieser aber als ein „Zustand der realen und aktiven Bestimm*barkeit*“ des Menschen, sprich: als Möglichkeitsbedingung einer zukünftigen Zustandsänderung fungiert, erweist sich Schillers schöne Form als Formprinzip des Guten. Damit ist die schöne Form umfassend aufgeladen und ins Werk gesetzt: als physische (‚Formtrieb‘), als logische (‚Vernunftbegriff‘) und als moralische (‚Veredelung‘). Die schöne Form entsteht, wo sich das Formbewusstsein eines Künstlers auf die Form von Gegenständen richtet, die sie im Prozess der künstlerischen Formung von den Zwangsformen der Zeit befreien kann. Im Gegensatz zur Zwangsform ist die schöne Form dynamisch,

aber niemals hektisch; sie erscheint, wie man in der Mechanik sagen würde, im dynamischen Gleichgewicht. Für dieses Gleichgewicht hat Schiller einen wahrhaft klassischen Merksatz geprägt: „gleich weit von Einförmigkeit und Verwirrung ruht die siegende Form“ (1993 [1795], 579). Die allumfassende Begabung dieser Form führt letztlich zur berühmten Formapotheose in den *Briefen über die ästhetische Erziehung*, deren Auftrag – wie man jetzt behaupten darf – vor allem ‚Formerziehung‘ ist:

> In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das große Kunstgeheimnis des Meisters, *daß er den Stoff durch die Form vertilgt* [...]. (639)

Die Frage, welcher Gegenstand durch schöne Form veredelt werden kann (und welcher nicht), führt Schiller zur Kritik der reinen Formrhetorik. Die ästhetische Erziehung scheitert nämlich, wenn ein Gegenstand der schönen Form nicht fähig ist:

> Aus diesem Grunde halte ich es für schädlich, wenn für den Unterricht der Jugend Schriften gewählt werden, worin wissenschaftliche Materien in schöner Form eingekleidet sind. Ich rede hier ganz und gar nicht von solchen Schriften, wo der Inhalt der Form *aufgeopfert* worden ist, sondern von wirklich vortrefflichen Schriften, die die schärfste Sachprobe aushalten, aber diese Probe in ihrer Form nicht enthalten. [...] Der Verstand wird bei dieser Lektüre immer nur in seiner Zusammenstimmung mit der Einbildungskraft geübt und lernt also nie die Form von dem Stoffe scheiden und als ein reines Vermögen zu handeln. (1993 [1800], 679)

Die Zwangsform eines Gegenstandes, der – durch seinen Sachgehalt – der schönen Form nicht fähig ist, wird hier zur ‚Sachform‘ abgemildert; diese Sachform – nicht die schöne Form – ermöglicht das Verstehen seines Sachgehalts. Die schöne Form dagegen scheitert an ihm doppelt: sie verhindert die erstrebte Gegenstandserkenntnis *und* den Aufbau jener formästhetischen Erziehung, die Schillers Modell projektiert. Der Autor selbst indessen zielt mit den *Kallias*-Briefen durchaus auf das Kunstgemäße der dabei gewählten Sachform: „Ich werde meine Gedanken [...] in einem Gespräch ‚Kallias oder über die Schönheit‘ auf die kommenden Ostern herausgeben. Für diesen Stoff ist eine solche Form überaus passend, und das Kunstmäßige derselben erhöht mein Interesse an der Behandlung.“ ([9]1993a [1792], 1111).

## Vertauschen

Dass der alte „Streit, ob die Poesie Stoff bedürfe oder nur mit Form regiere“, auch ganz anders lösbar ist als durch die Unterscheidung zwischen innerer und äußerer, freier und erzwungener und schöner versus sachhaltiger Form, beweist Jean Paul. Ihm wird, indem er diese Trennung kurzerhand in die Materie selbst verweist, der Stoff der Poesie ‚genialisch‘. Gibt es doch, so heißt es in der *Vorschule der Ästhetik*,

> einen *äußern mechanischen* Stoff, womit uns die Wirklichkeit (die äußere und psychologische) umgibt und überbauet, welcher, ohne Veredlung durch Form, der Poesie gleichgültig ist [...]. Aber es gibt ja etwas Höheres [...]. Es gibt einen *innern Stoff* – gleichsam angeborne unwillkürliche Poesie, um welche die Form nicht die Folie, sondern nur die Fassung legt. [...] Dieser Stoff macht die geniale Originalität, welche der Nachahmer bloß in der Form und Manier sucht [...]. (Jean Paul 2000 [$^{2}$1813 [$^{1}$1804]], § 14, 62–63)

Damit freilich wird die Form als Träger eines Kunstwerks abgewertet, der Stoff dagegen dem Profanen entrückt: „Manchem göttlichen Gemüte wird vom Schicksal eine unförmige Form aufgedrungen [...]; denn über die Form, nicht über den innern Stoff regiert die Zeit.“ (64). So fällt die Kunst mit diesem innern Stoff im Künstler selbst zusammen, als „genialer Stoff“ (62) besetzt er die Systemstelle der ehemals ‚inneren Form‘. Sie wird verabschiedet durch die der Zeit entrückte Einheit von Genie, genialem Stoff und Kunstwerk, während für den Formbegriff nur die Funktion der ‚Fassung‘ bleibt. So wird zugleich der Gegensatz von Oberfläche (Form) und Tiefe (Inhalt) wieder hergestellt (vgl. dazu den Beitrag von Monika Schmitz-Emans in diesem Band; vgl. auch Hecken 2020). Erzogen und gebildet werden muss hier nichts: „Nur die äußere Form erschafft der Dichter in augenblicklicher Anspannung; aber den Geist und Stoff trägt er durch ein halbes Leben, und in ihm ist entweder jeder Gedanke Gedicht oder gar keiner.“ (64). Ein Stoff jedoch, der Geist geworden ist, hat die Materie hinter sich gelassen und firmiert als ‚Sinn‘. So kehrt der alte Dualismus mit verkehrten Vorzeichen zurück: Die Form, bei Schiller noch Garant der Freiheit, findet sich an der Systemstelle des Stoffs, als ‚Fassung‘ oder Medium; der Stoff, als innerer und geistiger, erscheint an der Systemstelle der Form.

## 2.2 Prozesse generischer Steuerung

### Bestätigen

Ein wesentlich stabilisierender Effekt der Form besteht darin, dass sie als gattungstaxonomisches Gerüst auch eine Grundlage für ästhetische Praktiken bietet. Die wiederholende Imitation bestehender Gattungsmuster ist dann die Voraussetzung für klassizistische Poetiken, die ihrerseits bekannte (meist: antike) Formen zum Gradmesser des Wertes neuer Werke machen. Dieser Ansicht liegt die Annahme zugrunde, dass die etablierten Formen schon an sich eine Autorität besitzen, die es den Nachgeborenen ermöglicht, durch Repetition Größeres zu schaffen, als dies ohne diese Formen möglich wäre. So rät Alexander Pope im *Essay on Criticism* (1711), ‚den Musen an ihren Quell zu folgen' (vgl. Pope 2006 [1711], 22, V. 127), wie es schon Vergil getan habe, der seinen griechischen Vorgängern zunächst verächtlich gegenüberstand:

> But when t'examine every part he came,
> Nature and Homer were, he found, the same.
> Convinced, amazed, he checks the bold design;
> And rules as strict his laboured work confine,
> As if the Stagyrite [Aristoteles] o'erlooked each line.
> Learn hence for ancient rules a just esteem;
> To copy nature is to copy them. (Pope 2006 [1711], 22, V. 134–140)

Die überkommene Form ist dem Kritiker wie dem Dichter eine Handreichung. Als Qualitätsausweis bei Pope dient zwar die Mimesis, doch das Ergebnis ist eine Poetik, die – auch wenn Pope Ausnahmen zulässt – zunächst auf die Wiederholung bestehender Formen abzielt (eine ähnliche Position vertritt Gottsched, der jedoch auch neueren Gattungen einen Wert zugesteht). Das Ergebnis einer solchen Wiederholung (*imitatio auctorum*), die durchaus auch die Form der Parodie annehmen kann, ist die Bewahrung oder Sicherung des Status quo und die Bestätigung bestehender Gattungen. Daraus ergibt sich im positiven Sinn ein klares normatives Gerüst für die Produktion neuer Werke, ein starkes Konzept der Inter- bzw. Architextualität und die damit verbundene Möglichkeit einer klaren (taxonomischen wie evaluativen) Systematik sowie eines entsprechenden Kanons. Negative Aufladungen erfährt diese Idee der Formstabilität, wenn die Bürde der Vergangenheit als kreativitätshemmend empfunden wird (vgl. Blooms *Anxiety of Influence*), wenn gegen den oft ‚unsichtbaren' ideologischen Ballast von Gattungen argumentiert wird (z. B. bei Fredric Jameson, *The Political Unconscious*) oder wenn der bloßen Wiederholung von Gattungsmustern Manierismus oder Epigonalität unterstellt wird (etwa in der sogenannten ‚*genre fiction*').

## Verbessern

Wo Form zur Emulation dient, dort eröffnet sie den Nachgeborenen die Möglichkeit, ihre Fertigkeiten durch die Überbietung ihrer Vorbilder zur Schau zu stellen. Strategien dafür haben Bloom in *The Anxiety of Influence* und Ihab Hassan in *The Dismemberment of Orpheus* beschrieben. Die Idee der *aemulatio* hat freilich eine lange Tradition (vgl. Achermann 2011); sie findet sich bereits bei Quintilian (dort allerdings nur mit Bezug auf das Problem der Übersetzung). Auch Pope räumt die Möglichkeit ein, durch formale Überbietung konventionelle Inhalte ‚besser' zu vermitteln – die Kunst des Dichters liegt für ihn darin, zu formulieren, „what oft was thought, / But ne'er so well express'd" (Pope 2006 [1711], 27). Formen transponieren hier Bestehendes in Neues; dabei reformiert und reinterpretiert das neue Werk die überlieferten Formen, ohne sie aufzugeben (im Sinne einer Optimierung des Bestehenden). Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass formale Innovation in der Antike und im Mittelalter tendenziell die Gestalt der Verbesserung der Vorbilder in deren Sinne annahm (und sie so als Vorbild bestätigte), während in der Neuzeit Differenz vom Vorbild durchaus als Distanz, als legitimierende Selbstbehauptung und -verortung gegenüber einer Tradition verstanden wurde. Diese Selbstverhältnisse, die das Verhältnis zur vergangenen und noch zu bildenden Form definieren, transportieren jeweils ein bestimmtes Wirklichkeits- und Referenzmodell der literarischen Form.

## Erneuern

Gerade auch stabile Gattungen können durchaus als Gerüst für Transformation und Innovation dienen. Selbst eine normativ-präskriptive Steuerung muss keineswegs als Einschränkung oder Hemmung begriffen werden: Für die englische Renaissance hat Patrick Cheney die Taxonomie sogar als ‚Motor' der Kreativität bezeichnet, da die Demarkation einer Gattung bzw. einer ‚Gattungsidee' in den Poetiken der Epoche erst die Schöpfung von neuen Werken einer Gattung ermöglicht habe. So stehen regulative (und stabilisierende) Theoriebildung und kreative Praxis in einem ‚symbiotischen' Verhältnis (vgl. Cheney 2018, 185). Ähnliches gilt auch in der Moderne, etwa für die ‚Mythopoiesis' eines James Joyce (*Ulysses*, in der Transmutation der Odyssee) oder T. S. Eliot (*The Waste Land*, in der Transmutation u. a. des Fischerkönig-Mythos). Wie eine solche ‚Arbeit am Mythos' Aufschluss über das geistesgeschichtliche Selbstverständnis einer Epoche bzw. einer Kultur geben kann, hat Hans Blumenberg beschrieben. Er weist jedoch zu Recht darauf hin, dass schon der Mythos selbst das Resultat einer Formgebung sei, die darin bestehe, „die numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmt-

heit zu überführen und das Unheimliche vertraut und ansprechbar zu machen" (Blumenberg 2006 [1979], 32). – ‚Stabile' Gattungen ermöglichen die Entstehung von Neuem, weil sie das Bestehende auf eine Weise transformieren, die das Transformierte als es selbst verschwinden oder unerkennbar werden lässt; so schaffen sie Emergenz. Das paradoxe Verhältnis der Romantiker zu traditionellen Formen mag als Beispiel dafür dienen, wie bekannte Formen die Genese neuer Dichtungsformen motivieren. Christoph Reinfandt hat dies auf die Formel ‚Form als Chance und Problem' gebracht: Einerseits erleben nicht-klassische Gattungen wie die Ballade, das Lied und (in England) der Blankvers eine Konjunktur, weil sie ‚natürlich' erscheinen und die ‚Integration von Subjektivität und Kultur' erlauben. Andererseits werden ‚verfremdende', weil artifizielle Formen wie z. B. das Sonett und die Ode als nützlich im Dienst einer individualisierenden Autonomieästhetik empfunden (vgl. Reinfandt 2008, 71–71). Gerade eine nur geringe Abweichung vom ‚starken' Gattungsmuster garantiert, dass das Muster *und* die Abweichung erkannt werden, dass die Tradition *und* der sie erneuernde Dichter Bestätigung erfahren. Eine solche Transformation konventioneller Muster ist bekanntlich zum Grundmerkmal der literarischen Postmoderne geworden. Diesem Formverfahren liegt dann auch die These zugrunde, dass selbst das radikale Neue nicht radikal neu ist, sondern auf Transformationen bestehender Bestände beruht.

## 2.3 Ontologische Positionierungen

### Erproben

Das Phänomen, das dann als Form erscheint, d. h. als solche aufgefasst, beobachtet und schließlich auch gedeutet wird, ist also eine Frage der ästhetischen Erfahrung oder – phänomenologisch ausgedrückt – der Außenseite des ästhetischen Objekts. In Broder Christiansens Kunstphilosophie bezeichnet das ästhetische Objekt das Kunstwerk, wie es sich in der ästhetischen Erfahrung ein- und herstellt (vgl. Christiansen 1909); seine Außenseite ist das Kunstwerk diesseits der ästhetischen Erfahrung, formtechnisch gesprochen: der Text in seiner Werkförmigkeit. Auch in der linguistischen Semiotik öffnet das ästhetische Objekt die Abgeschlossenheit des Signifikationsprozesses zur Bedeutungsstiftung, die ‚von außen' kommt. Es operiert damit an der Systemstelle des Peirceschen ‚Interpretanten' (vgl. Čivikov 1987, 31) oder siedelt, wie Jan Mukařovský expliziert, im „Kollektivbewußtsein" (Mukařovský 1967b [1948], 46). Der Begriff ‚ästhetisches Objekt' gehört daher zu jenen ‚dritten Termen', die den materialen oder strukturalen Formaspekt, der sich im Kunstwerk zeigt und die Erfahrung leitet, mit der ideellen, rekonstitutiven Formung der ästhetischen Erfahrung selbst – als

Akt der Imagination, Intuition und Empathie – zum Ausgleich bringen will. In diesem Sinn wird ‚Form' zum Träger einer ständigen Erprobung, der an der Entstehung immer neuer Varianten des ästhetischen Objekts beteiligt ist. Als solcher oszilliert die Form stets an der Schwelle des Realen und des Virtuellen, sie erprobt gewissermaßen ihre ontologische Disposition. Als strukturale Vorgabe des Kunstwerks, das die Aktualisierungen der Rezeption bzw. der ästhetischen Erfahrung steuert, definiert, organisiert und kontrolliert sie den werkspezifischen Möglichkeitsraum. Nach dieser Lesart hat die materiale Form der Zeichen und Strukturen eine transzendentale Funktion.

## Verwandeln

Ovids *Metamorphosen* gehören nicht zuletzt deshalb zu den meistgelesenen Klassikern der Literaturgeschichte, weil das dort vorgestellte, vielfach gebrochene und variierte Vexierbild von ‚Verwandlungen' einen offenbar zeitlosen Reiz zu entwickeln scheint. „In nova fert animus mutatas dicere formas corpora" („Der Geist bringt mich dazu, von in neue Körper verwandelten Formen zu künden"), so beginnt Ovids Proömium und kündigt damit die Formwandlungsthematik seiner Erzählungen an, in deren Verlauf Menschen in Pflanzen und Tiere mutieren und in ihrer neuen Form in der mythischen Welt präsent bleiben. In der Wissenschaft wird seit Goethe die Frage nach der Form und ihren Wandlungen mit dem Begriff der Morphologie als Lehre von der Form (griech. *morphe* und *logos*) gefasst. Ein zentraler Aspekt von Goethes Reden über die Morphologie in der Natur ist die Betonung der Dynamik und Wandelbarkeit der Form (die sich ganz mit dem Anliegen dieser Einleitung zum Grundthemen-Band ‚Form' deckt). So schreibt Goethe in der Einleitung („Die Absicht eingeleitet") seines Beitrags *Zur Morphologie* (1817):

> Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern, wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschaun der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht. (Goethe $^{12}$1994b [1817], 55–56)

Wenngleich die von Goethe eingeforderte Dynamik der Morphologie nicht durchgehend nachgehalten wurde, war das Konzept und der Begriff in verschiedenen Wissenschaftszweigen und neu entstehenden Disziplinen doch enorm produktiv. In die Linguistik wurde der Begriff ‚Morphologie' von August Schleicher 1859 eingeführt (vgl. Glück $^{3}$2005) und bezeichnet heute ein Teilgebiet der Grammatik. Fast gleichzeitig erfolgte die Nutzung des Begriffs in der Ästhetik, namentlich

wieder bei Robert Zimmermann, der in seiner *Aesthetik* (1858–62) festhält: „Die Aesthetik als reine Formwissenschaft ist eine Morphologie des Schönen." (1865, § 73, 30). Als Wladimir Propp die Struktur des russischen Volksmärchens untersuchte und damit ein wichtiges Gründungsdokument des Strukturalismus in der Literaturwissenschaft schuf, nannte er seine Studie *Morphologie des Märchens* (1928). André Jolles wiederum beschreibt in seinem einflussreichen gattungstheoretischen Werk *Einfache Formen* von 1930, wie solche ‚einfachen Formen' aus kulturell verdichteten, konventionalisierten „Sprachgebärden" „morphologisch erkennbare sprachliche Einheiten" bilden:

> Es ist allen Einfachen Formen gemeinsam, daß sie sich durch diese Einzelgebärden in der Sprache verwirklichen – es sind andererseits diese Einzelgebärden, die es uns als mit der Macht einer Geistesbeschäftigung geladene und dadurch morphologisch erkennbare sprachliche Einheiten ermöglichen, die Einfachen Formen voneinander zu trennen, sie zu unterscheiden. (Jolles $^{2}$1958 [1930], 265)

Die Sprache greift dabei auf vorsprachliche Formprozesse zu, auf eine

> Mannigfaltigkeit, deren Teile ineinander eindringen, sich vereinigen, verinnigen, und so eine Gestalt, eine *Form* ergeben – eine Form, die als solche gegenständlich erfaßt werden kann, die [...] eigene *Gültigkeit*, eigene *Bündigkeit* besitzt. Wo nun die *Sprache* bei der Bildung einer solchen *Form* beteiligt ist, wo sie anordnend, umordnend in eine solche Form eingreift, sie von sich aus noch einmal gestaltet – da können wir von *litterarischen Formen* sprechen. (Jolles $^{2}$1958 [1930], 22)

Sprachliche Formung reformuliert hier die Formen der Wirklichkeit.

In Oswald Spenglers „Morphologie der Weltgeschichte" erfuhr der morphologische Zugang seine erste große kulturgeschichtliche Ausfaltung (1918–22). Immer geht es dabei um die Beschreibung dynamischer Formprozesse, von Verwandlungen über Zeit. Spenglers Ziel ist freilich ein Verfahren, das die „Formensprache" einer Zeit reformuliert und im Projekt einer ‚historischen Symbolik' fixiert:

> Das Wann dieser Zeit innerhalb der abendländischen Gesamtkultur, ihr Sinn als biographischer Abschnitt [...], die organische und symbolische Bedeutung ihrer politischen, künstlerischen, geistigen, sozialen Formensprache soll festgestellt werden. (Spengler $^{14}$1999 [1918/1921], 36)

Die „morphologische Verwandtschaft" der „Kulturgebiete" zeige sich, so die diskurshistorische Vermutung, in der Rückführung auf die Strukturanalogien dieser Formensprachen:

> Wer weiß es, dass zwischen der Differentialrechnung und dem dynastischen Staatssystem der Zeit Ludwigs XIV. [...], zwischen der Raumperspektive der abendländischen Ölmalerei

> und der Überwindung des Raumes durch Bahnen, Fernsprecher und Fernwaffen, zwischen der kontrapunktischen Instrumentalmusik und dem wirtschaftlichen Kreditsystem ein tiefer Zusammenhang der Form besteht? (8)

Die Kraft der „Formensprache der Historie" definiert dabei den Wert der Tatsachen: „Was den einzelnen Tatsachen ihren Rang gibt, ist lediglich die größere oder geringere Reinheit und Kraft ihrer Formensprache […]." (39, 43). Spenglers morphologische Geschichtsschreibung erscheint vor diesem Hintergrund als formästhetisches Projekt, das die historische „Grammatik und Syntax der Formensprache" betrifft (248). Dabei bleibt die Aporie zwischen der Statik der Beschreibung selbst und der Dynamik der zu beschreibenden Formwandlungen durchweg spürbar.

Ein starkes Forminteresse findet sich auch in der Psychologie dieser Zeit. Dies zeigt sich insbesondere in der zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts aufkommenden Gestalttheorie bzw. Gestaltpsychologie, die bis heute ein einflussreiches Forschungsparadigma darstellt. Auch die von Wilhelm Salber um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte psychologische Morphologie knüpft daran an. Im Forschungsinteresse steht die Beobachtung, dass die menschliche Wahrnehmung erst im Wahrnehmungsprozess Gestalten bildet bzw. auf schon vorgeprägte Formen und Muster zurückgreift.

## Verwirklichen

Wie ‚wirklich' literarische Formate sind, ist eine Frage, die den alten Dualismus zwischen materialen und transzendentalen Formen betrifft (zur Materialität der Form vgl. etwa Hahn und Pethes 2020). Der Dualismus selbst verwandelt sich dabei beständig, etwa dadurch, dass er beiden Polen eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffe auferlegt: Als *eidos* wird die transzendente Form zum Vorbild ihrer *morphe*, als innere gestaltet sie die äußere, als logische begründet sie die faktische, als ordnende gestaltet sie die offene, als künstlerische überformt sie die alltägliche. Dies wiederum bedeutet im Verständnis des dualen Formdiskurses, dass man aus der materialen Form, in der sich die Idee verwirklicht, auf die ideale – und durch sie auf die Idee als solche – schließen oder immerhin auf sie verweisen kann. Man schließt darauf mit Techniken der hermeneutischen und strukturalen Analyse oder mittels Einfühlung, Divination, Allegorese, kurz: durch Strategien einer Redynamisierung, die, indem sie sich im Sinne ihres Form-Objekts dynamisiert, die Teilhabe am ursprünglichen Formgeschehen simuliert. Rekonstruktion und Rekonstitution sind selber Formprozesse, die das ‚Original', die ‚Intention', die ‚Urstruktur', die ‚Unterscheidung und Bezeichnung' aus den

Repräsentationen oder Anwendungen einer Form ‚reformulieren'. Exemplarisch zeigt sich dies am Formdiskurs der Systemtheorie.

Beobachten, Beschreiben und Verstehen, so die These aller formalistischen Diskurse, ist ein Formbeobachten, ein Formbeschreiben und ein Formverstehen. Als Beobachtungen zweiter Ordnung kommen diese Tätigkeiten auch den literarischen Verfahren zu, da diese die Beobachtungen erster Ordnung reflektieren, also jenes Unterscheiden und Bezeichnen, das im Sinne von George Spencer-Brown als ‚Form' der Welterschließung gelten kann. Als Reflexion derselben leistet der poetische Diskurs (wie jede andere Beobachtung der zweiten Ordnung) den ‚Wiedereintritt der Form in die Form'. In diesem Sinn verpflichtet er die Literaturwissenschaft auf ein Beobachten der dritten Ordnung; dieses wiederum bringt seine eigenen ‚binären Codes' zum Einsatz, um die Unterscheidungen der Dichtung zu bezeichnen – etwa die binären Codes von Form und Inhalt oder von Gehalt und Gestalt. Inwiefern der poetische Diskurs und seine Wissenschaft an der Erzeugung der mit diesen Codes verknüpften Formontologien tätig werden, lässt sich etwa an der Weise zeigen, wie die Luhmann'sche Systemtheorie die romantische Kunsttheorie expliziert. Wenn nämlich die „Funktion der [künstlerischen] Form", die der romantische Diskurs entwirft, darin besteht, „über ihre eigene Endlichkeit hinauszuweisen auf eine unerreichbare Idee der Kunst, die von jedem einzelnen Kunstwerk angestrebt wird", dann zeigt sich hier, so David Roberts, die ‚Mystik' dieser „Zwei-Seiten-Form":

> Jenseits der Grenzen des sichtbaren Werks liegt das unsichtbare Werk. Die sichtbare Form ist daher notwendigerweise kontingent und kann nur über sich selbst hinausweisen, indem sie ihre eigene Kontingenz offenlegt. Dies ist die Aufgabe der romantischen Ironie, die wir in den Begriffen eines paradoxen Ergebnisses des Wiedereintritts der Form in die Form reformulieren können. [...] Der Wiedereintritt der Form erweist demnach gleichzeitig die Selbstbegrenzung und die Selbstpotenzierung des Teils im Verhältnis zum Ganzen. (Roberts $^{2}$2016, 34)

In diesem Abschnitt informiert ein theoretisches Modell der Gegenwart ein literarhistorisches auf eine Weise, die das gegenwärtige Modell in seiner eigenen Codierung stützt. ‚Vertraut' klingt diesem daher auch die einschlägige Wendung Fichtes aus der *Wissenschaftslehre*, die – zitiert nach Benjamins *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* – den Luhmann'schen Systemgedanken im historischen Diskurs fundiert:

> Diese [Fichtes] Definition ist uns bereits vertraut, denn sie formuliert nichts anderes als die Operation des Wiedereintritts der Form in die Form: „Die Handlung der Freiheit, durch welche die Form zur Form der Form als ihres Gehaltes wird und in sich selbst zurückkehrt, heißt Reflexion." (Roberts $^{2}$2016, 33)

So wird das Seinsstatut der Form im kooperativen Zugriff zwischen der ästhetisch-literarischen und wissenschaftlichen Debatte ausgehandelt, Form als Gegenstand der Reflexion ‚verwirklicht' und als theoretisches Modell zugleich historisch ausgetieft. Ein solcher Vorgang ist nicht untypisch für den Versuch, den Formbegriff zur Lösung seiner eigenen Probleme einzusetzen – hier als Ausgleich seines Status zwischen Materialität und Transzendentalität.

## Verzeitlichen

Der wohl noch immer prominenteste Versuch, die literarisch-künstlerische Form in ihrer zeitlichen Funktion zu fassen und auf diesem Weg nicht nur die Eigenzeiten von sozialer Wirklichkeit und literarischer Fiktion zu integrieren, sondern auch die Differenz von Form und Inhalt aufzuheben, ist der Chronotopos. „Wir verstehen den Chronotopos", so sein Urheber Michail Bachtin,

> als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur. [...] Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird dabei auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. [...] Als Form-Inhalt-Kategorie bestimmt der Chronotopos [...] auch das Bild vom Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch. (Bachtin 2008 [1975; entst. 1937/38], 7–8)

Als Kristallisationspunkt der „historischen Poetik" (7) ist der Chronotopos also ein zugleich kultur-, literatur- und erkenntnistheoretischer Modellbegriff, der zwischen der Geschichte und der Systematik literarischer Erscheinungen vermitteln soll (vgl. Ostheimer und Schrage 2016). Er leistet dies auf dem Gebiet der Gattungen:

> In der Literatur ist der Chronotopos für das *Genre* von grundlegender Bedeutung. [...] Diese – zunächst produktiven – Genreformen haben sich später zur Tradition verfestigt und lebten auch dann beharrlich weiter, als sie bereits ihre realistisch-produktive und adäquate Bedeutung gänzlich eingebüßt hatten. Daraus erklärt sich auch, daß in der Literatur Phänomene, die völlig verschiedenen Zeit entstammen, koexistieren [...]. (8)

Bachtin zielt darauf, den Gattungswandel als ein typologisches Verfahren aufzuweisen, das die lebensweltlich-äußeren Raum-Zeit-Verhältnisse in innerliterarische verwandelt und auf diese Weise ebenso repräsentiert wie konstruiert und temporär stabilisiert. Trotz ihrer Ungleichzeitigkeit im literarischen Geschehen liefern diese Chronotopoi – eben weil sie die für literarisch-fiktionale Formver-

fahren typische „*Durchdringung der Zeitmodi*“ organisieren (Simon 2016, 65) – als Gattungsvarianten „eine relativ stabile Typologie“ (Bachtin 2008 [1975], 8). Sie unterliegen dabei jener epistemischen und kulturellen Pfadabhängigkeit, die bei Foucault ‚historisches Apriori‘ heißt. Foucault favorisiert dabei ein ähnliches Konzept formaler Zeitlichkeit, indem er in der *Archäologie des Wissens* „diskursive Formationen“ als „Beziehungen zwischen Aussagen“ beschreibt ([8]1997 [1969], 48), die im Diskurs als regelgeleitete Systeme das festlegen, was in einem bestimmten historischen und kulturellen Kontext sagbar ist (und was nicht). Damit regulieren die Diskurse das, was als Wirklichkeit angenommen und gelebt wird. Die historischen Diskurse dienen hier als „Praktiken […], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muss man ans Licht bringen und beschreiben.“ (74). In der konstruktiven Leistung dieser Zeichen liegt dann für Foucault der Grund, sie kurzerhand als Formen anzusprechen: „Die Zeichen, die ihre Elemente konstituieren, sind Formen, die sich den Aussagen auferlegen und sie von innen beherrschen.“ (124). Form erscheint damit im Zentrum des Diskurses; die äußere wirkt als innere Form. Geordnet finden sich Diskurse in historisch wechselnden Konstellationen oder „Formationen“, die Foucault Dispositive nennt und als Ausdruck von Machtstrukturen versteht (vgl. Foucault 2000a [1978], 119–120). Sie wechseln in historischer Folge und sind als Regulative zu sehen, die die Logik und die Abfolge historischer Epochen prägen. Das Ensemble der historisch prägenden Dispositive bildet selber ein Dispositiv, die Episteme: „Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.“ (124).

In Luhmanns formalistischer Gesellschaftstheorie sind die Systembestandteile weit weniger im Fokus als die Verbindungen zwischen denselben und verweisen somit auch auf eine Kommunikationstheorie. Die Bestandteile eines Systems sind diesem nicht vorgeordnet als bestünden sie ‚für sich‘ und könnten irgendwann zu einem System aggregieren, sondern sie sind das dynamische Produkt des Systems und bestehen nur dadurch, dass sie durch die Systemfunktion autopoetisch hervorgebracht werden. Entsprechend betont Luhmann, dass „die Elemente, aus denen das System besteht, keine Dauer haben können, also unaufhörlich durch das System dieser Elemente selbst reproduziert werden müssen“ (Luhmann [4]1993, 28). Luhmanns Formsprache erscheint daher geeignet, auch historische Wandlungsprozesse formal zu beschreiben. Wie sich dies für die Geschichtsschreibung als Disziplin erreichen lässt, hat Hayden White pionierhaft und mit einschlägigen Titeln wie *Metahistory* (1973), *Tropics of Discourse* (1978), *The Content of the Form* (1987) oder *Figural Realism* (1999) gezeigt. Er nutzt dabei

literaturtheoretische Gattungssysteme, namentlich die Systematik Northrop Fryes, um mit Hilfe tropologischer Modelle zu zeigen, wie formale Muster das Verständnis und die Interpretation von Geschichte und ihrer Darstellung grundlegend prägen.

## 3 Weltanschauung/Formanschauung: Die Semantik der Form

Wie jede Näherung an einen Grund- und Leitbegriff, so hat auch dieser Band der Problematik zu begegnen, dass nicht jede formative Kraft und Leistung stets mit dem *Begriff* der Form verbunden ist. Dies führt zur Aufgabe, die formaffinen Synonyme und mit ihnen die Begriffs- und Deutungsfelder aufzurufen, die als *Formsemantiken* den Formdiskurs bestimmen. Diesem Spektrum formsemantischer Bezüge folgend gilt es erstens festzuhalten, dass formale Muster und Verfahren nicht nur zur Bestimmung präformierter oder aber gänzlich ‚formloser' Gehalte dienen, sondern selbst an deren Stelle treten können – ganz im Sinn der formalistischen Zentralbehauptung, dass die Form sich ihren Inhalt schafft. Schon lange vor Marshall McLuhans Einsicht in die Macht des Mediums (vgl. McLuhan 2003 [1964], 19–35) erkennt die Formdebatte, dass die *message* durch die Form getragen wird: „Es ist hier so, daß die Formen selbst etwas meinen, darin liegt ihr Gehalt." (Lugowski 1976 [1931], 5). Was Clemens Lugowski hier beschreibt, wurde in der Folge nicht nur von McLuhan in der Medienwissenschaft weiterentwickelt. In einem Essay zu Fredric Jameson arbeitete Hayden White aus historiographischer Perspektive heraus, wie Jameson in seiner Literatur- und Kulturgeschichte der Moderne, *The Political Unconscious* (1981), die Sprachkonzeption Luis Hjelmslevs, welche auf formaler Ebene zwischen dem Ausdruck und dem Inhalt der Form unterschieden hatte, für sein Konzept nutzbar macht. Jameson schrieb dazu: „[A]t this level ‚form' is apprehended as content. [...] It has become possible to grasp such formal processes as sedimented content in their own right, as carrying ideological messages of their own, distinct from the ostensible or manifest content of the works [...]." (1996 [1981], 99). White selbst betitelte den Sammelband, in dem der Aufsatz zu Jameson 1987 wieder abgedruckt wurde, in Anlehnung an Hjelmslev *The Content of the Form*. Ebenso im Rückgriff auf McLuhan stellte Brian Lloyd in seinem Aufsatz *The Form is the Message* die Bedeutung der Form im Werk von Bob Dylan heraus (vgl. Lloyd 2014) – zwei Jahre bevor Dylan 2016 den Literaturnobelpreis erhielt. Dylan selbst bekennt den Einfluss des formalen Zugriffs auf die Semantik der Songs:

> [I]t was the form, the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic patterns to make it [the song] seriously matter, give it its cutting edge. [...] I wanted to figure out how to manipulate and control this particular structure. [...] I could see that the type of songs I was leaning towards singing didn't exist and I began playing with the form, trying to grasp it – trying to make a song that transcended the information in it, the character and plot. (Dylan 2004, 275)

Beschrieben wird hier erstens eine fortschreitende Formkontrolle, die sich selbst als Inhaltsproduktion und -steuerung versteht. Zweitens zeigt der Kommentar des Songwriters im Formenparadigma ‚*structure*', ‚*pattern*', ‚*type*' und ‚*information*', wie sich Formsemantik als Ensemble formaffiner Paradigmen (Fachbegriffe, Tropen und Rhetoriken) formiert, die ihr spezifisches Bedeutungsfeld am Material der eigenen Diskurse (Fachsprachen, Symboliken und Metaphoriken) gewinnen: Gestalt in der Gestaltpsychologie, Struktur im Strukturalismus, System in der Systemtheorie, Morphé in den Lebenswissenschaften und Modell in der Natur- und Technikwissenschaft. Zum Dritten können solche Formsemantiken für philosophische und weltanschauliche Diskurse fruchtbar und als ‚Formanschauungen' bedeutsam werden, die, wie in der Spenglerschen ‚Morphologie der Weltgeschichte' oder auch im ‚Poststrukturalismus' der Cultural Studies, Postulate epistemischer, politischer und esoterischer Natur verfolgen. Die Entstehung dieser Formsemantiken vollzieht sich dann sowohl in normativen Gesten (Naturalisierung, Standardisierung, Normierung), aber auch durch deren Gegenpol: die kreative Wandlung (Subversion, Subjektivierung, Transformation) der Form.

## 3.1 Normative Gesten

### Regeln

Seit jeher wurden Texte nicht zuletzt aufgrund von Formkriterien eingeteilt und zugeordnet. Im Bereich der Literatur geschah dies hauptsächlich anhand der Gattungstaxonomie, die sich seit Aristoteles' *Poetik* einerseits in einem wachsenden Fundus an Gattungsbegriffen, andererseits in einem daraus schöpfenden speziellen Gattungswissen niederschlug, das späterhin, zur Gattungstheorie verdichtet, ein wichtiges Feld der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literatur ausbildete (vgl. Keckeis und Michler 2020). Ihr Gegenstand sind Formgebilde mit Modellcharakter, welche (mit-)bestimmen, was in welcher Form gesagt werden kann und was nicht. Gattungswissen und -systeme generieren dabei Ein- und Ausschlusspraktiken, die das Entstehen und Verstehen von Texten reglementieren, und dies im zeitlichen und kulturellen Wandel. Neben solchen Regelungsverfahren, die sich innerliterarisch geltend machen, werden Gattungs- und Verfahrenskonventionen

aber auch im Zuge einer explizit normierenden Kodifizierung erzeugt. Bekanntes Beispiel hierfür sind die Regelpoetiken, wie sie in Deutschland von Martin Opitz (*Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624) bis Johann Christoph Gottsched (*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, 1730) verfasst wurden. Diese Werke stellen einen Versuch dar, Gattungsgefüge normativ zu beschreiben und festzulegen, um die Beurteilung und die Abfassung literarischer Werke auf ein am klassischen Vorbild der Antike orientiertes Regelwerk festzulegen. Eine solche Steuerung kann – wie bereits bei Opitz – ungemein detailreich sein, z. B. dort, wo aus der Materialspezifik auf die Form geschlossen wird: „Weil ein buchstabe einen andern klang von sich giebet [Material] als der andere, soll man sehen, das man diese zum offteren gebrauche, die sich zue der sache welche wir für vns haben [Inhalt] am besten schicken [Formung]." (Opitz 2002 [1624], 40). Von diesem Gattungswissen ist das in bestimmten Textgattungen formatierte, archivierte oder auch sedimentierte Welt- und Fachwissen zu unterscheiden, das im Sinne einer ‚Poetologie des Wissens' auch ästhetischen Prinzipien folgt, generisch tätig wird und seinerseits den literarischen Diskurs informiert (vgl. Vogl 1999; Bies, Gamper und Kleeberg 2013).

Aus der Fülle solchen Gattungswissens entstehen literarische Ordnungssysteme, die zwar als geschichtlich und kulturell kontingent gelten können, die sich aber – wie im Fall der von der Enzyklopädistik oder von den Klassifikationsmodellen der Naturgeschichte inspirierten Textverfahren der Romantik und der realistischen Poetik – aus zentralen kulturellen Strömungen und Wissenstraditionen speisen. Für das zwanzigste Jahrhundert lässt sich dies z. B. eindrücklich am Einfluss linguistischer Strömungen verfolgen, die im Kontext des Saussure'schen Strukturalismus immer wieder als bedeutende Impulsgeber für literarische und literaturtheoretische Formdebatten aufgetreten sind. Mit dem Begriff der *langue* im Gegensatz zur *parole* hob de Saussure in seinem *Cours de linguistique générale* (1916) den systematischen Aspekt der Sprache hervor und begründete damit deren Erforschung als formales Zeichensystem, das dann auch für die literaturwissenschaftliche Gattungstheorie wegweisend wurde. So kommt zum Beispiel Jurij Tynjanov schon 1927 „zum Schluss: die Erforschung isolierter Genres ohne Berücksichtigung der Zeichen des Genresystems, mit dem sie in Korrelation stehen, ist unmöglich" (1969c [1927], 447). Formale Regelung entwickelt sich dann in der Folge immer mehr vom Klassifikationsverfahren zur kultur- und kontextsensitiven Netzwerktechnik, die das formdynamische Bezugsfeld etabliert und kontrolliert.

## Steuern

Neben Foucaults Diskursen, Luhmanns Systemtheorie und Whites Tropologie gewinnt auch der Modellbegriff in den Humanwissenschaften zunehmend an Bedeutung: als formales Ordnungsmuster von Weltdeutung, -erfahrung und -steuerung. In ihrem Buch *The Grand Design* wenden sich Stephen Hawking und Leonard Mlodinow gegen eine ‚naive Sicht der Realität', die mit moderner Physik nicht kompatibel sei. Sie plädieren dagegen für einen „model-dependent realism" (2010, 16), mit dessen Hilfe sie „new answers to the ultimate questions of life" (so der Untertitel des Bandes) zu finden versprechen. Das Modell wird hier zum Zugang einer Welt, die immer nur als Modell bzw. als eine Ansammlung von Modellvorstellungen für uns wahrnehmbar und darstellbar ist; Modelle, welche jederzeit durch andere, oft gleichberechtigte Modelle ersetzt werden könnten. Da der Modellbegriff in den unterschiedlichen Wissenschaften und Disziplinen sehr verschieden verwendet wird, hat neuerdings Bernd Mahr im Anschluss an Herbert Stachowiak eine allgemeine Modelltheorie als Metamodellierung der Modellbildung zu entwerfen versucht (vgl. Mahr 2015; Stachowiak 1973), ein Zugang, der auch Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden hat (vgl. Erdbeer, Kläger und Stierstorfer 2018 mit Bezug auf Mahr und Ansätze bei Flaschka 1976; Kerschbaumer 2018, sowie den Beitrag ‚Form und Modell' in diesem Band). Im Zentrum dieser aus der kybernetischen Debatte stammenden Betrachtung stehen Fragen nach der Steuerungs-, Kontroll-, und Organisationsfunktion der literarischen Verfahren, also nach der Agency der literarischen Form.

Die Vorstellung, dass die Materie selbst bereits Aspekte ihrer Steuerung bereitstellt, also zum Akteur der Formung wird, beschäftigt auch noch die moderne Literaturtheorie. Bei Tudor Vianu etwa führt die These, „daß der Stoff niemals ein völlig amorphes Element" sei und „folglich immer einen formalen Hinweis für das künftige Werk" enthalte (Vianu 1972 [1966], 224–225), zur Verdopplung der Form:

> Der Erzeuger arbeitet stets mit einem durch den Menschen oder die Natur vorgeformten Stoff. Von diesem Gesichtspunkt kann man sagen, daß ein Werk schaffen eine vorhergegangene Gestaltungsarbeit fortführen, genauer: die gegenseitige Anpassung zweier Formen bedeutet, von denen die eine vom Schöpfer *erzeugt* und die andere für ihn *gegeben* ist [...]. (Vianu 1972 [1966], 214–215)

Form ist hier die Folge der geteilten Steuerung, des Formgebungsausgleichs. Aus immanenter Perspektive hatte bereits Roman Ingarden die Form vervielfältigt, d. h. auf mehrere vernetzte ‚Schichten' des literarischen Kunstwerks verteilt. So lasse sich

> das viel diskutierte Problem des Unterschiedes zwischen „Form" und „Inhalt" (bzw. „Gehalt" und „Gestalt") des literarischen Kunstwerks ohne die Berücksichtigung seines

> vielschichtigen Aufbaus überhaupt nicht richtig stellen, weil alle nötigen Termini vieldeutig und verschiebbar sind. Insbesondere muss jeder Versuch, das Problem der Form des literarischen Kunstwerkes zu lösen, mißlingen, wenn man stets nur eine aus den vielen Schichten ins Auge fasst [...], weil man damit übersieht, daß die Form des Werkes sich erst aus den Formmomenten der einzelnen Schichten und aus ihrer Zusammenwirkung ergibt. (Ingarden $^{3}$1965 [1939], 29–30)

Bereits die Sturm-und-Drang-Poetik hat – im Modus der Genie-Ästhetik – das Konzept der ‚immanenten Steuerung' strategisch umgesetzt, und dies auf Kosten der potenten Autorschaft. Nicht das Genie gibt nämlich seinem Text die Regeln, sondern die Natur (der Stoff) gibt sie sich selbst. Die Autopoiesis erfolgt durch das Genie als Medium; die Ordnung, welche hier entsteht, kann demnach keine Regelung gemäß der ‚künstlichen' Regelpoetik mehr sein. Johann Georg Hamann, Inspirator der Genieästhetik, teilt hier die Beobachtung des englischen Grammatikers Lowth, dass „die Betrachtungen oder Empfindungen der ältesten und heiligsten Dichter [...] sich von selbst [...] in symmetrische Zeilen geordnet zu haben [scheinen], die voller Wohlklang sind, ob sie schon kein (vorgemaltes noch Gesetzkräftiges) Sylbenmaas haben" (Lowth in Hamann 1993 [1762], 143). Dieser Formgedanke wird dann auch für die romantische Poetik relevant. Die wahre Form, so Friedrich Schlegel im *Gespräch über die Poesie* (1800), ist inkommensurabel: „Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfassendste [Geist] alle umfassen. Und was sind sie gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt [...]?" (Schlegel 1988 [1800], 186). Die Dichtungsform, die Schlegel sich mit Blick auf Sterne, Cervantes oder Shakespeare vorstellt, ist die Arabeske – sie vereinigt nicht nur Form und Inhalt, Mythos und Moderne, sondern wirkt, indem sie ihre eigene Struktur im Modus des romantischen Romans zum Thema macht, als Metaform:

> Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu seyn. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie. (204)

## Motivieren

Verwirklichung der Form – im literarischen wie analytischen Verfahren – ist ein Referenz-, Entwurfs- und Repräsentationsproblem. Form wird erkennbar auf der Ebene der Zeichen, auf der Ebene der strukturalen und semantischen Isotopien,

in der Logik eines literarischen Sujets/Emplotments und gemäß der Vorgaben des medientechnischen, generischen und kommunikativen Settings, der Bedingung ihrer Möglichkeit. Als literarische sind Formen allererst ein Phänomen der Poetizität, d. h. synchroner Ähnlichkeiten, wie sie Jakobsons Äquivalenzprinzip formuliert. Sie bilden sich, wenn mehrere Begriffe eines Paradigmas (die durch Ähnlichkeit verbunden sind) in die syntaktische Struktur des Textes eingetragen werden und – durch ihre Ähnlichkeit – im derart angereicherten Syntagma isotope Ketten bilden (Jakobson [3]1993 [1960], 94). Die zentrale These lautet, dass die rein formale, also nichtsemantische Äquivalenz, „die als konstitutives Prinzip auf die Sequenz projiziert wird […], unweigerlich semantische Äquivalenz nach sich [zieht]" (108). So bildet sich – im strukturalen Sinne – die Semantik der Form. Es ist aus diesem Grunde nicht verwunderlich, das frühe formalistische und strukturale Analysen sich auf zwei Bereiche konzentrierten: auf die Lyrik als Verfahren der formalen Übercodierung und auf ihren ‚Gegenpol', die realistische Prosa, die sich diesen Formexzessen durch Vermeidung der poetischen Äquivalenz verweigert oder sie – im Sinne eines ‚revolutionären' Wirklichkeitsmodells – als Mittel der ‚Verfremdung' einsetzt, um so hinter der tradierten Wirklichkeit die ‚wahre' freizulegen. Damit wiederum erhält die strukturale Formsemantik eine ontologische Dimension. Im zeichentheoretischen Verständnis, insoweit es zwischen Signifikation (als Relation von Zeichen und mentaler Repräsentation) und Referenz (als Relation von Zeichen und empirischem Objekt) strategisch trennt, liegt die ‚Verwirklichung' der Form in der Erstellung ‚motivierter' Zeichen. Nelson Goodman hat für diese Weise der Bezeichnung, die das Material des Zeichenkörpers aus dem Material des zu bezeichnenden Objekts bezieht, *‚exemplification'* genannt (vgl. Goodman 1968). Es zeigt sich hier wie dort ein gleichsam ontisches Begehren, den Konstrukt- und Differenzcharakter der formalen Poetizität an die empirische Modalität der Form zurückzubinden. Solches ‚Exemplifizieren' rückt dann in die Nähe klassischer bzw. der Naturphilosophie entlehnter Formkonzepte, deren Wirklichkeit in der Vereinigung des Disparaten besteht.

Dass die aus solchen Motivierungstaktiken entstehenden Dispute kein Spezifikum des literarischen Europa sind, zeigt beispielhaft der in den 1920er-Jahren prominente Formalismusstreit in der japanischen Literaturtheorie (*keishiki shugi ronsō*). Die Debatte zwischen der marxistischen (Hirabayashi Hatsunosuke, Kurahara Kurehito) und einer neosensualistischen Verhandlungsposition (Yokumitsu Richii, Nakagawa Yoichi) verläuft dabei entlang der europäischen (Kritik an der Distanz der Form vom Leben, ‚Inhalt' als politischer Wert im Gegensatz zur Formautonomie, vgl. Cwik 2015). Die These vom Primat der Form verweist hier aber auch auf einen Paradigmenwechsel, nämlich vom semantisch-‚naturalistischen' zum semiotisch-‚nominalistischen' Programm. In letzterem wird ‚Inhalt' zum Problem der Rezeption, die Produktion erscheint als Integral von Material und

Zeichenform. So destruiert z. B. Yokumitsu die Idee des Inhaltsvorrangs mittels einer Analyse, die er süffisanterweise am Namen seines Gegners Hirabayashi vollzieht:

> Wenn man Hirabayashis Definition des Inhalts als das Geschriebene versteht, dann wird dieser Inhalt durch die literarische Form bestimmt, weil dieser Inhalt eine Einbildung des Lesers ist, die man erst durch die Vermittlung der literarischen Form wahrnimmt. Dementsprechend ist Hirabayashis [These], der literarische Inhalt gehe der Form voran, vollkommen sinnlos. [...] Lassen Sie uns dies [am Beispiel des] Namens von Hirabayashi Hatsunosuke [deutlich machen] und lassen Sie uns das erste Zeichen ‚hira' [...] mit dem Zeichen ‚yama' (dt. Berg) ersetzen. Hirabayashi Hatsunosuke wird dann zum Yamabayashi Hatsunosuke umgeformt *(henkei)*. Dieser Yamabayashi Hatsunosuke ist bestimmt nicht der brilliante Literaturkritiker Hirabayashi Hatsunosuke. Wenn man also sagen kann, dass ein Zeichen den Inhalt verändert, dann ist die Tatsache [wahr], daß die literarische Form den Inhalt bestimmt. (Zit. nach Cwik 2015, 66–67)

Dieser Ansatz, so der Einwand des Marxisten Katsumoto, sei jedoch mit Blick auf die japanische Bild-Zeichen-Sprache schlichtweg falsch:

> Die japanischen Schriftzeichen kann man nicht als bedeutungslose Formen definieren. [...] Die Schriftzeichen sind keine Tintenlinien [...], von denen Yokumitsu sprechen würde [...]. Damit ein Schriftzeichen überhaupt Schriftzeichen sein kann, muss es sich als ein Inhalt, eine Idee/Anschauung entlarven. (Zit. nach Cwik 2015, 108)

Yokumitsu reagiert auf solchen Anwurf mittels eines (auch an Herders Einwand gegen Lessings Zeichentheorie erinnernden) Konzepts der Wirkenergie: „Der Inhalt ist eine Energie *(enerugii)*, welche zwischen dem Leser und der Form eines Schriftzeichens entsteht. [...] Alles hängt also vom Leser ab, und die Menge an Energie, die [der Leser] aus einem Schriftzeichen empfängt, variiert je nach Individuum." (112).

## Auszeichnen

Bestimmte Standardisierungs- und Normierungsfunktionen stellen Zuweisungen innerhalb formaler Realitätsregimes dar. Indikatoren zu Modalität und Wirklichkeitsbezug von Texten finden sich sowohl in deren Formsprache, als auch in ihrer Gattungskonvention. Auf dieser Ebene können wichtige Fiktionalitäts- bzw. Faktualitätssignale hinterlegt sein, die, stets kontextbezogen, die Rezeptionsmodalität der Texte steuern. Die generische, kultur- und literarhistorische Komplexität der Steuerungsverfahren zeigt sich anschaulich bei mittelalterlichen Texten, wo die Gattungszugehörigkeit in manchen Fällen eine klare

Modalitätsaussage mitzuführen scheint, in anderen dagegen unterschiedliche Modalitäten zulässt und bei wieder anderen in einen nicht klar abgrenzbaren Zwischenraum von Fiktionalität und Faktualität verweist (vgl. Glauch 2014, 399–401). Zu Normen können Formen also nicht nur dadurch werden, dass sie von poetischen Akteuren als rhetorische, poetologische und ethische Bestimmungen gesetzt, begründet und beglaubigt werden; sie erhalten ihre normative Kraft auch oftmals dadurch, dass sie ihre Variabilität im wirkästhetischen Verlauf verlieren, dass sie – wie die Plastiken der Griechen in der klassizistischen Poetik – mit Modellfunktion versehen werden oder am Verlauf der Moden- resp. Paradigmenwechsel strukturell beteiligt sind. So tragen sie zur Kanonbildung bei. Entsprechend können Texte auch aufgrund formaler, innerer wie äußerer Signalkonstellationen zu bestimmten Zuordnungsentscheidungen genötigt werden, etwa zwischen Hoch- und Popularkultur bzw. im Verstehenshorizont von exoterischer (qua faktualer) oder esoterischer (qua allegorischer) Lektüremöglichkeit. Solche Zuweisungen wurden freilich auch zum selbstbezüglichen und spielerischen Umgang mit den Rezeptionserwartungen genutzt (vgl. etwa Schlaffer 1978; Erdbeer 2010).

Auszeichnungen dieser Art, die auf die Durchsetzung bestimmter Formen zielen, werden häufig, implizit und explizit, mit ethischen Bewertungen verbunden, die sich ihrerseits auf Formaussagen stützen. Vorbild ist hier das antike Bildungsideal der Kalokagathia, welche das Ästhetische (die schöne Darstellung) mit dem Ethischen (dem guten Handeln) vereint. Schiller lädt bekanntlich die Ästhetik dadurch ethisch und politisch auf (und stiftet somit neue Relevanzkriterien), dass er sie in seiner Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* zum formalen Apriori des Politischen macht – „weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert“ (Schiller [9]1993e [1795], 573). Zimmermann hat diese Verbindung von ästhetischer Form und ethischem Urteil wie folgt definiert: „Diese ihre apriorische Natur macht die ästhetischen *Formen* fähig, als *Normen zur Beurtheilung* alles Desjenigen zu dienen, welches die letztere [die Beurteilung] herausfordert.“ (1865, § 77, 32). Dass umgekehrt das Formschöne der Ästhetik gerade nicht zur Freiheit im Schiller’schen Sinne führe, sondern als Produkt einer liberal-ökonomischen Ideologie zu werten sei, die zum Instrument der Unterdrückung entarte und von der man sich befreien müsse, wird in der Abkehr von traditionellen Formästhetiken seit der Moderne immer wieder betont (vgl. die zusammenfassende Analyse bei Eagleton 1990). Die ethische Diskussion um formale Gattungszuweisungen, Normen und Wertungen ist bis heute ungebrochen virulent.

## 3.2 Subjektverhältnisse

### Vordenken

Johann Friedrich Herbart, der Philosoph und Lehrer Zimmermanns, erkennt im Denken „das Mittel, gleichsam das Vehikel, um die Begriffe zusammen zu führen“ (Herbarth 1813, § 53, 35). Die grundlegende Verbindung von Begriffen vermutet er in der relationalen Form zwischen Subjekt und Prädikat, die sich gegenseitig bedingen und nur in dieser Relation ihre Bedeutung entwickeln. Herbart folgert: „Ohne Voraussetzung des Subjects würde an kein Prädicat, noch an die Verbindung desselben mit jenem gedacht werden; aber auch der Begriff, *welcher zum Subjecte dient, wird als solcher keineswegs absolut, sondern hypothetisch*, nämlich in Erwartung irgendeines Prädicats und zum Behuf der Anknüpfung desselben *aufgestellt*.“ (1813, § 53, 35–36). In der Ästhetik ist es dann Zimmermann selbst, der das Denken für die Formwahrnehmung privilegiert:

> Aber *wodurch* überhaupt etwas gefalle oder missfalle, d. h. da nur Formen gefallen oder missfallen, *durch welcherlei Formen* etwas, gleichviel was, gefalle oder missfalle, darüber vermag weder das Auge, noch das Ohr, noch überhaupt die *Erfahrung*, sondern das *Denken* allein zu entscheiden. Denn dazu bedarf es der Frage: welche Formen d. h. welcherlei Zusammen zwischen den Vorstellungen (gleichviel *was* sie vorstellen) überhaupt *möglich* seien, und diese vermögen wir zu entscheiden, ohne auf die specifische Natur des Inhalts der im Zusammen befindlichen Vorstellungen [...] vorerst Rücksicht zu nehmen. (1865, § 75, 31–32)

Sprache formt das Leben, so dass die Analyse und das Verständnis ihrer Formen auch zum Verständnis verschiedener Formen des Lebens führt.

Die Privilegierung der Form als Denkform über den Inhalt ist dann auch das Credo der frühen Sprachphilosophie – „im Satz ist die Form seines Sinnes enthalten, aber nicht dessen Inhalt“, sagt Wittgenstein (*Tractatus* 3.13, [23]2019a [1921], 18) –, mit Konsequenzen bis zur formalistischen ‚Logik‘ der poetischen Sprache als Bedingung des möglichen Sinns. Die derart entsubjektivierte Form der Sprache wird indessen bald – in Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (1953) – durch ein pragmatisches Konzept ersetzt: die ‚Lebensform‘. Durch ihre Engführung mit dem Begriff des ‚Sprachspiels‘ wird der neue Formtyp genuin dynamisch und performativ: „Das Wort ‚Sprach*spiel*‘ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.“ ([123]2019b [1953], 250). Auch hat sie eine literarische Anwendung. Als Sprachform nämlich motiviert die Lebensform sowohl die Produktion, als auch die Repräsentation und Performanz von Denken und Dichten zugleich: „Führe dir die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele vor [...] Augen: [...] Eine Hypothese aufstellen

und prüfen – Darstellen der Ergebnisse eines Experiments durch Tabellen und Diagramme – Eine Geschichte erfinden; und lesen – Theater spielen [...].“ (250). Damit freilich wird die Denkform zur erlebten Form.

## Erleben

Der Neuplatonismus schuf sich, beginnend mit Plotin, die Vorstellung einer ‚inneren Form‘ (*endon eidos*; vgl. Enneaden I,6,3; I,9), womit Plotin eine der materiellen Verwirklichung vorausgehende Formvorstellung, z. B. im Geiste des Künstlers im Sinn hat. Er exemplifiziert die Vorstellung der inneren Form am Urbild des Bildhauers, der eine Statue aus einem Block Marmor schafft. Die Kunst und der Wert der Statue liegen nicht im Material des Marmors, sondern in der Form, die ihm der Künstler gegeben hat und die dem Material vorgängig ist (vgl. Plotinus 2020 [254–270], Schrift 31 [Enneaden V,8,1]). Der Begriff wurde später maßgeblich von Shaftesbury im Anschluss an die Platoniker der Cambridge School aufgegriffen und erfuhr durch Shaftesburys Neffen und Schüler, James Harris, im achtzehnten Jahrhundert eine umfassende Konzeptionalisierung und Differenzierung (vgl. Burdorf 2001, 72). Bei Johann Gottfried Herder wird das Kunstwerk insgesamt als ein Organisches verstanden, dessen ‚Seele‘ mit der inneren Form gleichgesetzt wird (vgl. Schildknecht 2007, Bd. 1, 612–614). Tritt hier bereits der rationale Zugang zum Begriff der Form zugunsten einer sensualistischen Auffassung zurück, so wird dies Goethe noch entschiedener entwickeln. Innere Form erscheint ihm als die wesentliche Formart, die sich von der äußeren Form „unterscheidet wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will“. Da diese innere, erfühlte Form der Dichtung „alle Formen in sich begreift“ (1998a [1775], 22), gewinnt sie epistemische, konstitutive Kraft. Durch Humboldt wiederum erlangt die Konzeption auch sprachphilosophischen Rang, wobei jedoch die „innere Sprachform“ von der äußeren, der Lautform, abhängig bleibt; die Charakterisierung dieser inneren, komplementären Sprachform schwankt dabei erheblich zwischen der Bezeichnung als „Gesammtheit der sinnlichen Eindrücke und selbstthätigen Geistesbewegungen“, die ein „ganz innerer“, „rein intellectueller Theil“ der Sprache seien, und der Rede von den „inneren, die Sprache in ihrer Erzeugung vorbereitenden Seelenregungen“ (vgl. Humboldt 1998 [1836], 177, 210, 218). Das Paradox, das schon bei Goethe aufscheint – die Empfindung als Erkenntnisform – beerbt hier gleichsam Baumgartens Ästhetik-Konzeption vom sinnlichen Erkennen und die Radikalisierung des Konzepts zum Stoff- und Formtrieb verbindenden Vermögen bei Schiller. Damit ist der Aufstieg des Konzepts der inneren, prozessualen Form zum ‚Formprinzip der Formen‘ vorbereitet. Folgerichtig hat dann Gustav Špet ‚die innere Form des Wortes‘ als den höchsten Typ

der Formbildung beschrieben: als Form, die formbildende Formen schafft (vgl. Špet 2007 [1924]; Grübel 2013, 26).

Die in der Tradition schon angelegte Psychologisierung des Konzepts, die über Heymann Steinthal und vor allem Wilhelm Wundt befördert wird, eröffnet dann die Möglichkeit zur Kontamination von Form und Leben. Der Erfinder des *élan vital*, Henri Bergson, dynamisiert den Formbegriff entsprechend poetisch:

> Wie vom Wind aufgejagte Staubwölkchen drehen sich die Lebewesen um sich selbst, in der Schwebe gehalten vom großen Odem des Lebens. So also sind sie verhältnismäßig starr, ja ahmen das Unbewegliche so vortrefflich nach, daß wir sie eher als Dinge denn als Fortschritte behandeln; ganz vergessend, daß diese ihre beharrende Form selbst nichts anderes als die Nachzeichnung einer Bewegung ist. (Bergson 1980 [1907], 153)

Die Dialektik zwischen äußerer und innerer, vom Stoff entliehener und selbsterzeugter Form verwandelt sich hier in die Dialektik zweier Formbewegungen – der evolutionären, die das Leben vorwärtstreibt, und einer bindenden, die es im ‚Umriss' fixiert: „So sind der Akt, kraft dessen das Leben einer neuen Schöpfung entgegengeht, und jener zweite, kraft dessen diese Form sich umreißt, zwei völlig verschiedene, ja oft gegnerische Bewegungen." (154). Anthropologisch aufgefasst heißt dies, dass auch die kreative Form des Intellekts erst durch die Bewegung entsteht: „Setze die Handlung – und die Form des Intellekts ergibt sich aus ihr von selbst. [...] Die Erkenntnis hört auf, Produkt des Intellekts zu sein, um in gewissem Sinn integrierender Bestandteil der Wirklichkeit zu werden." (174). Emil Lask dagegen hat die intellektuelle Tätigkeit als eine eigene Erlebensweise angesprochen, als ein „Formerleben", das als „theoretisches Erleben" dem „bedeutungsfremde[n]" sinnlichen Erleben an die Seite tritt (Lask 1911, 83). Das theoretische Erleben sichert somit das Erkennen, und es gibt dem sinnlichen Erleben Sinn. Von hier aus ist es nicht mehr weit, die innere Form mit der Bedeutung, die sie stiftet, gleichzusetzen. Statt als „innere Geformtheit" nur „the inner correlate of the outer form" bzw. Gegensatz des Formlosen zu sein, fungiert sie nunmehr als dynamische ‚Bedeutungsbrücke', die „the gulf between form and meaning" überwinden soll (Leopold 1929, 260):

> A *bridge meaning* is an auxiliary concept which serves to suggest to the hearer a new meaning for an old form. A *bridge form* is a form which either genetically or descriptively links two different meanings together. [...] In German I should suggest ‚innere Geformtheit' [...]. But upon closer inspection, ‚inner form' in this interpretation comes very close to, or is even identical with, ‚meaning'. (259)

Für Ernst Cassirer wiederum ist es im Rahmen seiner philosophischen Anthropologie die symbolische Form, die als „Matrix aller spezifisch menschlichen Tätigkeit" zu gelten hat (Recki 2013, 32). Die Beantwortung der Frage, inwiefern Menschen

erkennen, selbst konstruieren oder produzieren, ist für Cassirer grundsätzlich nur über symbolische Formen möglich, die deshalb Untersuchungsgegenstand seines Hauptwerks *Philosophie der symbolischen Formen* (3 Bde, 1923–29) sind. Dabei bildet der Formgedanke den Mittelpunkt: „‚Leben' ist nicht blinder Drang; es ist [...] ‚Wille zur Form', Sehnsucht nach Form" (Cassirer 2002 [1923–1929], 214). Eine ähnlich tragende Funktion nimmt bei Ernst Robert Curtius die Topik ein. Sie definiert den Kernbestand an festen Formen, Formeln und Motiven, der, aus der Rhetorik stammend, von Curtius zum literarhistorischen Objekt erweitert wurde. Während er die Topik des „antiken Lehrgebäude[s]" als Archiv und „Vorratsmagazin" beschreibt, stellt er zugleich einen tieferliegenden, von C.G. Jungs Modell der Archetypen inspirierten vitalistisch-psychologischen Zusammenhang her und verweist auf die „Beziehungen zwischen archaischer Seelenwelt und literarischer Topik" (Curtius [11]1993 [1948], 89, 115).

## Entwerfen

Will man die subjektive, individuelle Formsprache eines Autors beschreiben, wird gerne die Stilistik bemüht. Als eine „rekurrent[e] For[m] der Manifestationen menschlichen Verhaltens" kann der Stil, wie Hans Ulrich Gumbrecht darlegt, allerdings nicht nur „typisch sein für Individuen (Personalstil)" oder „für soziale Gruppen (Gruppenstil)", sondern auch „für Epochen (Epochenstil)", Kulturen oder Nationen (Gumbrecht 2003, 509). Gumbrecht versteht Stil dabei aber nicht als formgebundenes, sondern als formkontingentes Phänomen und erklärt daraus die für den Ansatz der Stilistik maßgebliche normative und typologische Herangehensweise. Neben subjektivierender Individuation betont die Stildiskussion in der Neuzeit auch das Stilpotenzial ganzer Weltentwürfe, wie Gumbrecht im Blick auf Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, und dessen bekanntes Bonmot *‚le style est l'homme même'* bemerkt: „Stil ist mit den kognitiv-intellektuellen Fähigkeiten der Menschen gleichzusetzen – was zu der weitergehenden Annahme führen kann, daß ‚Stil' ausschlaggebend sei für alle menschliche Weltgestaltung." (511). Darauf hat auch Theodor A. Meyer schon sein *Stilgesetz der Poesie* gegründet, wenn er feststellt, „daß die Bedingungen für den Stil der Künste nicht in den äußeren Eigenschaften des verwendeten Materials liegen, sondern in den Funktionen und Gesetzen desjenigen Organs unseres Geistes, von dem das betreffende Material aufgefasst sein will" (Meyer 1990 [1901], 27). In der durch den Stil gebrauchten Rede- und Anschauungsform entsteht und spiegelt sich dann der zugrunde liegende Weltentwurf. Weltentwürfe und ihr formstilistisches Design sind folglich auch ein Gegenstand der Fiktionalitätstheorie der möglichen Welten, insbesondere der ‚Storyworlds' der Video Games, in deren formativer kollektiver,

intermedialer und vor allem kooperativer Weltgestaltung das Design zum Teil der Agency der Rezipienten wird. Die Stil- und Gattungsnarrative dieses ‚Open World Designs' entstehen dadurch, dass es seine literarischen Formate (Skripte, Texteingaben und Voice-Over-Narrative) bildhaft inszeniert und prozessiert. Hier zeigt sich, dass stilistisches Entwerfen eine Form des Modellierens ist, die auf ein künftiges Verhalten (des Systems, der Rezeption, der Interpretation) gerichtet ist. Dies ist zugleich sein Innovationspotenzial. Mit Manfred Frank gesprochen: „Immer rüttelt der individuelle Stil an der Zeichensynthesis, die Ausdrucks-Materie und Sinn verfugt, immer verschiebt er die bis dahin geltenden Grenzen der Normalität." (1992, 20). Als Formarbeit am „Ausdrucksmaterial" und „Kontext" modelliert, modalisiert und subvertiert der Stil zugleich den Code: „So verliert der Code seine imperative Gewalt über die sprechenden Individuen und verwandelt sich in eine Virtualität, eine Potenz […]." (36). Aktualisiert wird diese dann im formativen Handeln, in der ‚Formulierung' des Entwurfs. Stil selbst erscheint somit als eine Praxis, die durch ihre Formhandlung das Individuelle mit dem Allgemeinen verknüpft: als „*modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret [de la structure] qui est travail*, et qui se présente nécessairement dans les formes de la pratique (*Art und Weise der Integration in einen konkreten Prozeß [der Struktur], der Arbeit ist* und der sich notwendig in allen Formen der Praxis darstellt)" (Granger in Frank 1992, 50). Dass ‚Stil' als Ausdruck für poetisches Entwerfen in der theoretischen Debatte dennoch wenig Anklang findet, ist der Ausgangspunkt der Arbeit des Strukturalisten Květoslav Chvatík an der „Krise des Stilbegriffs" (1987, 112). Im Kapitel *Das Stilproblem unter dem Aspekt einer semiotischen Kunsttheorie* seiner Abhandlung *Mensch und Struktur* erhofft sich Chvatík die Erneuerung des Stilkonzepts durch dessen Ausweitung vom linguistischen auf den kultursemiotischen Diskurs. Der Stilbegriff sei nämlich

> nicht nur eine rein formale Angelegenheit der Werkkomposition, sondern auch die *konkrete Weise der Gestaltung der künstlerischen Bedeutung und des Inhalts*. Er ist das Medium, in dem das außerkünstlerische Material, die außerkünstlerischen Bedeutungen, Werte und Funktionen in künstlerisch gestaltete Bedeutungen und Inhalte […] übergehen. (127)

Als Wertungs- und Bedeutungsträger übernimmt der Stil hier faktisch die Systemstelle der inneren Form: „Der Stil orientiert auf bestimmte Weise die Einsetzung von Bedeutungsintervallen im Werk und ist daher das spezifische Moment seines Bedeutungsaufbaus, das Moment der höheren Synthese der Bedeutungen." (126). Als solches lässt er sich dann auch als das entscheidende „*Moment des Übergangs von der Form des Werks zu seinem Inhalt*" deuten, als „*Prozess des Übergangs von der Gestalt zur Bedeutung*" (128, 130). Indem er allerdings auch als „duales schöpferisches und interpretatorisches ‚Sinngeschehen'" wirken (130), also pro-

duktions- und rezeptionsästhetische Verfahren integrieren will, zielt Chvatíks Stilbegriff zugleich auf die Erweiterung des immanenten Formkonzepts und des (als subjektiv gedeuteten) ‚ästhetischen Objekts' (vgl. 125).

## Vollenden

Wenn der Autor, seine Autorität und Institution vorausgesetzt, einen Text für abgeschlossen erachtet und dies entsprechend markiert, dann spricht man von einem literarischen Werk. Diesem kann die Abgeschlossenheit als Formkategorie schon dadurch zugewiesen werden, dass man einen klar definierten Anfang und ein Ende observiert, die als solche analysiert werden können (vgl. hierzu Kermode 2000 [1966]). Der Werkbegriff steht damit gleichsam synonym für ein Konzept formaler Schließung und – vor allem in der nichtprofessionellen Kunstwahrnehmung – für Vollendung, und er hat trotz vielfacher Kritik und Auflösungsversuche durch Begriffe wie ‚Verfahren', ‚Differenz' (Barthes) und ‚offenes Kunstwerk' (Eco), oder ‚Arbeit' in den visuellen Künsten, bis heute überlebt. Die historische Entwicklung der komplexen Reziprozitätsdynamik, die sich zwischen der Institution des Autors resp. seiner überindividuellen (und die Einzelwerke überschreitenden) Funktion als Diskursivitätsbegründer auf der einen und der Vorstellung von der Geschlossenheit der Werke auf der anderen Seite zeigt, hat Michel Foucault bekanntlich für den Zeitraum der diversen wissenschaftlichen Revolutionen seit dem siebzehnten Jahrhundert dargestellt (vgl. Foucault 2000b [1969]). Die Konzeption der Werk-Vollendung dominiert zunächst – als Teil des produktionsästhetischen Geniegedankens – den Diskurs der klassizistischen Autonomieästhetik, die sich wesentlich als Formpoetik entwirft. Von Hogarths ‚Schönheitslinie' bis zum Werk als einem ‚in-sich-selbst-vollendeten' Gebilde, das Karl Philipp Moritz fordert, setzt der Kalokagathiegedanke – die Vereinigung von schöner, sittlicher und wahrer Form – den Standard der Epoche. „Bildungskraft", die Fähigkeit zur Formgebung, ist dabei das Vermögen, ohne das ein Werk sich nicht vollenden kann:

> Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner *Vollendung* in sich selbst besteht, so schadet ihm der letzte fehlende Punkt [die fehlende Bildungskraft] [...], denn er verrückt alle übrigen Punkte aus der Stelle, in welche sie gehören. – Und ist dieser *Vollendungspunkt* einmal verfehlt, so verlohnt ein Werk der Kunst der Mühe des Anfangs und der Zeit seines Werdens nicht. (Moritz 1989 [1788], 53–54)

Dagegen wird

> das bildende Genie [...] alle die in ihm schlummernden Verhältnisse jener großen Harmonie, deren Umfang grösser, als seine eigene Individualität ist, *selbst umfassen*: das kann es nun nicht anders, als in *verschiednen Momenten*, schaffend, bildend, aus seiner eigenen, eingeschränkten Individualität gleichsam heraus, in ein Werk, das ausser ihm sich darstellt, hinüberschreitend, und *mit* diesem Werke nun das *umfassend*, was seine Ichheit selber vorher nicht fassen konnte. (63)

So wird aus Werkförmigkeit Ichförmigkeit, das Formsubjekt formt sich durch seine Werke selbst. Der Gestus des emphatischen Vollendungs- und Totalitätsidioms erfährt in den ‚verwilderten Romanen' und Fragmenten der romantischen Poetik seine mehrfache Ironisierung, sprichwörtlich in Friedrich Schlegels Aphorismus, demzufolge das Fragment „gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein [muss] wie ein Igel" (Schlegel 1988 [1798], 123), oder in der Umstellung der klassischen Vollendungsleistung von der werkförmigen Schließung auf unendliche Perfektibilität. Die Vorstellung der großen Stimmigkeit der Teile und des Ganzen wirkt indessen auch noch in der Negation der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts fort (vgl. Thomé 2003, 833). Die literarhistorische und -theoretische Debatte wiederum beerbt den Immanenzgedanken dieser klassischen Form-Werk-Totalität, so etwa in den USA die Strömung des New Criticism seit den 1920er-Jahren und im Nachkriegsdeutschland das Konzept der sog. ‚werkimmanenten Interpretation'. Bei Wolfgang Kayser etwa wird die Form als Analysegegenstand zugunsten der im Werk erkannten Ganzheit ausgeklammert, also nur nach ihrem Beitrag zur Synthese dieser Ganzheit befragt. Die Theorie wird damit selbst zum ganzheitlichen Ansatz und vollendet die vorausgesetzte Synthesis:

> Es ist nicht das Ziel der literaturwissenschaftlichen Arbeit, die in der Literatur verwendeten sprachlichen Formen zu ermitteln [...]. Sie untersucht also nicht jede sprachliche Form als solche, sondern ihren Beitrag zum Aufbau des dichterischen Werkes [...]. Es geschieht in der Absicht, die Ganzheit des Werkes einsichtig zu machen. Sie strebt mithin zur Synthese. [...] Der synthetische Begriff für die Ganzheit, der alle sprachlichen Formen eines Werkes zugeordnet sind, ist der Stil. (Kayser [20]1992 [1948], 100)

Neuere Untersuchungen zur ‚Werkpolitik' definieren ‚Werkförmigkeit' dagegen als praxeologische Größe, die neben der historischen Bestandsaufnahme des Vollendungstopos auch auf ökonomische, kulturpolitische und rechtliche Aspekte des Begriffs verweist (vgl. Martus 2007).

# 4 Formhandlungen/Formverhandlungen: Die Pragmatik der Form

Formpragmatiken sind vielfältig, doch treten sie vor allem dann zu Tage, wo Gefestigtes mobil gemacht, beschleunigt und erschüttert oder das Erschütterte gefestigt, reformiert und relegitimiert werden soll. Im Bauen und Errichten und den gegenstrebigen Aktionen, die vom Umbau bis zum Abriss reichen, liegt ein vielverwendetes Metaphernfeld, das das Reale mit dem Imaginären verknüpft. Pragmatiken der Form sind mediensensitiv schon deshalb, weil im Medienwandel oder -wechsel das Verhältnis von stabiler und dynamischer Funktion neu ausgehandelt werden muss. Ob etwa das Computerspiel tradierte Formen auflöst oder zur ‚Systemstabilisierung' beiträgt, ist nicht ausgemacht und kann erst durch die Nutzung seiner Medien-, Kommunikations- und Handlungsformen Gegenstand der Analyse werden. Nahe liegt hier wie schon bei vorausgegangenen Transformationen die Vermutung, dass die Vorstellung von dem, was überhaupt als Schließung oder Öffnung, Eingrenzung und Auflösung erfahren wird, im Rahmen solcher Medienwechsel selber zur Debatte steht. Performance Art und Animation Movies, Docufictions, ‚Fake News' oder ludische Aktionen ziehen nicht nur zwischen ‚Form und Inhalt' und ‚Fiktion und Wirklichkeit' die Grenzen neu. Gleichwohl sind solche strukturalen, medialen und modalen Eingriffe selbst Teil einer Geschichte fortwährender Formverhandlung, die auch eine institutionelle Seite hat. In ihr verbinden sich ‚exakte' wissenschaftlich-logische Aspekte mit juridischen, politischen und kulturellen Formbestimmungen zu einem Apparat formaler Steuerung, in dessen administrativen Gesten sich gesellschaftliche Normkontrolle immer schon als Formkontrolle vollzieht. Ein Hauptakteur in diesem Umfeld sind die ‚Formgemeinschaften', die – als ästhetische – in aktualen wie in virtuellen Netzwerken die ökonomischen, sozialen oder weltanschaulichen Aktionen solcher Formkontrolle fördern, unterwandern oder durch gezielte Forminnovation umgehen. Hier verbindet sich der technische Aspekt der Form mit einer Agency, die Formverhältnisse als Machtverhältnisse verhandelt, inszeniert und kommentiert.

## 4.1 Formtransfers

### Vergemeinschaften

Eine eigenständige pragmatische Funktion der Form bzw. Formhandlung ist die Kommunikation von Formgemeinschaften. Hier stehen Kollektive im Vorder-

grund, die sich – bewusst oder unbewusst – über die gemeinschaftliche Nutzung oder Ablehnung bestimmter Formen definieren. Clemens Lugowski hat dies an der Rückbindung gegenwärtiger literarischer Formen an tradierte Mythen gezeigt:

> Eine Auffassung, der die Welt in eminentem Maße Ganzheit ist, lebt in überindividuellen Formbezirken ein anonymes Dasein. In der selbstverständlichen Hinnahme der Formgebärden, die jenem Weltbild entsprechen, finden sich Dichter, Dichtungen und der Kreis der Rezipierenden, schafft sich eine Gemeinschaft. (Lugowski 1976 [1931], 83)

Das betreffende Kollektiv kann von unterschiedlicher Größe sein und – nach dem Verständnis archetypbezogener Ansätze wie Joseph Campbells *Hero with a Thousand Faces* oder James George Frazers *Golden Bough* – auch die Bevölkerungen mehrerer Kontinente umfassen. Die jeweils kollektiv genutzten Formen können abstrakt sein wie im Fall von religiösen Dogmen und politischen Ideen, oder konkret wie im Fall von Modeartikeln oder technischen Lifestyle-Produkten. In diesem Sinne haben Form und Formdenken vereinigende Kraft, prägen auf der Makroebene nationale oder konfessionelle Kulturen und auf der Mikroebene professionelle ‚Formgemeinschaften' – Theoriegemeinschaften, Künstlergruppen oder Fan-Kulturen. Formhandeln kann dabei auch zur Distinktion und Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Gruppen dienen, so z. B. wenn durch Ausbildung bestimmter Form- und Medienkompetenzen die betreffende Gemeinschaft – etwa in sozialen Medien oder Subkulturen – Zugänge zur Gruppe reguliert. Der Mangel an erwünschter Form- und Performanzkompetenz wird hier zum Exklusionskriterium. Vom religiösen Ritus bis zum Internet-Meme schaffen Formhandlungen damit ‚virtuelle' Anwenderkollektive, für die gilt, was Benedict Anderson über die von Zeitung und Roman mitgeprägte ‚*imagined community*' der Nation gesagt hat: „It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion." (Anderson 2006 [1983], 6). Für diese Ubiquität des Gemeinschaftsgefühls sind Formen (mit-) verantwortlich, da ihre Teilhabe und Nutzung das Kollektiv erst definierten.

Hier spielt vor allem das Erinnern eine formkonstitutive Rolle, was sich exemplarisch am Beispiel des Ritus zeigen lässt. Die Form ist ein transgenerationales Erbe, das sich auf eine „absolute Vergangenheit" beruft, wobei die zeremonielle und identische Wiederholung hochgradig formalisierter Gesten als „primäre Organisationsform des kulturellen Gedächtnisses" funktioniert (Assmann 2000, 56). In säkularen Gemeinschaften finden sich (z. B. nach Pierre Nora und Aleida Assmann) ähnliche memoriale bzw. kommemorative Handlungen im Zusammenhang mit Erinnerungsorten im räumlichen, temporalen, korporalen, personalen oder ästhetischen (also textuellen, bildlichen, architektonischen usw.) Sinn. Diese Erinnerungsorte bilden ein – mehr oder weniger gezielt selegiertes und

kuratiertes – Archiv, das eine Formgemeinschaft *als* Erinnerungsgemeinschaft vereint. Werden die im Archiv kanonisierten Formen zum Gegenstand nicht der bloßen Wiederholung (s. o.), sondern einer ‚hypoleptischen', über unmittelbare Interaktionen hinausreichenden Variation (vgl. Assmann 2000, 288), dann entsteht eine ‚interaktionsfreie Kommunikation' (Luhmann) mit einem ‚Vorgängerkollektiv', der Erinnerungsgemeinschaft. Dass bei diesen Prozessen nicht nur dem Erinnern selbst, sondern auch dem Vergessen – dem bewussten und aktiven Auslöschen bestimmter Formhandlungen – eine identitätsstiftende Funktion zukommt, wird in den Memory Studies ebenfalls thematisiert (vgl. etwa Karremann 2015).

Jede gemeinschaftliche rituelle Wiederholung ist zudem mit der Dynamik des Ereignens und Veranstaltens verbunden. Formhandlungen regulieren hier soziale Interaktionen bzw. lassen diese überhaupt erst entstehen. Die identitätsstiftende Prägnanz solcher rituellen Veranstaltungen bzw. Aufführungen ist nicht erst seit Clifford Geertz' *thick description* des balinesischen Hahnenkampfs bekannt (vgl. Geertz 1973). Sie betrifft jede performative Formhandlung, bei der einem Publikum seine Rolle als Rezeptionsgemeinschaft bewusstgemacht wird, so insbesondere jene Formhandlungen, die als ‚Verfremdung' wirksam sind. Der Veranstaltungs- bzw. Aufführungskontext kann religiös oder mit Blick auf andere Kollektivformen kodiert sein, mit deren Hilfe dann verschiedene Verständnisse von politischer Überzeugung, Nation oder Region, Geschlecht, Lebensalter usw. ausgehandelt werden. Besonders deutlich wird die Operationalisierung solcher Aushandlungsprozesse im Kontext der literarischen Institutionalisierung, etwa bei der Gründung des Irish Literary Theatre zu Dublin (1899). Hier zeigt der Fall der ‚Playboy Riots' um die Aufführung von J. M. Synges *The Playboy of the Western World* (1907), wie das Verständnis dessen, was dem patriotisch gesonnenen Publikum am Irish Literary Theatre wohl zumutbar wäre, an der Modusgrenze von Fiktionsformat und Lebenswirklichkeit erstritten wird. So urteilte z. B. ein Premierenbesucher: „*The Playboy* is not a truthful or just picture of Irish peasants, but simply the outpouring of a morbid, unhealthy mind ever seeking on the dunghill of life for the nastiness that lies concealed there." (Harrington 1991, 455–456). In nachfolgenden Aufführungen machte das empörte Publikum durch lautstarke Zwischenrufe deutlich, dass ihm das hier präsentierte Bild der irischen Landbevölkerung nicht akzeptabel schien. Dass der konkrete Anlass in der einmaligen Nennung des Begriffs für ‚Unterwäsche' („shifts") bestand, zeigt eindrücklich, wie viel Bedeutung einer öffentlich repräsentierenden, als Normhandlung gedeuteten ästhetischen Formhandlung in dieser Zeit und ihrem Kontext zugemessen wurde. Institutionalisierte Formveranstaltungen können somit Gegenstand einer regulierenden Formhandlung werden, die das Selbstverständnis der betreffenden Rezeptionsgemeinschaft normativ zu bestimmen versucht.

Dies hat auch eine ökonomische Funktion. Die Cultural Studies haben darauf hingewiesen, dass der Formkonsum, der kollektiv gefeierte Verbrauch von Formen, identitätsstiftende Wirkung entfalten kann. Eine der Zentralkategorien des ‚Circuit of Culture', den das Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham modellierte, betrifft die Frage nach dem Einfluss kultureller Artefakte – etwa des berühmten Sony Walkman – auf das Selbstverständnis ihrer Anwender (vgl. du Gay et al. 1997). Die hier ermittelte Verbindung von Produkt und Selbstbild resp. Selbstpräsentation macht die diversen Formökonomien deutlich, die durch Marketing und Branding auf verschiedenen Verbreitungsebenen im Einsatz sind und die mit wechselndem Erfolg die Stiftung kollektiver Identifikationen betreiben. Dies kann zur Fetischisierung von Produkten ebenso führen wie zur Pathologisierung des Umgangs mit ihnen. Zur Illustration solcher kulturpessimistischen Deutungen, die popkulturelle Phänomene betreffen, sei nur auf die Mainstream-Debatten um ‚Boy-Bands', Gaming oder die *otaku*-Subkultur verwiesen. Formästhetische Konsum- und Distinktionsgemeinschaften betreffen freilich auch die sog. Hochkultur – nicht nur beim institutionalisierten Besuch von Shakespeare-Aufführungen oder Wagneropern, bei dem sich das Publikum seiner Zugehörigkeit zur kulturellen Elite versichert. Eco hat den formästhetischen Aspekt der hier als ‚Formkonsum' bezeichneten Praxis über den komplexen Zirkel von Erinnern, Veranstalten, Verbreiten und Verbrauchen kultursemiotisch begründet. Er zeigt dabei zugleich, wie dessen Wahrnehmungs- und Interpretationsdynamik kulturelle Komplexität generiert:

> Der Empfänger [Konsument], der seine Aufmerksamkeit erneut dem Komplex der Reize zuwendet, wird jetzt Reize in den Vordergrund stellen, die er vorher nur beiläufig aufnahm, und umgekehrt. In dem transaktiven Akt, bei dem das Arsenal der begleitenden Erinnerungen sich mit dem System der Signifikate verbindet, das bei der zweiten Phase zugleich mit dem in der ersten Phase aufgetauchten [...] System aufsteigt, gewinnt ein Signifikat Form, das reicher ist als das des ursprünglichen Ausdrucks. Und je mehr das Verständnis sich kompliziert, desto mehr erscheint die ursprüngliche Botschaft – so wie sie ist, konstituiert durch die Materie, die sie realisiert – anstatt verbraucht erneuert, bereit zu vertiefteren ‚Lektüren'. Es wird eine richtige Kettenreaktion entfesselt, wie sie typisch ist für jene Organisation von Reizen, die wir als ‚Form' zu bezeichnen pflegen. Diese Reaktion ist theoretisch unendlich, und sie endet faktisch, wenn die Form aufhört, dem Empfänger reizvoll zu erscheinen [...]. (Eco 1977 [1962], 81–82)

## Erbauen

Mit der *figura* ist der literarischen Bezugnahme auf Außerliterarisches, wie Erich Auerbach gezeigt hat, ein Begriff gegeben, der als Denk- und Ausdrucksform die allegorische Bedeutung einer Wendung an die literale oder Grundbedeutung

eines Wortes bindet, an den ‚eigentlichen' oder Eigensinn (vgl. Auerbach 1938). Die literarische Textur ‚erbaut' sich, insofern sie übertragene Bedeutungen mit vorgefundenen Realien, Materialien und historischen Bedingtheiten zusammenführt. Weil die rhetorische und die beobachtete Form im Sprachlichen zusammenfließen (insofern die Sache selbst in der Figura aufgerufen und zugleich auf ihren neuen Ort bezogen wird), erbaut das Tropische das Topische. Der literarische Diskurs hat diese ‚Realisation' seit jeher mit der Tätigkeit des Bauens – Planens, Konstruierens und Organisierens – zusammengedacht. Wenn Goethe im Traktat *Von deutscher Baukunst* den Empfindungsstil des Sturm und Drang auf die Gestaltungskunst des gotischen Sakralbaus gründet, die Genieästhetik der Moderne also an die Vorvergangenheit der mittelalterlichen Baukunst bindet und die zeitspezifische *inventio* der beiden Künste – das ‚Charakteristische' – als überzeitlichen Strukturzusammenhang entwirft (vgl. Goethe [12]1994a [1973]), dann etabliert er dabei einen Historismus der heiteren Art. Der Dichter ist ein Baumeister der Wortgebilde und der Anderswelten, der aus der primären Sprache und den Eigenwelten einer Zeit das jeweils Neue qua Genie erspüren und in seiner eigenen Epoche stimmig aufbauen kann. Poetische Architektur ist hier nichts weniger als genialische Form-Resonanz. Dass die Indienstnahme des Bauens für die Poetologie auch kritischer geschehen kann, zeigt etwa die Debatte um Adalbert Stifters Erzählung *Die Narrenburg* (1842). In dieser Dystopie des unbestimmten Ausbaus, der gerade keinem einheitlichen ‚Bauplan' folgt und Resonanzen mit den Vorgängerkonzepten meidet oder gar nicht erst zustande bringt, verabschiedet der Text die Stilvorgaben des poetisch-realistischen Epochenkalküls (vgl. Müller-Tamm 2007; von Arburg 2014). Die metonymische Potenz der Baumetapher wird dann auch – zur Reflexion des Spannungsfelds von Handeln und Erzählen – in die Storyworlds der Videogames eingeführt, so etwa im hybriden Elternhaus in *What Remains of Edith Finch* (2017) und in der labyrinthischen Büroarchitektur der *Stanley Parable* (2013). Die Forschung hat vor allem im Zusammenhang des *spatial turn* den intrikaten Einsatz solcher „Text-Architekturen" vorgeführt (Krause und Zemanek 2014; vgl. Innerhofer 2018), gerade auch an Raumfiktionen wie den Texten Kafkas, Borges' und Calvinos oder Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000) (vgl. Weber 2014).

## Inszenieren

Mit den Gattungsformen der Komödie und Tragödie bietet die ‚Naturform' Drama das wohl eindrücklichste Beispiel einer Ausweitung vom definierten Genre zum generischen Verfahren, von der Forschung auch ‚Schreibweise' (vgl. Brummack 1971) oder ‚Modus' genannt (vgl. Frow 2006). Als Schreibweisen ‚des Komischen'

und ‚Tragischen' verlassen diese Modi den fixierten Gattungsrahmen, sie verbreiten sich in anderen – generischen und medialen – Formen, bilden Mischformen *(genera mixta)* und beeinflussen die Art der Performanz (vgl. etwa Zoë Ghyselinck zu *Form und Formauflösung der Tragödie* in den Schriften Paul Ernsts, 2015). Dies zeigt sich nirgends deutlicher als in den Formverhandlungen der gegenwärtigen Theaterpraxis, wo der ‚treue' oder ‚freie' Umgang mit dem Text bzw. Nebentext auch als generische Provokation verstanden werden kann. Im Gattungsstrudel des Regietheaters werden dann auch nicht-dramatische ‚Generika' der Inszenierung beigegeben und zersetzen den mimetischen Charakter der tradierten Modi. Hans-Thies Lehmann hat den postdramatischen Charakter dieses „formalistischen Theaters" mit Bezug auf Überlegungen von Michael Kirby bestimmt:

> Spätestens das Theater der 80er Jahre hat [...] die Einsicht erzwungen, daß eine „abstrakte Handlung" („abstract action"), ein „formalistisches Theater", in dem der reale Vorgang der „Performance" an die Stelle von „mimetischen Schauspielen" („mimetic action") tritt; daß Theater mit lyrischen Texten, in denen keine oder kaum Handlung abgebildet wird, keineswegs mehr ein „Extrem" bezeichnet, sondern eine wesentliche Dimension der neuen Theaterrealität. Diese entspringt einer andersgearteten Intention als der, ein wie immer auch verfeinerter, verdichteter, artistisch geformter Wiedergänger zu sein, das Double einer anderen Realität. Diese Verschiebung der medialen Gebietsgrenzen rückt das an Handlung orientierte Drama aus dem ästhetischen [...] Zentrum des Theaters hinaus. (Lehmann $^{5}$2011, 54)

Die Formdynamisierung, die hier als Performance kenntlich wird, erfasst zugleich den Körper der Protagonisten: „Der Schauspieler/Performer transformiert seinen Leib nicht in ein Werk, sondern vollzieht vielmehr Prozesse der Verkörperung. In diesen Prozessen wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu und ereignet sich." (Fischer-Lichte 2004, 158). Im konkreten Inszenierungskontext kommt es freilich auch zu scheinbar paradoxen Fällen, etwa bei Samuel Beckett, der zwar die totale Destruktion aller dramatischen Konventionen zum Programm erhob, selbst allerdings als ‚Erzkontrolleur' verrufen war, den schon die kleinste Abweichung von seinen Regieanweisungen in Rage brachte (vgl. Knowlson 1996, 691–692). Gerade hier wird deutlich, wie der kalkulierte, pointierte Bruch formaler Konvention die Aufführung als ephemere, kontingente Form in ihrer Relevanz bestätigt.

Die Inszenierung führt hier nochmals zur zentralen Frage des Verhältnisses von Medium und Form zurück. Für Luhmann etwa, so der Einwand Rainer Leschkes, sei das Medium nur „eine fluide Form von Materie" gewesen, „deren einzige Eigenschaft darin besteht, Zwischenräume unauffällig zu füllen und dabei keine weiteren Eigenschaften als die der beliebigen Formbarkeit zu verfügen" (2010, 13). Dementgegen operieren Medien in der ‚medienmorphologischen' Betrachtung Leschkes als „bestimmbare Bestimmtheiten" (15), die sich der Form auf

dreifache Weise bedienen: als „konstitutive Kategorie“, als „singuläre Erscheinung“ und – im Plural – als Ensemble „redundante[r] Phänomene“ (18). Dabei korrespondiert

> die Medien-Form-Differenz Luhmannscher Prägung [...] dem Status der Kategorie, die Form die ihre Medialität vergessen macht, wenn sie diese auch nicht ignoriert, entspricht der Logik des Kunstsystems, die Medialität allenfalls neben sich toleriert, und die Formen als Formqualitäten von Medienprodukten sind essentielle Elemente des Mediensystems. (18)

Mediale Formen funktionieren dann, so Leschke, „als Bestimmungsgrund, von dem aus die zentralen Differenzen der Medien erfasst werden können“ (300). Als Metamedium in diesem Sinn verstand sich auch der Film. Die ‚Filmform‘ gilt der frühen Filmforschung als Basis und Bestimmungsgrund der großen Formsynthese, die das neue Medium zum Medium der Medien macht.

## Verfilmen

Im theatralen Inszenieren taucht der Text als Regulierungs- und Deregulierungsmittel immer wieder neu auf der Theaterbühne auf. Im filmischen Format eröffnen Kamera und Perspektive weitere dynamische Gestaltungsstrategien zur Erzeugung von semantischen und asemantischen Bezügen, nicht zuletzt bei der Verfilmung literarischer Großnarrative (zur Literaturverfilmung vgl. Paech $^{2}$1997; Spedicatu und Hanuschek 2008; Gast 1993), aber auch mit Blick auf Mikronarrative in der formalistischen Avantgardetradition. Der frühe Experimentalfilm etwa orientiert sich an der Malerei der Avantgarden, wenn er, wie Hans Richters *Rhythmus 21* (1921), geometrische Figuren in Bewegung setzt, zugleich jedoch auch Protonarrative durch spezifisch filmische Bewegungsformen zu erzeugen versucht (*Vormittagsspuk*, 1928; Abb. 1; vgl. dazu die Beiträge in Forschungsnetzwerk BTWH 2012). Nach Sergej Eisenstein trifft die natürliche hier auf die technisch-industrielle Form:

> [T]he limit of organic form (the passive principle of being) is *Nature*. The limit of rational form (the active principle of production) is *Industry*. At the intersection of Nature and Industry stands *Art*. The logic of organic form vs. the logic of rational form yields, in collision,
>
> the dialectic of the art-form.
>
> *The interaction of the two produces and determines Dynamism*. (Eisenstein 1949b [1929], 46)

Visueller Formalismus tritt im cineastischen Milieu in vielen Formen auf – generisch etwa in der Bildgebung des *Film noir* – vor allem aber in den Bildtechniken der Montage, die zugleich als intermediales Phänomen die Brücke zu poetischen

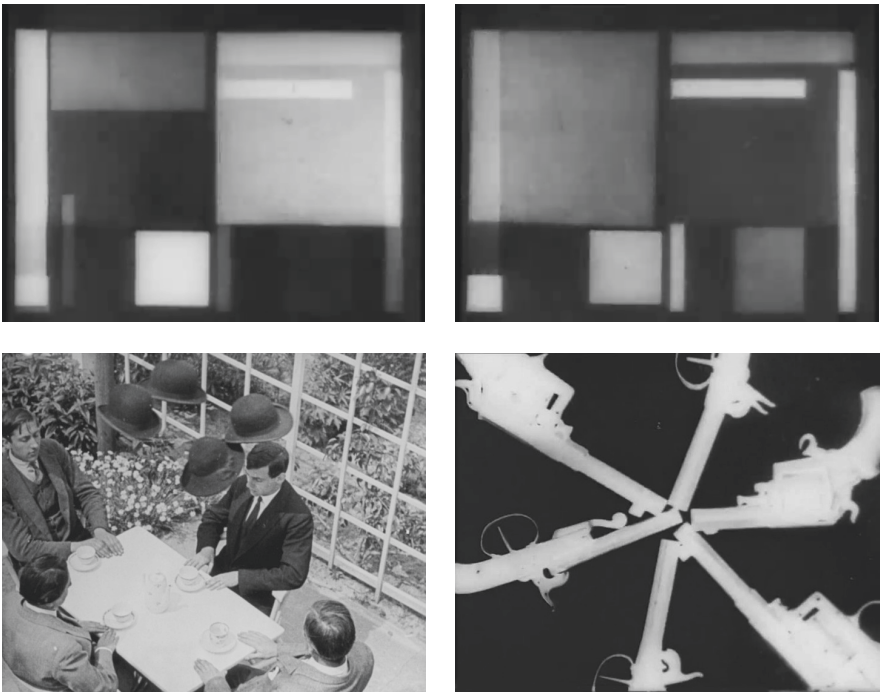

**Abb. 1:** Dynamische Formen – Filmstills aus Hans Richters *Rhythmus 21* (oben) und *Vormittagsspuk* (unten)

Verfahren wie der dadaistischen Merz-Kunst schlägt. Ihr geht, wie Eisenstein in seinem Standardwerk zur *Film Form* ausführt, „the emergence of a ‚montage' form of thought" voraus (Eisenstein 1949e [1934], 12; vgl. Lenz 2008; Bulgakowa 2019). Durch das ‚Montagedenken' rückt die Filmform – so die Pointe – in die Nähe der sprachlichen Kunst:

> Now why should the cinema follow the forms of theater and painting rather than the methodology of language, which allows wholly new concepts of ideas to arise from the combination of two concrete denotations of two concrete objects? Language is much closer to film than painting is. (Eisenstein 1949b [1929], 60)

Eisenstein erläutert dies am Einfluss von Charles Dickens auf den amerikanischen Filmpionier David W. Griffith (vgl. Eisenstein 1949c [1944]); ‚Literaturverfilmung' wird hier als Verfilmung literarischer Verfahren ausgewiesen, nämlich als Erweiterung des filmischen Erzählrepertoires durch Formtransposition des literarischen und seiner Transformation: „The film-frame can never be an inflexible *letter of*

*the alphabet*", er sei vielmehr „a multiplemeaning *ideogram*" (Eisenstein 1949d [1929], 65). In der modernen Filmtheorie wurde der verfahrensorientierte Ansatz von der sog. Filmphilologie übernommen (vgl. Kanzog 1986; Bohn 2020), durch neoformalistisch-kognitivistische Methoden weiterentwickelt (vgl. Bordwell und Carroll 1996) und gegen den „Form-Wars"-Vorwurf der kulturalistischen Filmtheorie (Nichols 1989) in Stellung gebracht (vgl. Hesse 2006; Heller 2020). Wie durch ‚Montagedenken' literarische in visuelle Form zu transformieren ist, kann als Zentralproblem bei der Verfilmung solcher Narrative gelten, für die nicht die Storyline das Mittel der ästhetischen Erfahrung ist (vgl. Kolker [4]2016). Hier stellt insbesondere die Adaptionsforschung ein mittlerweile gut differenziertes begriffliches Instrumentarium zur Verfügung, das die dynamischen Verfahren beim Transfer eines Stoffs aus einem Medium in ein anderes zu beschreiben erlaubt (vgl. Hutcheon und O'Flynn [2]2013; Leitch 2017; zum Konzepts des Films als zeitlicher Form vgl. Remmers 2018, 56, für eine Funktionstheorie des filmischen Stils Carroll 1998). Beim filmischen wie schon beim theatralen Inszenieren schließt dies auch die Frage nach der Werktreue, der Gattung und dem Modus eines Stoffs sowie Probleme der Wertung und Geltung mit ein. Film und Fernsehen erweisen sich hier schon aufgrund der großen Reichweite und Popularität und der damit einhergehenden Konkurrenzsituation als äußerst produktiv in der Erzeugung und Kombination von Genres, im Fall des Fernsehens besonders von ‚Formaten' wie *series* und *serials*. Darüber hinaus sind auch grundlegendere Formkonzepte, etwa das der Autorschaft (*Auteur*-Kino vs. ‚Studio-Kino' und ‚Producer-Kino'), der Mimesis und Authentizität betroffen. Letztere erfahren durch die illusionserzeugenden wie -störenden Interventionen in der Kamerabewegung, aber auch durch Postproduction, Zeichentrick und Digitalanimation erhebliche Differenzierungen, vor allem dort, wo, wie z. B. in *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), die Grenzen zwischen Film und Gaming fließend werden. Mediale Überschreitungen erweitern und verstören dabei Grundannahmen über visuelle oder auditive Evidenzen und ermöglichen so auch die Reflexion von außerfiktionalen Inszenierungen der Wirklichkeit (vgl. Jensen 2015). In diesem Sinne hat schon Eisenstein das ‚filmische Verfahren' in der Dichtung – seine Synthesis der Formen – mit der Leistung des Gesamtkunstwerks Film korreliert:

> [O]nly on a foundation of the entire experience of dramaturgy, epos, and lyricism, can a writer create a finished work in that unprecedented literary phenomenon – film-writing –, which includes in itself just such a synthesis of literary forms as the cinema as a whole comprises a synthesis of all forms of art. (Eisenstein 1949a [1939], 193)

Auch aus der Perspektive der modernen Medientheorie begünstigt die Prozessdynamik medientechnischer Verfahren die ‚Befreiung' aus der gattungsförmigen

Zersplitterung. So hätten sich die „formästhetischen Besonderheiten“ der diversen Einzelmedien im Prozess der Digitalisierung grundsätzlich „erledigt; die Formen der einzelnen Medien werden technisch freigestellt“ (Leschke 2010, 302; vgl. Frosch 2019). Die literarischen Formate, die sich dieser Freistellung zugunsten einer neuen ‚formästhetischen Besonderheit‘ bedienen, sind der Hypertext und das Videospiel.

## Verfahren

Im *text processing*, der Mobilmachung der Zeichen in der digitalen Welt, erfasst die Formdynamik nun auch die konkrete Materialität des Textes. Goethes Paradox von der „[g]eprägte[n] Form, die lebend sich entwickelt“ ([14]1989 [1820], 359), löst sich in der Schreib-Maschine des Computers dadurch auf, dass dort die jeder Formvorstellung inhärente Spannung rekursiv gesteuert werden kann: der Widerstreit des offenen, lebendigen, mobilen bis chaotischen und des geschlossenen, erstarrten, resp. als vollkommen und stabil beschriebenen Charakters der Form. Die Kybernetisierung scheint dabei die Forderungen jener älteren Konzepte einzulösen, die – von Humboldts Vorstellung der Sprache als Verfahren über Tynjanovs Modell der literarischen Evolution bis hin zu Benses generativer Ästhetik (vgl. Gunia 2006; Erdbeer 2001) – auf die Temporalität der textuellen Materialität und die Geschichtlichkeit der literarischen Verfahren verweisen (vgl. Baßler 2015). Mit Max Bense auf den Punkt gebracht: „Es ist evident, daß jede generative Ästhetik als Theorie mathematische Schemata und technische Prozeduren zusammenfaßt.“ (Bense 1998 [1969], 325). „Form“ im Sinne Benses wäre dann der „Makrozustand“ der „Berandung“; „Konfiguration“ ein „Mikrozustand“, der die von der Form organisierten Elemente beschreibt. Je nach Prozessierung (und im Gegensatz zum „chaogenen Text“ und zur Struktur als „Pattern“) erfüllen beide Zustände das „Ordnungsmodell“ der „Gestalt“ (312–314).

Die Textform als Erregungszustand ihrer Herstellung wird schließlich zum Problem der Medien- und Verzeichnungstechnik, des Aufschreibe-, Transformations- und Speichersystems. Dass im Bemühen um die Zugangssteuerung der Textprozesse auch die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt kaum zu halten ist, zeigt schon die Auseinandersetzung um die analoge ‚Technikprozedur‘ der Bibliothekswissenschaft: die Diskussion um die Bestandserschließung. „Obschon alle thematischen Einheiten“, schreibt Wilhelm Gülich 1939 zum Kieler Kreuzkatalog,

> unabhängig von ihrer Erscheinungsform ‚formal‘ und ‚inhaltlich‘ verzeichnet werden, werden die Ergebnisse dieser Katalogisierung hier nicht etwa in formal oder inhaltlich bestimmten Katalogen […] niedergelegt […]. Es gibt also […] nicht einen ‚alphabethischen

> Katalog', der Hauptkatalog wäre, und daneben einen ergänzenden ‚Realkatalog', sondern alle Kataloge sind prinzipiell gleichwertig [...]. Dabei können in den einzelnen Katalogen grundsätzlich inhaltlich und formal bestimmte Elemente durcheinandergehen (Gülich 1939, 30).

Noch dramatischer gestaltet sich der technikinduzierte ‚Formverlust', den Friedrich Kittler unter Rückgriff auf Lacan als Preisgabe des „Monopol[s] auf Speicherung serieller Daten" beschreibt:

> Gesetzt nämlich, dass Lacans methodische Unterscheidung symbolisch–real–imaginär etwas trifft, dann sind um 1900 zwei von drei Funktionen, die Informationssysteme ausmachen, vom Medium Schrift ablösbar geworden. Was am Sprechen das Reale ist, fällt dem Grammophon zu; was das im Sprechen oder Schreiben Imaginäre ist, dem Spielfilm. (Kittler $^{3}$1995, 310)

Wird die Formdynamik hier – im Wettstreit analoger Medien – von den Konkurrenzformaten gleichsam aufgesogen, so gewinnt der Text als Medium im Zuge seiner Digitalisierung die verlorene Dynamik nicht allein zurück; er wird zugleich zum Generator einer Prozessierung, die ihn über die Funktion als Speichermedium erhebt. Das Schlagwort dieses maschinellen Aufbruchs ist der Hypertext.

## Verlinken

In Hypertext und Cybertext, dem technischen Prozess des hypermedialen „*nonsequential writing*" (Nelson in Landow $^{3}$1993, 4; vgl. Landow 1994; Eibl 2000), wird die Formdynamik von der metaphorischen Beschwörung eines Codes, der, einmal ausgegeben, statisch blieb, zur medialen Wirklichkeit:

> Cybertext [...] is the wide range (or perspective) of possible textualities seen as a typology of machines, as various kinds of literary communication systems where the functional differences among the mechanical parts play a defining role in determining the aesthetic process. (Aarseth 1997, 22)

Die fluktuierenden Signifikanten, die der Theoriediskurs so eloquent beschrieben hat, bewegen sich erst in der digitalen Welt tatsächlich, nämlich als veränderbare *digits* einer nurmehr temporär stabilen, kollektiven, variablen, in Struktur, Gehalt und Modus stets changierenden Textur. Erst die Verlinkung öffnet den Verweisungsraum als Raum der Möglichkeiten, der Entscheidungen und der durch sie erzeugten Handlungsfolgen – Agency – auch für den Rezipienten, der auf diese Weise auf die Materialpräsenz des Textes wirken kann. Er wird zum Co-Autor und

-Konstrukteur der literarischen Form. Espen Aarseth hat für diesen formdynamischen Prozess bekanntlich den Ausdruck ‚ergodisch' geprägt:

> During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of „reading" do not account for. This phaenomenon I call *ergodic*, using a term [...] that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning „work" and „path". (Aarseth 1997, 1)

Die Hypertextstruktur – der Weg – ermöglicht und befördert dabei jene Arbeit, die der User der Entscheidungsbäume urteilend und handelnd leisten muss. Die Form des ‚Textes' wandelt sich dabei vom encodierten, material geschlossenen System zur Enzyklopädie der möglichen Bezüge (Eco), die gleichwohl an einen materialen Träger und den medientechnischen Prozessor, der ihn treibt, gebunden bleibt. Im Kontext der *ergodic literature* ist Form die Folge von geteilter Steuerung, die nicht nur Programmierung und (programmgerechte) Anwendung bedeutet, sondern Eingriffe des Zufalls und der userseitigen, spontanen Manipulation umfasst. Die Lockerung der Formauffassung hat dabei auch Folgen für die Vorstellung, aus ihr stabile Inhalte – Bedeutung – abzuleiten: „An ever-varying chameleon text forever eludes definitive explanation [...]." (Lanham 1993, 7). Hermeneutik liefert hier kein integrales Textverstehen, sondern wird zur punktuellen, handlungsorientierten Deutung von Entscheidungsknoten über einem nicht-fixierten, technisch prozessierten Materialbestand. Der Gegenstand des Formverstehens ist dann die *nodes* miteinander verbindenden *links*. Topik wandelt sich vor diesem Hintergrund von der rhetorischen Funktion zum Auftrag einer maschinell betriebenen Archivpoetik, die den Hypertext zum Aufweis (oder auch zur Setzung) der in einer Datenbank vollzogenen (bzw. zu vollziehenden) Verlinkungen (Äquivalenzen) nutzt (vgl. Baßler 2005). Mit Hilfe dieses Formverfahrens lassen sich Bedeutungen in der dynamischen Textur sowohl erzeugen (Netzliteratur/Hyperfiction, *embedded/enacted narratives* in Videogames), als auch analytisch nachvollziehen und beschreiben.

## Erspielen

In der ludischen Intervention erfahren Formhandlungen und die ihnen anhängigen Narrative eine starke Ausweitung, in der die Unterscheidung zwischen rezeptivem Publikum und vorgegebener, fixierter Storyline ins Wanken kommt (vgl. Backe 2008; vgl. Ryan und Thon 2014; Hennig 2017). Im Spiel verflüssigt sich die Form als strukturale Festlegung von Text und Bild, Sujet und Plot zugunsten einer radikalen Öffnung, die Umberto Ecos Konzeption des ‚Offenen Kunstwerks' nicht nur metaphorisch, sondern auf der Ebene der Zeichen selbst erfüllt (vgl.

Bruhn et al. 2005; Conrad 2016; Erdbeer 2019a). Die Form verschwindet also nicht im Akt des Spielens, sondern ändert ihren Aggregatzustand. ‚Erspielt' wird hier ein kommunikativer Formtyp, der nach Eco ‚informell' verfährt:

> ‚Informell' heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als der Grundbedingung für die Kommunikation. Das Beispiel des Informellen wird uns also, wie das jedes offenen Kunstwerks, nicht dazu veranlassen, den Tod der Form überhaupt zu dekretieren, sondern dazu, einen artikulierten Formbegriff, den *der Form als eines Möglichkeitsfeldes* zu bilden. (Eco $^{6}$1993 [1962], 182)

Gerade narrative Spiele öffnen als entscheidungskritische Formate und im Gegensatz zu linearen Texten oder Filmen einen Raum der Möglichkeiten, der – vom *Choose-your-own-Adventure*-Buch bis hin zum Open-World-Modell – *shared agency* und *interactive storytelling* kombiniert. So werden Spieler ebenso zur Einhaltung wie auch zum Bruch bestimmter Form- und Handlungskonventionen, also auch zum Formexperiment animiert (vgl. Pias $^{2}$2010; Erdbeer 2019b). Erfolg und Misserfolg der Spielhandlung bemessen sich dann nicht nur nach dem Grad der Formerfüllung wie der Regeltreue, der programmkonformen Lösung einer Aufgabe und der Erfüllung einer *quest*; sie zeigen sich auch in der (Mit-)Erschaffung neuer Handlungs- und Erzählsequenzen und der Wertungen und Interpretationen, die damit verbunden sind. Der neue Formtyp, der sich hier zur Geltung bringt, verweist damit zugleich auf eine neue Form der literarischen Ästhetik, eine Ästhetik der Kontingenz:

> An dieser Stelle entdecken wir, daß diese Kunst der Vitalität und des Zufälligen nicht allein noch den Grundbedingungen aller Kommunikation untersteht (weil ihre Informativität auf der Möglichkeit für eine Formativität beruht): da sie die Konnotationen der formalen Organisation in sich hat, liefert sie uns den Schlüssel zum Finden der Möglichkeit für eine ästhetische Betrachtungsweise. (Eco $^{6}$1993 [1962], 183)

Kontingenz erscheint hier als ein formästhetisches Verfahren, das – wie Martin Seel gezeigt hat – auch Objekte angeht, deren Sosein sich im Modus der Notwendigkeit stabilisiert. Daher sei die „Kontingenz*erzeugung*" von der „Kontingenz*darstellung*" abzugrenzen:

> ‚Notwendige Beliebigkeit' bedeutet dann, dass es in der Gestaltung künstlerischer Objekte notwendig sein kann, die Notwendigkeit ihres Erscheinens teilweise preiszugeben. [...] Zum einen muss Kontingenz als *Verfahren* unterschieden werden von Kontingenz in der *Herstellung* künstlerischer Objekte. Viele Kunstwerke, auch solche, in deren Organisation Kontingenz als Verfahren keine oder kaum eine Rolle spielt, verdanken sich oft [...] einer kontingenten Entstehung. Dies allein aber hat noch nichts mit Kontingenz als Formprinzip künstlerischer Objekte zu tun. (Seel 2016, 60)

Im Spielhandeln als Formhandeln wird Kontingenz zum Formprinzip. Hier ist die Frage nach den Formagenten umso mehr verbunden mit der Frage nach den Intentionen und Mitteln, dem „auterism" der Form (Carroll 1998, 400). Die ‚Verwirrung', die sie stiften, kann als Sonderfall der ludischen Transformation betrachtet werden, der sich kritisch gegen die im Regel- und Kontrollsystem implementierten Steuerungstendenzen wenden kann. Ein solches ‚Gegensteuern' ist seit jeher das Prinzip des Formen-Spiels im literarischen Diskurs gewesen, das ja nicht erst mit den digitalen Spielen in Erscheinung tritt. Das subversive Spiel der Dadaisten etwa bildet hier ein Spannungsfeld mit der konstruktivistischen Aleatorik, wie sie beispielhaft in der Konkreten Poesie verwirklicht ist (vgl. Bätzner 2005).

## 4.2 Formverluste

### Vortäuschen

Der Begriff der Täuschung nimmt in der ästhetischen Debatte eine höchst ambivalente Stellung ein, auch weil die ursprüngliche Wortbedeutung von der heute üblichen, der Fehlvorstellung oder Irreführung mittels einer falschen Tatsachenbehauptung, wesentlich verschieden ist. So diente er zunächst als notwendiger Term zur Unterscheidung zwischen Original und Nachahmung, z. B. zu Beginn der Vorrede von Lessings kunst- und zeichentheoretischem Traktat *Laokoon* (1766):

> Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt. (Lessing 1996b [1766], 9)

Die produktive Täuschung ist die Folge eines mediensensitiven Formverfahrens, das – so Lessing – der Spezifik seiner jeweiligen Zeichen folgt. Zugleich ist Täuschung aber auch als negative Kraft der Originalverstellung tätig, sie verfährt als Modustäuschung, die sich an der ontologischen Demarkation von *fact* und *fiction* vergeht. Es ist ein gängiges Verfahren, den vermeintlich pragmatischen Nutzen der Form im Sinne einer solchen Täuschung einzusetzen, etwa mit dem Zweck der Desinformation. Die Täuschung muss natürlich nicht – wie bei der intendierten Fälschung – stets einer sinistren Absicht folgen, sondern kann durchaus auf einen kognitiven Effekt der Überraschung zielen, der sich zeigt, wenn das zunächst beim Rezipieren begründet in Anschlag gebrachte Formverständnis sich als unangemessen erweist. Wie beim V-Effekt im Brechtschen Drama kann die Modustäuschung eine Reflexion auch über die formalen Grundlagen der Konstruktion von Wirklichkeit und Subjektivität begründen, welche außerhalb des

rezipierten Werks und seiner Inszenierung operieren und die Kunst von anderen Diskursen trennen. Diese Täuschungsform kann auch als Grundlage modaldidaktischer Funktionen dienen, etwa im Format der Docufiction, das Verschwörungstheorien meist nur dann befördert, wenn man seine Selbstreferenzen verkennt. Dies gilt auch für diverse Mischformen des postdramatischen Komplexes, für die Wirklichkeit der virtuellen Welten und für Mockumentaries. In diesen wird die Form der ‚echten' Dokumentationen simuliert und parodiert, wie überhaupt verschiedenste Spielarten der Parodie einen formkritischen, ‚formdestruktiven' Charakter besitzen oder aber ihren ‚simulierten' Formen Reverenz erweisen können.

## Verfremden

Form kann stören und verfremden, insofern sie ‚Desinformation' und asemantische Effekte streut. Hier wird die Form gerade nicht als solche problematisiert und reflektiert, sie wird vielmehr als Störung ausgeblendet, während sie die Zuverlässigkeit und Anschlussfähigkeit der Inhalte behauptet oder suggeriert. Wo eine Formstörung dagegen offenkundig und die Formpragmatik suspendiert erscheint, dort kann der prätendierte Inhalt zwar zunächst erhalten bleiben, doch er wird in seiner Reichweite, Erreichbarkeit und Wirkung eingeschränkt. Er kann – z. B. mittels kryptographischer Kodierung – unzugänglich werden und erfordert folglich einen ‚Schlüssel', der die Dekodierung möglich macht und mit der Form auch deren Inhalt wiederherstellt.

Ähnliches gilt augenscheinlich auch für die poetisch intendierte Störung der normalen Alltagssprache, die sich als gezielte ‚Überkodierung' erweist. Hier wird der Gegenstand prosodisch, symbolisch oder allegorisch aufgeladen und verschlüsselt, er erscheint pragmatisch uneindeutig und erweckt den Eindruck, eine Dekodierung könne möglich und zur Repragmatisierung der Gehalte hilfreich sein.

Nach Jakobson liegt die poetische Funktion der Sprache – die auch Teil von nicht-poetischen, normalsprachlichen Texten ist – gerade darin, dass sie „auf die Botschaft um ihrer selbst willen zentriert ist" und durch diesen Selbstbezug die anderen Funktionen, etwa die für mediale Rauschfreiheit verantwortliche phatische und die auf die Vermittlung von Gehalten zielende referentielle, überlagert, also stört (Jakobson 2007 [1960], 168). In Šklovskijs eindrücklicher Formulierung wird die formbezogene Verfremdung gar zum grundlegenden Verfahren der Kunst überhaupt. Es handelt sich um ein entschieden wirkästhetisches Modell, denn „das Verfahren der ‚Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form" sei „ein Verfahren, das die Schwierigkeit und die Länge der Wahrnehmung steigert". Diese Wirkung ist als künstlerischer Auftrag aufzufassen, „denn der

Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden“ (Šklovskij 1969a [1916], 15). Doch die Störung der tradierten mittels fremder Formen ist nicht notwendig mit der Funktion der Dissimulation, der Täuschung und semantischen Verdunklung oder auch des Selbstbezugs ästhetischer Prozesse gleichzusetzen, sondern kann auch neue Transparenz erzeugen. Brecht z. B. charakterisiert die Leistung seiner ‚V-Effekte‘ mit der Mahnung: „Wie der Schauspieler sein Publikum nicht zu täuschen hat, daß nicht er, sondern die erdichtete Figur auf der Bühne stehe, so hat er es auch nicht zu täuschen, daß, was auf der Bühne vorgeht, nicht einstudiert sei, sondern zum erstenmal und einmalig geschehe.“ (Brecht 1997 [1948], 539). Es handelt sich bei dieser Art der literarischen Verfremdung also auch um eine Entautomatisierung des gewohnten Rezeptionsprozesses, aber eine, die der Konvention ein über die poetische Funktion hinausweisendes, kritisches Moment entgegenhält. Die Formverfremdung wandelt sich zur Formdidaxe, die auf eine außerliterarische Verwendung zielt. Die theatrale Form wird somit zur didaktischen Instanz für andere formale Konventionen der Gesellschaft umgewandelt und in Dienst genommen: „Die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflußbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt.“ (535).

## Unterwandern

Man könnte meinen, dass die Sinnkritik des dekonstruktivistischen Diskurses, also seine Absage an eine autonome, von der Signifikation und textuellen Modellierung unabhängige Bedeutung, eine Renaissance der Form zur Folge hätte. In der Tat erstrahlt die Form bei Derrida – in seiner Abhandlung *Die Form und das Bedeuten* (1972) – im Lichte der Präsenz:

> Das System der Oppositionen, in dem so etwas wie die Form gedacht werden kann, das Formhafte (*formalité*) der Form, ist ein endliches System. Es genügt auch nicht, zu sagen, daß ‚Form‘ für uns einen *Sinn* hat, daß sie ein Zentrum der *Evidenz* ist oder daß ihr *Wesen* uns nicht als solches gegeben ist: in Wahrheit läßt sich dieser Begriff nicht, ja ließ sich niemals trennen von dem des Erscheinens, des Sinns der Evidenz, der Essenz. Nur eine Form ist *evident*, nur eine Form hat oder ist ein *Wesen*, nur eine Form *präsentiert sich* als solche [...]. All die Begriffe, mit denen *eidos* oder *morphe* übersetzt und bestimmt werden konnten, verweisen auf die *Präsenz im allgemeinen*. Die Form ist die Präsenz selbst. (Derrida 1988 [1972], 178)

Gesprochen wird hier freilich aus der Perspektive jenes metaphysischen Diskurses, den es zu dekonstruieren gilt – der Formtotalität: „Indem das Zentrum

einer Struktur die Kohärenz des Systems orientiert und organisiert, erlaubt es das Spiel der Elemente im Innern der Formtotalität. Und noch heute stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt, das Undenkbare selbst dar.“ (115). Die Auflösung der Formtotalität, die Dezentralisierung ihrer Zentren, ist indessen nicht zu leisten, wenn man die enttarnten Dualismen ‚Sinn und Form‘ und ‚Stoff und Form‘ einfach wiederbelebt. Nach Paul de Man sind es gerade jene Formverständnisse – das äußerlich-‚ornamentale‘ und das ‚solipsistisch‘-innerliche –, die es hier zu überwinden gilt:

> Wenn Form als äußerliche Zierde der literarischen Bedeutung oder des Inhalts angesehen wird, erscheint sie oberflächlich und verzichtbar. Die Entwicklung einer wirklich formalistischen Analytik im 20. Jahrhundert hat dieses Modell verändert: Form ist nunmehr eine solipsistische Kategorie der Selbstreflexion, während die referentielle Bedeutung als äußerliche aufgefasst wird. Die Gegensätze von innen und außen wurden umgekehrt, aber es sind immer noch dieselben Gegensätze, die im Spiel sind: die innere Bedeutung wurde zur äußeren Referenz, die äußere Referenz wurde zur inneren Struktur. (De Man 1988 [1979], 32–33)

Da nun der überkommene Begriff der ‚Form‘ stets als die Gegenseite einer ‚Nicht-Form‘, also nur im Rahmen eines Dualismus denkbar ist, der Angriff aber eben diesem Dualismus gilt, so destabilisiert der dekonstruktivistische Diskurs mit dem Begriff des Sinns und der Präsenz auch den Begriff der Form. In literaturtheoretischer Hinsicht führt somit kein Weg zu herkömmlichen Strategien des *close reading*, wie sie der New Criticism fordert, oder zur *explication de texte* der französischen Schule zurück.

## Erschüttern

Die Formfrage verschwindet dabei aber nicht, sie stellt sich neu. ‚Allegories of Reading‘, das Konzept, das Paul de Man für jene Arbeit einsetzt, die den hermeneutischen, am sinnhaften Zusammenspiel von Form und Inhalt orientierten Dualismus aus formaler Analysetätigkeit und interpretativer Freilegung des Sinns ersetzen will, entwirft ein Formverständnis neuer Art. Er etabliert damit ein Gegenangebot zur phänomenologischen Ästhetik, die denselben Gegensatz im Ausgleichsmodus einer idealrealen Einheit – des ‚ästhetischen Objekts‘ – zu lösen und zur Fülle einer immersiven Formsemantik aufzuheben versprach. So trat die Form im Werk des phänomenologischen Ästhetikers Mikel Dufrenne als Partner und Verwirklicher der Affizierbarkeit zutage, des ‚*sensible*‘, das als Zentrum des ästhetischen Objekts fungiert. In diesem Sinn ist „form“

> the immediate and immediately perceived organization of the sensuous *[le sensible]* [...]. The aesthetic object is an object in which the matter abides only if the form is not lost. [...] Because of form, the aesthetic object ceases to exist as a mere means of reproducing a real object [das Kunstwerk nämlich] and comes to exist by itself. Its truth is not outside it, in a reality which it imitates, but within itself. [...] The aesthetic object is there, and the first thing it requires of us is the avowal of its presence [...]. Thus the aesthetic object is nature through the power of the sensuous within it, but the sensuous is powerful only through form. Form itself is, in the first place, the form of the sensuous. (Dufrenne 1973 [1953], 90–91)

Derridas Diskurszitat, das die Präsenz der Form bestreitet, klingt vor diesem Hintergrund wie eine Parodie Dufrennes. – Tatsächlich kann die *unio mystica* von Form und Wahrnehmung im Sinn der dekonstruktivistischen Poetik keine Lösung sein:

> Wenn die Struktur des Kodes [der Literatur] so undurchsichtig, aber die Bedeutung so ängstlich bemüht ist, das Hindernis der Form zu tilgen, dann ist es kein Wunder, daß die Versöhnung von Form und Bedeutung derart attraktiv erscheint. Die Attraktion von Versöhnung ist der Nährboden falscher Modelle und Metaphern [...]. Die immer wiederholte Debatte [...] steht unter der Ägide einer Innen/Außen-Metapher, die nie ernstlich in Frage gestellt wird. (De Man 1988 [1979], 33)

Hier setzt de Man die Unterscheidung der rhetorischen und der grammatischen Behandlung literarischer Semantisierung an. Im Sinne jener „demystifizierende[n] Kraft der Semiologie", die nach dem ‚Wie' statt nach dem ‚Was' der Zeichen fragt und so den „Mythos von der semantischen Korrespondenz zwischen Zeichen und Referent" erledigt (34), weist de Man auf einen Rationalisierungsmangel in poetischen Form-Sinn-Komplexen hin. In diesen nämlich sei es schlechterdings „unmöglich", nur „mit Hilfe grammatischer oder anderer sprachlicher Hinweise", also auf formalem Wege zu entscheiden, „welche der beiden Bedeutungen" – die eigentliche oder übertragene, die überdies „miteinander inkompatibel sein können" – „den Vorrang" habe. Diese Nichtentscheidbarkeit der Formbedeutung nennt de Man ‚rhetorisch': „Rhetorik ist die radikale Suspendierung der Logik und eröffnet schwindelerregende Möglichkeiten referentieller Verwirrung." Da sie diese Wirrnis sichtbar macht, „zerreißt" die Unterscheidung „Grammatik/Rhetorik, die gewiß keine binäre Opposition darstellt [...], die saubere Antithese des Innen/Außen-Musters" und mit dieser die Binäropposition von Inhalt und Form (34). ‚Rhetorik' aber ist, da kontextorientiert, ein Anwendungsproblem. Die allegorische Lektüre überwindet daher die Binäropposition insofern, als sie die grammatische Struktur im Text mit dessen ‚metafiguraler', autotelischer Rhetorik abgleicht, also seine ‚immanente Poetik' dekonstruiert.

### Auflösen

Man könnte diese Art der Formdekonstruktion als ‚weich' bezeichnen, weil sie letztlich auf der immanenten Formhoheit (wenn auch nicht auf der Deutungshoheit) eines Textes besteht. Die Form – die literarische, poetische – wird dabei selbst zum Träger (nicht zum Gegenstand) der dekonstruktivistischen Arbeit:

> Die Lektüre ist nicht ‚unsere' Lektüre, insofern sie ausschließlich solche sprachlichen Elemente heranzieht, die der Text selbst darbietet [...]. Die Dekonstruktion ist nichts, was wir dem Text hinzugefügt hätten, sondern sie ist es, die den Text allererst konstituiert hat. Ein literarischer Text behauptet und verneint zugleich die Autorität seiner eigenen rhetorischen Form. Dichtung ist die avancierteste und verfeinertste Form der Dekonstruktion. (De Man 1988 [1979], 48)

Die These steht und fällt mit der Bedeutung, die der Wendung ‚rhetorische Form' hier mitgegeben wird. Denn entweder es stehen jetzt (an der Systemstelle von Form und Sinn) zwei Formtypen einander gegenüber – die grammatische Form und die rhetorische Form –, oder aber letztere erscheint als Gestus der ‚Versöhnung', der die angestrebte Unterscheidung von Grammatik und Rhetorik kassiert. Im ersten Fall dekonstruiert der Text nur seine eigene Rhetorik (aber nicht die ihr zugrundeliegende Grammatik); im zweiten, der auch die grammatischen Verfahren einschließt, spielt es keine Rolle mehr, ob die Lektüre sich ‚ausschließlich auf die vom Text dargebotenen sprachlichen Elemente' bezieht – sie könnte sich von der Textur des Textes insgesamt befreien. Da dies aber nicht geschehen soll, kann man die Frage stellen, ob die Unterscheidung von Grammatik und Rhetorik bei de Man nicht wesentlich ‚binärer' ist, als dies die Formulierung nahelegt. Zumindest könnte man behaupten, dass, wenn Inhalt und Bedeutung angesprochen sind, sie ihr Residuum in der Rhetorik finden. Damit wäre eine neue Spielart des Form-Inhalt-Musters eingeführt, die Form jedoch in ihrer konstitutiven Rolle bestätigt.

## 5 Formverdikte/Formvisionen: Ideologien der Form

### Bekämpfen

Wie kaum ein anderes Problem der Literarhistorie ist der Kampf um Form und Inhalt weltanschaulich aufgeladen und gewinnt im ‚Formalismusstreit' des frühen zwanzigsten Jahrhunderts ungeahnte wissenschafts-, kultur- und nationalpolitische Brisanz. Ihr Ursprung liegt im höchst ambivalenten Formbegriff

der Avantgarden selbst begründet, ihrem Schwanken zwischen Formzerstörung und nicht selten theoriegeleiteter ‚Wollust der Form' (Ernst Stadler, vgl. Fischer 2015; zur kulturellen Formkritik bei Walter Benjamin und Ernst Jünger vgl. Brokoff 2020). Wann aber hätte je ein theoretisches Spezialproblem der Linguistik und Poetik einen solchen Einfluss auf gesellschaftliche Diskussionen ausgeübt, wie dies in der Sowjetunion der 1920er-Jahre und – als Wiedergänger in den 1950er-Jahren – auch in der politischen Systemdebatte des geteilten Deutschlands möglich war? Der linguistische Diskurs der russischen ‚Formalen Schule', der den autonomen Status des Poetischen und damit dessen Unabhängigkeit von anderen sozialen ‚Reihen', insbesondere der ökonomischen, forcierte, wurde nicht nur von Vertretern der marxistischen Ästhetik angegriffen; Trotzkij, Bucharin und der sowjetische Kulturminister Lunatscharski greifen selbst in die Debatte ein gemäß der Frage, „wie es gekommen ist, daß sich als stärkster Konkurrent der entstehenden revolutionären Kunst und der in ihren Konturen sich abzeichnenden marxistischen Kunstwissenschaft der künstlerische und kunstwissenschaftliche Formalismus erwies?" (Lunatscharski 1973 [1924], 92). Bei Leo Trotzkij wird der Formalismus gar zum Antipoden des marxistischen Projekts schlechthin: „[S]o ist die einzige Theorie, die sich [...] auf sowjetischem Boden dem Marxismus entgegengestellt hat, wohl die formale Theorie der Kunst." (Trotzkij 1973 [1924], 34). Es fragt sich in der Tat, wie dies gekommen ist bzw. als Bedrohung wahrgenommen werden konnte. Boris Ėjchenbaum, der neben Victor Šklovskij zu den Hauptvertretern der Formalen Schule zählt, weist Trotzkijs Ansicht kurzerhand zurück. Die Antwort, die er gibt, ist selbst formaler Art: Man könne „Formalismus und Marxismus nicht einander ‚entgegenstellen'", da der Formalismus „das System einer Einzelwissenschaft", der Marxismus dagegen „eine philosophisch-historische Lehre" sei: „Man kann dem Marxismus nicht die Relativitätstheorie gegenüberstellen, weil diese Dinge unvergleichbar sind." (Ėjchenbaum 1973 [1924], 77). Gerade diese Unvergleichbarkeit, die faktische Verweigerung des linguistischen Diskurses gegenüber der marxistischen Kultur- und Wissenschaftskritik, erscheint als Grund für die Attacke ihrer Hauptvertreter. Lunatscharski etwa sieht im Formalismus einen „Überrest des Alten" und verhängt dagegen ein sozialpolitisches Verdikt: „[D]er Formalismus in der Kunst wie in der Kunstwissenschaft ist die in das entsprechende Milieu nach Rußland übertragene Ausgeburt der späten Reife oder frühen Überreife der Bourgeoisie." (Lunatscharski 1973 [1924], 95).

## Bewerten

Die inhaltlichen Hauptvorwürfe gegen das Projekt des Formalismus sind die Antisubjektivität und Antihistorizität des Ansatzes, die nach marxistischer Lektüre

die dem Formalismus durchaus zuerkannte analytische Beschreibungsleistung untergraben würden. Während die Formale Schule darauf zielt, die Wissenschaftlichkeit der literarischen Poetik durch die Fokussierung auf formale Techniken zu sichern (und die Unterscheidung Inhalt/Form auf diese Weise aufzulösen), fordert etwa Bucharin die Auflösung des Gegensatzes auf der Seite eines Inhalts, den er – ganz im Sinn von Trotzkijs Postulat der *„psychischen Einheit des Gesellschaftsmenschen"* (Trotzkij 1973 [1924], 43) – als „emotionales Material" beschreibt. So sei es

> völlig unverständlich, warum die Form ein spezifisches Merkmal der Kunst sein soll. Form ist eine Kategorie, die einer ganzen Reihe von Dingen eigen ist. [...] Eine formale Kunst als solche, ohne irgendeinen Inhalt, ohne eine gewisse gesellschaftliche Funktion, gibt es nicht. Das ist nur eine konventionelle Bezeichnung, denn selbst reine Kunst ist der Reflex einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe, bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse. (Bucharin 1973 [1925], 64–67)

Entsprechend dekretiert noch Bachtins nachträglicher Beitrag *Das Problem von Inhalt, Form und Material im Wortkunstschaffen* (1975): „Außerhalb des Bezugs auf den Inhalt, d. h. auf die Welt, die Welt als Gegenstand von Erkennen und ethischem Handeln, kann die Form keine ästhetische Bedeutung haben, kann sie ihre grundlegenden Funktionen nicht erfüllen." (Bachtin 1979 [1975], 117–118). Der Umstand aber, dass „die ästhetisch bedeutsame Form [...] keine leere, sondern die hartnäckig bestehende, eigengesetzliche, sinnhafte Intentionalität des Lebens" umfasst, entmächtigt sie zugleich zugunsten dieses Inhalts: „Die Form *veräußerlicht den Inhalt, daß heißt, sie verkörpert ihn*, indem sie ihn von außen umfasst – die klassisch traditionelle Terminologie bleibt also in ihrem Kern wahr." (118).

Die Einführung des Materialbegriffs erweitert dabei einerseits die klassische Dualität von Form und Inhalt zur triadischen Beziehung: „Künstlerische Form ist die Form eines Inhalts, doch eine solche, die durchgehend im Material realisiert, ihm gleichsam verhaftet ist." (139). Für die Bezeichnung des Objektstatus, der dieser Einheit aus Materie, Form und Inhalt eignen soll, greift Bachtin auf ein phänomenologisches Modell zurück: auf das „ästhetische Objekt" und seine Tradition von Broder Christiansen über Roman Ingarden bis zu den Arbeiten Mikel Dufrennes. Sein Auftrag ist die ontologische Bestimmung dessen, was in der ästhetischen Erfahrung zwischen Autor, Werk und Rezipient entsteht. Für Bachtin ist dies „eine Schöpfung, die in sich einen Schöpfer enthält", „kein Ding", sondern „geformter Inhalt" (152) und vor allem – im erklärten Gegensatz zur formalistischen Ästhetik – materialtranszendent:

> Die Ästhetik muß den immanenten Bestand des Inhalts der künstlerischen Wahrnehmung in seiner ästhetischen Reinheit bestimmen, d. h. das ästhetische Objekt, um die Frage zu

> entscheiden, welche Bedeutung das Material und dessen Organisation im äußeren Werk für diesen haben; geht sie auf diese Weise vor, so wird sie [...] notwendig feststellen, daß die Sprache in ihrer linguistischen Bestimmung in das Innere des ästhetischen Objektes keinen Eingang findet, draußen bleibt. Das ästhetische Objekt selbst aber besteht aus dem künstlerisch geformten Inhalt (oder der inhaltlichen künstlerischen Form). (132–133)

Die Neubewertung fokussiert auch einen neuen Gegensatz: Materie versus Form, die beide dem Primat des Inhalts unterliegen. Anders als die „Material-Ästhetik", die nach Bachtin Gegenstand der Formalisten ist (134), erscheint die ‚Formästhetik' als aktive Wertsetzung, als „Formaktivität". Die Botschaft dieser Überlegung ist markant: Die Formalisten hatten es nie mit der Form zu tun. Sie hatten Form mit Material verwechselt und auf diese Weise das ‚ästhetische Objekt' verfehlt. Die „Kardinalfrage" für Bachtin lautet also:

> Wie wird die Form, die durchgängig im Material realisiert ist, nichtsdestoweniger zur Form eines Inhalts, wie bezieht sie sich werthaft auf ihn? [...] Wie realisiert die konzeptionelle Form – die Organisation des Materials – die architektonische Form, die Vereinigung und Organisation der gnoseologischen [erkenntnisleitenden] und ethischen Werte? (140)

Tatsächlich führt der Formästhetiker hier einen neuen Dualismus ein, der den Begriff der Form strategisch unterteilt: ‚konzeptionelle Form' (die Formgebung der Materialien) versus ‚architektonische Form' (die Wertung des geformten Materials). Das Wort als Träger dieser Wertung ist die materiale Basiseinheit, die erst durch die Formaktivität des Dichters Form (und damit Sinn) erhält: „Die Einheit der Form ist die Einheit des aktiv wertenden Standpunkts des Schöpfer-Autors [...]." (151). Damit aber ist zugleich die logische und ontologische Disposition der Einheit ‚Wort' markiert: Zusammenhang und Wirklichkeit erfährt das Wort erst durch die ‚Wertgebung' des Schöpfer-Autors, welche nur gelingen kann, weil ihm das Wort als ‚reines' gegenübertritt und seinen „Standpunkt" markiert. So stehen Wort und Autor im Verhältnis gegenseitiger Verwirklichung:

> Dieser vom Wort und nur vom Wort markierte Standpunkt wird produktiv und vollendet den Inhalt dank seiner Isolierung – seiner Nicht-Wirklichkeit ([...] einer Wirklichkeit besonderer, rein ästhetischer Ordnung) durchweg schöpferisch. Die Isolierung ist [...] das erste Geschenk der Form an den Inhalt, das alle nachfolgenden bereits positiven, bereichernden Gaben der Form erst ermöglicht. (151)

Form erscheint somit als „Wertbeziehung" zweiter Ordnung: „Die Kunst schafft die neue Form als neue Wertbeziehung zu dem, was für Erkennen und Handeln bereits Wirklichkeit geworden ist" (116); sie bewertet gewertete Wirklichkeit:

> Natürlich führt die ästhetische Form diese erkannte und bewertete Wirklichkeit in eine andere Wertschicht über [...]: sie individualisiert, konkretisiert, isoliert und vollendet sie, *doch sie ändert nichts daran, daß sie erkannt und bewertet ist:* gerade auf dieses Erkanntsein und Bewertetsein zielt die vollendete ästhetische Form. Die ästhetische Tätigkeit schafft keine völlig neue Wirklichkeit. (Bachtin 1979 [1975], 115)

## Erziehen

Die Denkfremdheit der beiden Formsysteme, des fremdbezogenen der Marxschen Lehre und des selbstbezüglichen des Formalismus, führt dazu, dass man der jeweiligen Gegenposition ‚Scholastik', Idealismus, Mystizismus und Spekulation unterstellt: „Wer", so Bucharin, „nicht die Funktion irgendeiner Erscheinung im Leben versteht" (1973 [1925], 65) bzw., mit den Worten Trotzkijs, der „Methode empirischer Anprobe" folgt (1973 [1924], 51), der sei „ein obligatorischer Scholastiker, Fetischist oder Metaphysiker" (1973 [1925], 65–66). Er leide unter „ästhetische[m] Größenwahn" (Trotzkij 1973 [1924], 53). „Der kaum zu überbietende Idealismus reinsten Wassers", sekundiert Kurt Konrad 1934 mit Bezug auf Šklovskij und den Prager Strukturalismus, führe „diesen Formalismus auch zu einer völlig idealistischen Auffassung von der Funktion des Dichters und des Kunstwerks [...]." (Konrad 1973 [1934], 133). Die subjektlose, gesellschaftsferne Ganzheit seiner Reihen und Strukturen könne man – im Unterschied zur Fülle des sozialen Ganzen – nur „als ‚schlechte Totalität' bezeichnen" (138). Osip Brik dagegen feiert in der formalistischen Poetik die Erfüllung des marxistischen Zentralauftrags, die inneren „*Gesetze der dichterischen Produktion*" zu enthüllen. Aus dem Alltagsleben lassen sie sich nicht erschließen. Würde nämlich, so der Formalist polemisch, „ein literarisches Werk als ‚menschliches Dokument' verstanden", dann hätte es nur „Interesse für den Autor, seine Frau, Verwandte, Bekannte und Verrückte vom Typ derer, die leidenschaftlich eine Antwort auf die Frage suchen ‚War Puškin Raucher?'" (Brik 1973 [1923], 96). Nur der Formalismus kann, so Brik, das kommunistische Projekt im literarischen Diskurs verankern, denn er „*hilft den Genossen Prolet-Dichtern, die Traditionen der bürgerlichen Literatur zu überwinden*, indem er wissenschaftlich beweist, daß sie zum Tode verurteilt und konterrevolutionär ist." Eben weil er diese Dichter „mit exaktem technischem Wissen über die Verfahrensweisen des modernen dichterischen Schaffens" versorgt, kann der moderne Formalismus auch der einzig wahre „*Totengräber des poetischen Idealismus*" sein (98).

Angesichts der immer unsubtiler werdenden Polemik blieb für Ausgleichspositionen wenig Spielraum, die – wie jene Briks und Boris Arvatovs „formalsoziologische Methode" – „unmittelbar auf dem Boden des Marxismus" stehen

wollen, um das Wirkungsspektrum der Formalen Schule auf die „praktische Sprache“ auszudehnen (Arvatov 1973 [1923], 101). Ansätze wie dieser oder auch die Überlegungen Juri Tynjanovs zum Problem der Formgeschichte rücken damit in die Nähe der modernen Diskurstheorie. So würden die „vorliegenden künstlerischen Formen [...], gerade als Formen, von den Formen des sozialen Systems bestimmt“, wobei die „poetische Sprache“ zugleich „das unbewußte Laboratorium der praktischen Sprache“ sei: „Der Dichter kombiniert nicht einfach vorhandene Wörter und Sätze neu; der Dichter ist immer ein Erfinder, ein Former des realen Sprachmaterials [...].“ (111–112). Er ist zugleich der Ordner dieses Materials und sein sozialer Führer, denn die Kunst „organisiert in der Phantasie, was im Leben unorganisiert, d. h. nicht fühlbar ist, was die Gesellschaft aber nötig hat, wonach sie drängt“ (113). Soziale Formpoetik ist – als ethische Mäeutik – ein Erziehungsprojekt.

## Ausgleichen

Im frühen Nachkriegsdeutschland, insbesondere im literarischen Betrieb der DDR, hat dieser Kampf der Formen und Gehalte eine späte Zuspitzung erfahren: als Realismusstreit. Er nimmt dabei die Realismusdiskussion der sozialistischen Ästhetik auf, die in den 1930er-Jahren teils als Fortführung der Inhalt-Form-Debatte, teils als Revision der künstlerischen Avantgarden aufgekommen war. Der neue Dualismus heißt jetzt ‚Realismus versus Formalismus‘ und entspringt der Frage, ob sich der sozialistische Realismus, als politische Doktrin der Kunst, nicht klar von Formexperimenten abzugrenzen habe. Unzweideutig ist hier eine offizielle Stellungnahme des ZK der SED von 1951:

> Weil die formalistische Kunst nicht die Erkenntnisse der Wirklichkeit vermittelt, die Kunst vom Volke trennt und in die Abstraktion führt, dient sie objektiv dem Imperialismus. Die Isolierung der Kunst und des Künstlers vom Volk, die Verherrlichung des „Mystischen“ und „Geheimnisvollen“, „Übernatürlichen“ sind Zersetzungserscheinungen der Kunst und der imperialistischen Epoche des Kapitalismus. (SED 1991 [1951], 100)

Dabei hatte Bertolt Brecht schon 1938 mahnend angemerkt: „Bei den reinen Formfragen soll man nicht allzu unbedenklich im Namen des Marxismus sprechen. Das ist nicht marxistisch.“ (Brecht 1967b [1938], 127). Brecht bemüht sich folglich um den Ausgleich der Extreme, wohl auch, um sein aus der Avantgarde entliehenes Verfremdungspostulat vom Vorwurf bourgeoiser Dekadenz zu retten. Dafür hat er eine Reihe origineller Strategien eingesetzt: 1. Die gezielte Unterscheidung zwischen ‚Formalismus‘, ‚Form‘ und ‚Formung‘:

> Der so notwendige Kampf gegen den Formalismus, das heißt gegen die Entstellung der Wirklichkeit im Namen „der Form“ und gegen die Prüfung der in den Kunstwerken erstrebten Impulse auf gesellschaftliche Wünschbarkeit hin, sinkt bei Unvorsichtigen oft zu einem Kampf gegen Formung schlechthin herab, ohne welche die Kunst nicht Kunst ist. (Brecht 1967c [1951/52], 191)

2. Den Versuch, den Formalismusvorwurf an die Kritiker zurückzuspielen durch die Taktik, ihn als Konventionalismus auszuweisen:

> Da ist ein Wirrwarr in der Debatte, den Formalismus betreffend. Der eine sagt: Ihr ändert nur die Form, nicht den Inhalt. Die andern haben das Gefühl: Du gibst den Inhalt erst recht der Form preis: nämlich der konventionellen. Vielen leuchtet nämlich eines noch nicht ein: Gegenüber den immer neuen Anforderungen der sich immer ändernden sozialen Umwelt die alten konventionellen Formen festhalten ist auch Formalismus. [...] Den Realismus zu einer Formsache zu machen, ihn mit einer (und zwar einer alten) Form verknüpfen, heißt: ihn sterilisieren. Realistisches Schreiben ist keine Formsache. (Brecht 1967a [um 1938], 98)

3. Eine Neubestimmung des Formalen als soziales Apriori: „Alles Formale, was uns hindert, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß weg; alles Formale, was uns verhilft, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß her.“ (98–99). 4. Die Erweiterung der Form zum Medium des adäquaten Ausdrucks. Realismus wird zur Formsache, wo eine neue Wirklichkeit nach ihrem passenden Ausdruck verlangt:

> Das Volk versteht nicht nur die alten Formen. Marx, Engels und Lenin haben, um dem Volk die soziale Kausalität aufzudecken, zu sehr neuen Formen gegriffen. Lenin sprach nicht nur anderes als Bismarck, sondern er sprach auch anders. Er wünschte weder in der alten Form zu sprechen, noch in der neuen. Er sprach in einer geeigneten Form. (99)

5. Eine Trennung des Zusammenhangs von ‚formalistisch‘ und ‚unrealistisch‘ durch die Offenlegung solcher Textformate, die zwar ihrer Form nach realistisch, im „sozialen Inhalt“ aber ohne Wirklichkeitsentsprechung sind. Didaktisch klug wird diese nicht ganz leichte Überlegung durch die Unterscheidung von ästhetischem und Alltagsformalismus eingeführt:

> Wenn man alles, was künstlerische Werke unrealistisch macht, *Formalismus* nennen will, damit man sich versteht, muß man diesen Begriff *Formalismus* nicht ästhetisch bilden. *Hie Formalismus! – Hie Inhaltismus!* Das ist doch zu primitiv und zu metaphysisch! [...] Wir können durchaus verständlich bleiben und dem Begriff doch einen weiteren, fruchtbareren, praktischen Sinn geben. Wir müssen nur einen Augenblick von der Literatur absehen und ins „gewöhnliche Leben“ hinabsteigen. Was ist da *Formalismus*? (Brecht 1967d [um 1938], 112)

Die Frage wird sodann mit Etymologien und vertrauter Idiomatik enggeführt und abschließend mit schwerstmöglicher politischer Semantik bestückt:

> Nehmen wir den Ausdruck: *Er hat formell recht*. Das will sagen, er hat eigentlich nicht recht, aber der Form nach, nur der Form nach, hat er recht. Oder: *Formell ist die Aufgabe gelöst* will sagen, sie ist nicht eigentlich gelöst. Oder: *Ich habe das getan, um die Form zu wahren*. Das will sagen, es bedeutet nicht viel, was ich getan habe, ich mache, was ich will, aber ich wahre die Form, da kann ich am besten machen, was ich will. […] Der Nationalsozialismus ist ein Sozialismus der Form nach, das heißt ein politischer Formalismus. Es handelt sich da nicht um wuchernden Formensinn. (112–113)

Auf dieser Basis lassen sich nach Brecht auch literarische „Werke als formalistisch bezeichnen und entlarven, die nicht die literarische Form über den sozialen Inhalt stellen und doch der Realität nicht entsprechen. Wir können auch solche Werke entlarven, die der Form nach realistisch sind." (113). Hier wird der Formalismus gleichsam zu Methode der ‚guten Zensur'.

## Erretten

Dass die zugrundeliegende, auch immer weltanschaulich motivierte Spannung damit nicht zum Ende kommt, zeigt exemplarisch die zum Teil erbitterte Debatte um den amerikanischen New Formalism, die von Dana Gioias Streitschriften *Notes on the New Formalism and the Revival of Traditional Forms in Poetry* (1987) und *Can Poetry Matter?* (1991) ihren Ausgang nahm (vgl. McPhillips 1999; McPhillips 2005; Levinson 2018). Für diese am Problem des ‚freien Verses' orientierte Kontroverse gilt, was schon für die sowjetisch-deutsche Formdebatte symptomatisch war: „Obviously, for many writers the discussion of formal and free verse has become an encoded political debate." (Gioia 1987, 396). Die Stellvertreterdiskussion, die letztlich auf das Attribut des ‚Progressiven' zielt, greift also in den 1980er-Jahren auf den Topos von der literarischen Revolution zurück – mit umgekehrten Vorzeichen: „The new formalists put free verse poets in the ironic and unprepared position of being the status quo. Free verse, the creation of an older literary revolution, is now the long-established, ruling orthodoxy; formal poetry the unexpected challenge." (395). Gioias These, dass der Niedergang der Gattung Lyrik nicht zuletzt durch „the abandonment of […] aural education for the joylessly intellectual approach of critical analysis" begründet sei (397), zielt ebenso auf den Purismus des New Criticism wie auf die politische Indienstnahme durch Cultural und Critical Studies: „With the best intentions the university has intellectualized the arts to a point where they have been cut off from the vulgar vitality of popular traditions and, as a result, their public has shrunk to groups of academic specialists and a captive audience of

students [...]." (403). Die Folgen solcher Formverluste könnten kaum gravierender sein: „the debasement of poetic language; the prolixity of the lyric; the bankruptcy of the confessional mode; the inability to establish a meaningful aesthetic for new poetic narrative; and the denial of musical texture" (408). Der Einsatz gegen diese ‚Bürokratisierung' des Poetischen, die für die institutionalisierte Dichtung typisch sei (vgl. Gioia 1991), erfordere daher die Wiederzulassung bedeutungstragender und affektiver Form (vgl. Doncu 2019; vgl. auch die Überlegungen zum New Aestheticism bei Joughin und Malpas 2003).

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive hat man die Bewegung des New Formalism als Versuch gedeutet, die dem New Historicism unterstellte Formverdrängung wieder auszugleichen. War derselbe mit der Absicht angetreten, gegen die als ahistorisch kritisierten Analysen des New Criticism die diskursgeschichtliche Fundierung literarischer Produkte aufzuwerten, so vollzieht der neue Formalismus eine Wiederaufwertung der literarischen Form. Marjorie Levinson hat hier zwei Formalismustypen unterschieden: einen „activist formalism", der, wie etwa Alan Lius Schrift *The Power of Formalism: The New Historicism* (1989), Form als Agens im historischen Geschehen denkt, und einen „normative formalism", der den autonomen Status des Poetisch-Fiktionalen gegen dessen Auflösung in kulturelle Subdiskurse profilieren, also vor der Profanierung retten will (Levinson 2007, 559; vgl. Levinson 2018; Lehman 2017). In Lius New Historicism rettet Form dagegen den dynamischen Charakter der Kultur als ganzer: „Form, after all, is that which contains the mobility of subversive plurality within a myth of organic wholeness, ‚ambiguity' within ‚unity'." (Liu 1989, 739; vgl. Philipps 1989; Erdbeer 2001). Der Dynamismus dieses Formbegriffs und sein Primat des „Formal Feeling" (Finch 1994; vgl. Finch 1999) zeigen sich auch in der Selbstbeschreibung der Bewegung als „expansive" (Newman 1989) und betonen so den progressiven Zug der „New Expansive Poetry" (Gwynn 1999):

> Our intention is to expand the possibilities of form and content in poetry. We don't want our work as a movement to be transformed into a new conformism in which superficial elements are reduced to a fashion and a set of formulae to be duly retailed in the creative writing schools. The reason to use narrative and meter and rhyme is not to be fashionable but to open worlds of reality and imagination to the poet which might otherwise be shut of. (Feirstein und Turner, zit. nach Gwynn 1999, 10–11)

## Befreien

Im deutschen Sprachraum hat vor allem Gerhard Falkners aphorismenhafte Streitschrift *Über den Unwert des Gedichts* (1993) die Formdebatte mit kulturkritischer Verve renoviert:

> Welche Situation haben wir heute? Die Traditionslinien sind unleserlich. Jede frische, kraftvolle Empfindung ist eingeschüchtert. […] Es herrscht eine Poesie dünnen Kalküls, die in den Nischen der akademischen Akzeptanz Zuflucht sucht, bei den Hütern der Radikalität als akademischem Plaisir – und bei Kritikern, jenen als Bestien getarnten Lämmern der Softkultur. (1993, 110–111)

Entstanden sei, so Falkner in der Dankesrede zur Verleihung des Peter-Huchel-Preises 2009, ein „durch Vitalitätsneid und akademischen Rabulismus geprägtes Lager, das sich autoerotisch an einer ächzenden Artifizialität abarbeitet und seinen Mitgliedern die leere Gemütlichkeit ausgeträumter Avantgarden als Aura in Aussicht stellt" (Falkner 2017 [2009], 578). Ähnlich Brecht zieht Falkner also eine Unterscheidung zwischen leerem Formalismus und der Forderung nach einer zeitgemäßen, inhaltsreichen Formpoetik ein. Es geht um die Befreiung der sedierten Form von den Adepten des Formalen, um den Auftrag, ihr zu neuer Form zu verhelfen. Dabei schärft die Militanz der Sinnlichkeit (vgl. 1993, 86), die nicht von der „*geführten* Sprache", sondern nur von den ‚gedrängten' Formen zu erwarten sei, die Sinne für die Dringlichkeit des Inhalts, aber auch für eine wirkästhetische „Entgegnung", den Genuss der Eindringlichkeit: „Verwürfe man selbst jegliche Form […], so bliebe doch eine eigenartige Gedrängtheit, auf der das Gedicht als letztes noch bestehen würde, eine Gedrängtheit, von der die Eindringlichkeit ausgeht, die in auffälliger Weise Vergnügen bereitet…" (12–13). Diese Formung freilich ist kein *l'art-pour-l'art*-Verfahren, sondern schließt auch Formen nicht-poetischer und populärer Gegenwartsdiskurse ein; selbst und gerade im Naturgedicht:

> Wenn wir zeitnah an die Natur heranwollen, müssen wir die Sprache der Diskurse und Wissenschaftsmodelle in die Darstellung von Natur einbeziehen. […] Die Syntax wird dabei nicht zum immanenten, sondern zum exponierten Bestandteil des Gedichts, sie wird in seinem Verlauf bodenschatzartig gefördert und mit neuen Verfahren entwickelt zu einer schlagkräftigen Sprache. (2017 [2008], 103)

Damit nähern sich die Formverfahren aber nicht nur der Natur auf zeitgemäße Weise, sondern stellen auch für potenzielle Leser didaktische Form-Fallen auf:

> Die Klugen müssen durch die Falltüren der Terminologien, ihrer eigenen Wortschatzfavoriten in die phänomenalen Räume von Natur und Außenwelt stürzen. […] Wenn wir von neurologischem Gras sprechen oder der Grammatologie der Entwässerungsgräben stutzt der Kulturwissenschaftler […] und denkt: Moment mal, neurologisch verstehe ich, Grammatologie auch, aber Gras, Heide, Hain, was ist das denn? (104)

So befreit der Formdrang der gedrängten Form sich selbst und seine Freunde, weil er sich und ihnen einen Inhalt schafft.

*

Diese Übersicht, die einige zentrale literarische bzw. für den literarischen Diskurs bedeutsame Formhandlungen und Formverfahren aufführt, muss zwar unvollständig bleiben, ist jedoch als Rahmen oder Auftakt für die nachfolgenden Beiträge gedacht. Dieselben nämlich führen aus, was hier nur angedeutet werden konnte, greifen Themen auf, die in der Einleitung noch fehlen oder nehmen Positionen ein, die den hier vorgestellten Ansatz aus der Expertise ihrer jeweiligen Forschungsfelder und Disziplinen modifizieren. Wir erhoffen uns davon ein möglichst vielfältiges Bild des Formdiskurses, das die weitgestreute, hochdifferenzierte und nicht selten hochpolemische Debatte exemplarisch repräsentiert. Die Auflösung ‚der Form' in Formverfahren und formale Praktiken, die wir als Leitmotiv der Einleitung verfolgten, schließt sich dabei einerseits erneut zu Formbegriffen und -objekten, die im Lauf der Formgeschichte prominent geworden sind, bzw. weitet sich zu Formerzählungen und Formgeschichten fachspezifischer, komparativer oder intermedialer Art. Mit einer Wendung Robert Müllers, des Wiener Expressionisten: „Die Dinge erhalten eine geistige Anschaulichkeit, *sie sind die Form ihrer Kräfte*." (Müller 1992 [1920–1923], 140).

## Weiterführende Literatur


Aurenhammer, Hans und Regine Prange. Hrsg. *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 2016.

Avanessian, Armen, Franck Hofmann, Susanne Leeb und Hans Stauffacher. Hrsg. *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich und Berlin 2009.

Baecker, Dirk. Hrsg. *Probleme der Form*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2016.

Burdorf, Dieter. *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart und Weimar 2010.

Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 3. Aufl. Berkeley und Los Angeles 1973.

Erdbeer, Robert Matthias, Florian Kläger und Klaus Stierstorfer. Hrsg. *Literarische Form / Literary Form. Theorien – Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung / Theories – Dynamics – Cultures. Perspectives on Literary Modelling*. Heidelberg 2018.

Gamper, Michael, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon und Sabine Zubarik. Hrsg. *Zeit der Form – Formen der Zeit*. Hannover 2016.

Graduiertenkolleg Literarische Form. Hrsg. *Formen des Wissens. Epistemische Funktionen literarischer Verfahren*. Heidelberg 2017.

Graduiertenkolleg Literarische Form. Hrsg. *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg 2019.

Hansen-Löve, Aage, Brigitte Obermayr und Georg Witte. Hrsg. *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er* Jahre. München 2013.

Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen 1930.

Klammer, Markus, Malika Maskarinec, Rahel Villinger und Ralph Ubl. Hrsg. *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*. Paderborn 2019.
Kovács, Kálmán. Hrsg. *Ideologie der Form*. Frankfurt am Main 2006.
Leighton, Angela. *On Form. Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford und New York 2007.
Levine, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton und Oxford 2015.
Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt am Main. Reprint. Hildesheim und New York 1976 [1932].
Meyer, Theodor A. *Das Stilgesetz der Poesie*. Mit einem Vorwort von Wolfgang Iser, Stuttgart 1990 [1901].
Spencer-Brown, George. *Laws of Form – Gesetze der Form*. Lübeck 1997 [1969].
Walzel, Oskar. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin-Neubabelsberg 1923.
Zimmermann, Robert. *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien 1865.

# II Historischer Abriss

## II.1 **Konzeptgeschichten der Form**

Monika Schmitz-Emans

# II.1.1 Begriffsgeschichten der Form: Ein metaphorologischer Einsatz

## 1 Die Basismetaphoriken ästhetischer Formdiskurse

Der Begriff ‚Form', dessen Verwendung ja keineswegs auf ästhetisch-poetologische Kontexte beschränkt ist, erscheint gerade in diesen als besonders proteisch und vieldeutig, bedingt sowohl durch die komplexe Bedeutungsgeschichte des *philosophischen* Form-Begriffs als auch durch die facettenreiche Geschichte *poetologisch-literaturtheoretischer* Reflexion über Formen und ihre jeweiligen Gegen- bzw. Komplementärkonzepte. Bereits seit der Antike diskutiert wird die (im Rahmen differenter Ästhetiken unterschiedlich beantwortete) Frage nach dem ontologischen Status der Form: Das mit dem dt. Wort ‚Form' übersetzte lat. ‚forma' korrespondiert einerseits dem griech. Begriff ‚*eidos*' (und damit der Bezeichnung für etwas den Sinnen Transzendentes), andererseits dem der ‚morphé' (und damit dem Namen für physisch Gestaltetes und sinnlich Wahrnehmbares). Der Ausdruck ‚Form' lässt sich entsprechend divergent interpretieren: als Äquivalent für „allgemeine Beschaffenheit, Wesensbestimmung", aber auch für „sichtbare Gestalt, Umriß" oder für „Gattung" (Schildknecht 2007, Bd. 1, 613). Innerhalb der Philosophiegeschichte hat sich der Form-Begriff insgesamt so stark ausdifferenziert, dass das *Historische Wörterbuch der Philosophie* den Ausdruck gar nicht als einheitlichen Begriff präsentiert, sondern verschiedene Form-Begriffe in Einzelartikeln separat abhandelt: die „Form des Urteils", die „innere Form", die „logische Form" sowie die Begriffsoppositionen „Form und Inhalt" und „Form und Materie (Stoff)". Neben dem ‚Inhalt' und der ‚Materie' kann (mit wiederum anderer Akzentuierung) auch das ‚Chaos' als Gegenbegriff zur ‚Form' fungieren. Für die Semantiken des Form-Begriffs prägend sind neben Diskursen der philosophischen Ontologie und Metaphysik nicht zuletzt auch Schöpfungsmythen verschiedener Provenienz, welche die Genese der Welt oder der Geschöpfe als einen Formungsprozess beschreiben, sowie Künstlermythen und -legenden, die von formender Arbeit berichten.

In Verbindung mit Gegenbegriffen wie ‚Inhalt', ‚Gehalt', ‚Materie' oder ‚Stoff' erscheint der Form-Begriff als metaphorisch grundiert. (Für seine griechischen Äquivalente ‚*eidos*' bzw. ‚*morphé*' gilt Entsprechendes.) Er gewinnt sein Profil insbesondere innerhalb sprachbildlich vermittelter Vorstellungen von Außen-Innen-Relationen, von Gefäßen sowie von Gebäuden, die den Raum organisieren und

https://doi.org/10.1515/9783110364385-002

Wege durch ihr Inneres anbieten respektive vorschreiben. Die Unterscheidung von Form und Inhalt ist aus metaphorologischer Sicht ein wichtiges Beispiel für die Prägung des Denkens durch eine offenbar unhintergehbare Metaphorik. Als Inhalt bestimmt wird dabei entweder die (metaphorisch sogenannte) ‚stoffliche' Vorlage oder der gedankliche ‚Gehalt', etwa Ideen oder Empfindungen, welche sich an ‚Stoffliches' knüpfen. Gefäßmetaphorisch induziert ist u. a. die kritische Diagnose ‚leerer Formen'.

Kontrovers beantworten Poetiker seit der Aufklärung die Frage, ob sich jeder Stoff mit jeder Form verbinden lasse. Damit verknüpft finden sich vielfach Erörterungen über den Status des Rhetorischen in der Dichtung, bei denen wiederum metaphorisch induzierte Vorstellungen ins Spiel kommen. Ist das Rhetorische ein bloßes Transportmittel? Ist es eine bloße Verpackung für einen die eigentliche poetische Substanz ausmachenden Inhalt? Ist es als Verpackung womöglich eine Verhüllung; macht es das Innere zunächst unsichtbar, bis dieses hermeneutisch freigelegt wird? Gibt es einerseits Formen, die Inneres verbergen, andererseits solche, die offenbarend wirken (vgl. Holz 1899, 49–50, wo vom Umgang mit Formen im Rekurs auf handwerklich-malerische Metaphern die Rede ist; vgl. Burdorf 2001, 381)? In der Avantgarde wird diese Offenbarungskraft geradezu als Qualität der ‚neuen' Form im Unterschied zur ‚alten' angesprochen, etwa im Rekurs auf handwerklich-malerische Metaphern bei Arno Holz: „Mit der alten Form konnte man noch verwischen und vertuschen, mit der neuen nicht mehr." (Holz 1899, 49–50).

Mit Einschätzungen der jeweils gewählten Form als einem Äußerlichen verbindet sich vielfach ihre Abwertung als ‚bloß rhetorisch' (und damit implizit eine Einschätzung der Rhetorik selbst). Im Sinn einer metaphorischen Grunddifferenzierung zwischen Innen und Außen charakterisiert noch 1959 Ingeborg Bachmann die öffentliche Rede des Dichter-Ichs als ein ‚formales' und insofern ‚rhetorisches' Unternehmen, bei dem das Mitzuteilende, das „Ich" (gedacht als ‚Inneres'), hinter dem ‚Äußeren' der Rede verschwinde: „Aber schon, wenn Sie hier allein heroben stehen und sagen zu vielen unten ‚Ich sage Ihnen', so verändert sich das Ich unversehens, es entgleitet dem Sprecher, es wird formal und rhetorisch." (Bachmann 1993 [1959/60], 217). Mit einem eigentümlichen Sprachbild, das eine metaphysisch semantisierte Lichtmetaphorik und konkrete Lichtbeobachtungspraktiken amalgamiert, äußert sich schon Goethe skeptisch gegenüber der Wahrheit von Formen: „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick sammeln." (Goethe 1977a [1775], 47).

Anlässlich der Frage nach Form und Gehalt bringen sich im Lauf der Ästhetikgeschichte insgesamt jedoch sehr unterschiedlich semantisierte Grundmetaphoriken des Äußeren und des Inneren zur Geltung. Da ist zum einen ein Ansatz,

der physisch Äußeres als (letztlich kontingente) ‚Äußerlichkeit' auslegt und vom Inneren trennt; da ist zum anderen ein dem spätantiken Idealismus verpflichteter synthetischer Ansatz: Im Rekurs auf Plotinisches Denken gilt Inneres in ästhetisch-poetologischen Reflexionen oft auch als bedingend für die äußere Gestaltung ästhetischer Artefakte. Es sind zwar primär diese ‚inneren' Gehalte, denen das Interesse der idealistischen Ästhetik gilt; die äußere Form gilt dabei aber als genuine Entäußerung des Geistigen (s. u.). Dass unterschiedliche Varianten der Außen-Innen-Metaphorik gerade im Bereich der Form-Konzepte miteinander konkurrieren können, illustriert exemplarisch ein Gedicht Storms (vgl. Burdorf 2001), das zwei solche Varianten gegeneinander ausspielt (und zwar implizit wertend): die Gefäßmetapher und die Leibmetapher. Dem ‚gelehrten Dichter' mag die Form als „Gefäß" für Inhalte erscheinen; anziehender erscheint ihre Analogisierung mit dem belebten Körper:

> *Poeta laureatus*:
> Es sei die Form ein Goldgefäß
> In das man goldnen Inhalt gießt!
> *Ein Anderer:*
> Die Form ist nichts, als der Kontur,
> Der den lebend'gen Leib beschließt.
> (Storm 1987/88 [1885], Bd. 1, 93; vgl. Burdorf 2001, 219)

Werden Formen als Hüllen interpretiert, so kann die – ihrerseits metaphorische – Bestimmung des eingehüllten Inhalts als fester oder flüssiger ‚Stoff' aussagekräftige Anschlussmetaphern erzeugen. So etwa im Bild des Glockengusses, das Schillers *Lied von der Glocke* prägt: „Wenn die Glock soll auferstehen, / Muß die Form in Stücken gehen", so heißt es hier, wobei zu bedenken ist, dass die nach dem Guß zerstörte „Form" ja die Gestalt der Glocke geprägt hat (Schiller [8]1987 [1800], 439; vgl. Burdorf 2001, 21). ‚Masse' wiederum bezeichnet im achtzehnten Jahrhundert summarisch alles, was sich „auf die körperliche Fülle und Ausdehnung jenseits ihrer Formgebung" bezieht (vgl. Benne 2015, 495).

Ästhetisch-kunsttheoretische Reflexionen über die Form sind von der Antike bis in die Gegenwart hinein im Übrigen vielfach einer (offenbar schwer hintergehbaren) ‚Material'-Metaphorik verpflichtet. Leib-Seele-Metaphern sind dabei die vielleicht suggestivsten. Kritisch bemerkt der Ästhetiker Robert Zimmermann 1858:

> Dass die moderne Aesthetik dasselbe [Wort „Form"] in engerem, meist nur im Gebiete der plastischen Kunst giltigen Sinne gebrauchte, hat sie in den Irrthum verwickelt, Inhalt und Form unter dem Bilde von Seele und Leib, Innerem und Aeusserem aufzufassen und so den Einklang zwischen beiden [...] zum ausschliesslichen Bilde der Schönheit zu erheben. (Zimmermann 1870 [1862], 263; vgl. Burdorf 184)

Neben Stoff-Metaphern und Gefäßmetaphern wirken sich auch Derivate wie Bau- und Konstruktions-Metaphern, die bereits bei Plotin prominent entfaltet sind (vgl. Burdorf 2001, 61), bis in jüngere Zeiten prägend auf Beschreibungen ästhetischer Artefakte aus. Dies illustrieren exemplarisch Titel wie *Bauformen des Erzählens* (Lämmert 1955), aber auch Diskurse über das ‚Zerbrechen' oder ‚Auflösen' von Formen. Welche nachhaltige Bedeutung die metaphorisch grundierte Dichotomie von ‚Stoff' und ‚Form' als ‚Innerem' und ‚Äußerem' des Artefakts für Poetiken besitzt, wird nicht zuletzt deutlich an Versuchen der Konzeptualisierung einer abstrakten Dichtung (auch ‚konkrete Poesie' genannt), die im zwanzigsten Jahrhundert mit dem, was diese Opposition suggeriert, gerade zu brechen suchen (s. u.).

Formdiskurse prägen die Poetik qua Theorie dichterischer Werke und Intentionen unter werkästhetischer, unter produktionsästhetischer sowie auch (ansatzweise) unter rezeptionsästhetischer Akzentuierung. Die Vielzahl der metaphorisch grundierten oder doch durch Sprachbilder beeinflussten Bedeutungen von ‚Form' entfaltet sich in einem Spektrum zwischen deskriptiven und normativen Diskursen. Im Bereich der deskriptiven Verwendung des Terminus lässt sich unterscheiden zwischen der Gleichsetzung von ‚Form' mit ‚äußerer Gestalt' und ‚Form' als Bezeichnung der Relation von Ganzem und Teilen. Der normative Formbegriff ist stärker facettiert und bezieht sich auf Proportionen, Beziehungen zu einem Ideal etc. (vgl. Burdorf 2001, 23). Die Gegenbegriffe der ‚Unförmigkeit' oder ‚Formlosigkeit' haben ihre eigene Geschichte, wobei ihre Semantik sich ähnlich stark ausdifferenziert wie die der ‚Form'. ‚Formlosigkeit' als ‚Gefahr' zu interpretieren, ist in kunstkritischen Diskursen auch der Moderne noch geläufig (vgl. Burdorf 2001, 3). Zur Charakteristik spezifischer Formdiskurse bei verschiedenen Autoren hilfreich erscheint die Differenzierung zwischen einem „emphatischen" und einem „technischen Formverständnis" (Burdorf 2001, 2).

# 2 Poetikgeschichtliche Variationen des ‚Form'-Begriffs: Aspekte und Etappen im Überblick

## Rhetorik und Poetik: Formkonzepte und Handwerksmetaphern

Die antike Rhetorik widmet sich im Zeichen der Basisdichotomie von Form und Inhalt der Frage nach den Relationen zwischen sprachlicher ‚Form' (*verba*) und ‚Inhalt' (*res*). Vor 1750 dominiert in der Poetik ein rhetorischer Formbegriff, demzufolge es gilt, die Wörter (*verba*) den Inhalten bzw. Gegenständen (*res*) anzu-

passen. Ein Zuordnungsprozess zwischen an sich verschiedenen Relaten findet statt und wird in entsprechenden Metaphern beschrieben. Eine Form wird einem Gegenstand ‚gegeben'; die Form, in der er durch den Formgebungsprozess präsentiert wird, kann aber auch ‚verfehlt' werden bzw. ‚misslingen' (wobei der Gegenstand derselbe bleibt). Für einen Gegenstand die richtige Form zu wählen, ist aber ebenso erlernbar wie die praktische Umsetzung dieser Wahl; Dichtung erscheint unter diesem Vorzeichen als eine lehrbare Kunst (vgl. Burdorf 48–50). Handwerkergedichte können dort, wo sie Prozesse der Produktion und Bearbeitung von Stoff reflektieren, als poetologische Texte interpretiert werden – so etwa in einem Beispiel des Heinrich von Meißen (‚Frauenlob'), wo es heißt: „ich forme, ich model, ich mizze" (Frauenlob 1981 [um 1300], V. 13).

Bis heute geläufige Metaphern und Vergleiche aus dem Bereich der Handwerke und anderer gestaltender Praktiken korrespondieren mit diesem Konzept literarischer Gestaltungsarbeit: Metaphernspender sind das Herrichten von Objekten, das Zubereiten von Stoffen, das Zer- und Verteilen, das Durchdringen und Kneten, das Zusammenstellen (Komponieren) und Verfugen, das Feilen und Polieren. Dabei gilt im Allgemeinen die ‚gegebene' Form nicht als beliebig: Der Inhalt geht der Form voraus und entscheidet (im Zuge von *inventio* und *dispositio*) über Praktiken und Prinzipien formaler Gestaltung – so wie in Handwerken das zu bearbeitende Material die Auswahl der Instrumente und den Umgang mit diesen bestimmt. Erst im Zuge neuplatonistischer Neuansätze geht man dazu über, Form und Inhalt als Einheit zu denken (s. u.).

## Außen-Innen-Metaphoriken und ihre Implikationen: Philosophisch-ästhetische Formreflexionen und das Konzept der ‚inneren Form'

Es ist Aristoteles, der die Begriffsdichotomie von ‚Form' *(forma, morphé)* und ‚Materie' *(hyle)* in die Philosophie einführt. Er ordnet die Form der Materie über und bestimmt sie als das „Sosein eines jeden Dings und sein erstes Wesen" (Metaphysik, 7,7, 1032 a–b). Künstlerische Produktion ist für ihn die Realisierung einer intendierten Form durch den Arbeitsprozess. Form und Inhalt bilden im Werk eine Einheit. In Abweichung davon konzipiert Plotin eine ‚innere Form' in der Seele des Produzenten, die der ‚äußeren Form' im realisierten Werk vorangeht und der platonischen ‚Idee' entspricht (vgl. Schildknecht 2007, Bd. 1, 613). Zu Recht spricht Klaus Städtke bezogen auf die antike Begriffsbildung von ‚Form' und ‚Materie' von einer zweifachen Relationierung: zum Stofflichen auf der einen Seite, zu Idee und Bedeutung auf der anderen:

> Form steht in einer unaufhebbaren Relation zu ‚Materie', ‚Material', ‚Stoff', d. h. zu einem Nicht-Geformten (bzw. Formlosen), und andererseits zu ‚Zweck', ‚Inhalt', ‚Bedeutung', ‚Idee', d. h. zu einem geistigen, das die Formung verursacht, durch sie zur Existenz gebracht und durch die gestaltete (materialisierte) Form repräsentiert wird. So bedeutet attributivisch ‚formal' in diesen Relationen das bestimmende Moment, ‚material' hingegen das bestimmte Moment. (Städtke 2001, 463–464)

Die Differenzierung zwischen äußerer Erscheinung und Inhalt prägt in Nachwirkung antiker Ansätze die mittelalterliche Ästhetik ebenso wie die der Renaissance. In mittelalterlichen Form-Diskursen ist das Konzept der Proportion prägend, über das der Begriff des Schönen bestimmt wird. Entsprechend orientieren sich ästhetische Reflexionen vielfach an mathematischen und architektonischen Vorstellungen. Für die Poetikgeschichte des Form-Begriffs besonders folgenreich ist die Horaz'sche Forderung, das poetische Werk möge eine geschlossene Einheit bilden, ‚simplex et unum' sein. In der Aufklärung allerdings wird diese Forderung allmählich zurückgenommen, vor allem unter dem Einfluss der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens; Komplexität und ‚Mannigfaltigkeit' sind im Folgenden eher positiv konnotiert. Konzepte der Mischung, der Wechselwirkung, der Pluralität und der Vieldeutigkeit erscheinen sukzessiv als ästhetisch relevant – sei es, dass das ästhetische Artefakt in Analogie zum lebendigen Organismus gedacht wird, sei es, dass es als dessen betont artifizieller Gegenentwurf erscheint. Das Nachdenken über ästhetische Formen ist von der Neuaushandlung der Relationen zwischen Einheit und Vielheit, Einfachheit und Komplexität, Transparenz und Polysemie evidenterweise nachhaltig betroffen; die Formdiskurse sind durch entsprechende Sprachbilder, Vergleiche und Metaphern geprägt.

## Autonomisierung der Ästhetik und Formbegriff: die ‚inneren Formen' und das Innere des Produzenten

Bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kann von einem genuin *ästhetischen* Form-Begriff nicht gesprochen werden. Als die Ästhetik dann zum eigenständigen Diskurs wird, gewinnt der Form-Begriff erkennbar an Bedeutung (dazu Burdorf 2001, 46–47), ablesbar u. a. an Enzyklopädie-Artikeln und ähnlichen Quellen. Im Zusammenhang damit entsteht eine eigenständige Form-Ästhetik, die sich von der Funktion löst, nur eine technisch-‚richtige' Textgestaltung zu lehren. Das Begriffspaar „Form und Inhalt (Gestalt/Stoff, Gehalt)" gewinnt tragende Bedeutung (Schwinger 1972, Sp. 975–977). Außen-Innen-Metaphoriken sind im Horizont eines Diskurses, der Subjektivität zunehmend nachdrücklicher als ‚Innerlichkeit' interpretiert, von besonders suggestiver Wirkung. Vor allem die Plotinische Ideenlehre bietet ihren neuzeitlichen Rezipienten ein Konzept der Beziehung zwischen

äußerer Erscheinung und innerer Form, das die Überwindung des älteren Formbegriffs, demzufolge den vorgängigen Inhalten gemäß dem *aptum* eine Form zugeordnet wird, gestattet. Shaftesbury knüpft an Plotin an und spricht von einer *inward form* als einer Naturkraft, welche als *forming power* äußere Formen hervorbringe. Der Dichter respektive Künstler erscheint als formgebende Instanz, wobei sein Inneres – bei Shaftesbury und seinen Nachfolgern – als Fundus derjenigen Formen gilt, auf den dann bei der äußeren Gestaltung zurückgegriffen wird.

Seit sich im achtzehnten Jahrhundert ein genuin ästhetischer Formbegriff konstituiert (so lässt sich generalisierend feststellen), wird das, was die Form eines Werks ausmacht, nicht mehr als etwas betrachtet, das man aus einem gegebenen Bestand auswählt, um damit möglichst effizient seine Zwecke zu verfolgen. Metaphorisch grundierte Vorstellungen eines zweckmäßigen Vorgehens mittels bereitstehender Instrumente, eines Zurichtens vorgegebener Materie treten tendenziell (wenn auch nie ganz) zurück. Über das jeweilige Werk respektive Projekt selbst wird nun vielmehr reflektiert, indem über eben seine Form reflektiert wird – und in Zusammenhang damit über den Arbeitsprozess sowie über den Rezeptionsprozess (vgl. Burdorf 2001, 12, Kap. II, 2).

Die Shakespeare-Rezeption des achtzehnten Jahrhunderts steht u. a. im Zeichen kontroverser Einschätzungen klassizistischer und antiklassizistischer Ansätze und wirkt sich auch auf den Form-Diskurs prägend aus. An Positionen klassizistisch-französischer Ästhetik orientiert, distanziert sich Gottsched von Shakespeare, dem er „Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft" vorhält (Gottsched 1982 [1741], 40). Im Gegenzug finden sich gerade in Deutschland wichtige Verteidiger Shakespeares, der im Folgenden, vor allem im Kontext der Sturm-und-Drang-Ästhetik, zum poetischen Leitbild avanciert – nicht trotz, sondern wegen seiner Abweichung von klassischen Formen. Der die ästhetischen Diskussionen des mittleren und späteren achtzehnten Jahrhunderts prägende Genie-Diskurs kreist mit der Frage nach der Beziehung zwischen schöpferischer Arbeit und ‚Regeln' vor allem um die Frage nach ‚Formalem' und nach der ästhetischen Legitimität sogenannter ‚Formlosigkeit'. Jarno etwa, der in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dem Protagonisten empfiehlt, sich mit Shakespeare zu befassen, verweist auf die „Form" der Shakespeare'schen Dramen als möglichen Gegenstand des Anstoßes. „Nur eins bedinge ich mir aus, daß Sie sich an die Form nicht stoßen; das übrige kann ich Ihrem richtigen Gefühle überlassen." (Goethe [10]1981 [1795], 180).

## Formbegriff und organologische Metaphorik in der Genie- und Autonomieästhetik

Die bei Shaftesbury entwickelte, vielfach in organologische Metaphern gefasste Vorstellung einer in der Dichterseele wirkenden formenden Kraft greifen u. a. Herder und Goethe auf. Die im ästhetischen Produktionsprozess wirksame ‚innere Form' wird in Anlehnung an Vorstellungen über den Zusammenhang zwischen Körper und Seele interpretiert; unter Orientierung an der Vorstellung einer sich ihren Körper schaffenden und sich in ihm ausdrückenden Seele (vgl. Herder 1784–1791) gilt die ‚innere Form' als Seele des Werks. Explizit werden ästhetisches Werk und leib-seelische Entitäten analogisiert. „In der Dichtkunst", so heißt es etwa bei Herder, „ist Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib, und nie zu trennen" (Herder 1985 [1766/67], 369).

Mit der Autonomieästhetik rückt der Form-Begriff ins Zentrum ästhetischen Denkens. Insbesondere bei Kant gehört ‚Form' zu den ästhetischen Kernbegriffen. „Schön" ist für Kant ein Gegenstand, „dessen Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung) in der bloßen Reflexion über dieselbe [...] als der Grund an der Lust an der Vorstellung eines solchen Objekts beurteilt wird" (Kant $^{5}$1983 [1790], 264), und die *Kritik der Urteilskraft* bestimmt Schönheit als „Form der *Zweckmäßigkeit* eines Gegenstandes", welche „*ohne Vorstellung eines Zwecks* an ihm wahrgenommen wird" (Kant $^{5}$1983 [1790], Analytik des Schönen, § 17, 319). Man könnte bezogen auf Kants Formel von der ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck' davon sprechen, dass hier bewusst metaphorisiert wird: Ein Begriff aus dem Bereich praktisch-zielgerichteten Handelns erhält eine explizit ‚übertragene' Bedeutung. Im Horizont des kantischen Denkens wird der Formbegriff unter produktions- wie unter rezeptionsästhetischen Aspekten neu akzentuiert. Zwar hält Kant an der Gegenüberstellung von Form und Inhalt fest, ordnet die Form respektive das ordnende Prinzip jedoch dem Subjekt zu: „Die schöne Form – die bloße Form eines schönen Gegenstandes – bleibt mit der Frage nach den Möglichkeiten der Erfahrung und ihrer Gegenstände verbunden." (Gasché 2009, 26; vgl. Gasché 2003). Da Formgebung als Möglichkeit und Leistung des Subjekts erscheint, betrachtet Kant „die bewußte Wahrnehmung der Form" auch als „Voraussetzung einer gelungenen ästhetischen Kommunikation" (Städtke 2001, 475). – Die idealistische Ästhetik bemüht sich insgesamt einerseits um Modelle der Vermittlung zwischen ‚Inhalt' und ‚Form', wobei die ‚Form' bezogen auf Prozesse ästhetischer Erfahrung als dominant aufgefasst wird. Andererseits klingen agonale Vorstellungen an, auch auf sprachbildlicher Ebene: In Fortführung kantischer Ansätze spricht Schiller pointierend (und prägnant metaphorisch) von einer ‚Vertilgung' des Stoffs durch die Form: