

Jan Urbich,
David E. Wellbery Hg.

Überforderung der Form



Studien zur literarischen
Formdynamik

Wallstein

Überforderung der Form
Studien zur literarischen Formdynamik

Überforderung der Form

Studien zur
literarischen Formdynamik

Herausgegeben von
Jan Urbich und
David E. Wellbery

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsforschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Thonburi

Umschlaggestaltung: Günter-Karl Bose, Berlin

unter Verwendung des Gemäldes »Red Oval« (1920) von Wassily Kandins

ISBN (Print) 978-3-8353-5526-2

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8568-9

Inhalt

Jan Urbich, David E. Wellbery Unsystematische Bemerkungen zu den Begriffen der Form und der ›Überforderung‹ der Form – eine Einleitung	7
Albrecht Koschorke Die Überforderung der barocken Allegorese	44
David E. Wellbery Goethes »Iphigenie auf Tauris« Ein Beitrag zur morphologischen Hermeneutik	55
Dirk Oschmann Innere Unendlichkeit Zur Paradoxie einer Denkfigur um 1800	94
Helmut Hühn Zeit und Form Überlegungen im Ausgang von Hölderlins Gedicht »Hälfte des Lebens«	109
Dieter Burdorf Hölderlins Zackern Leistung und Überforderung der Odenform (mit Seitenblicken auf Celan und Klopstock)	130
Jan Urbich Das Allgemeine in der Form Zur Philosophie poetischer Allgemeinheit und zur Überforderung der Form in Goethes Gedicht »Dornburg«	161
Frauke Berndt Formen der Überforderung Eine Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten	208

Daniel Carranza

Formgeschichte als phonische Archäologie

Stefan Georges »Im windes-weben« 234

Juliane Vogel

Überforderte Syntax

»Chandos« aus stilgeschichtlicher Perspektive 259

Jan Röhnert

»Aufforderung«

Aporien expressionistischer Form am Beispiel Wilhelm Klemms 280

Peter Utz

Die »kleine Form« des Feuilletons und ihre Überforderungen 293

Matthias Löwe

»Bild des Bilderlosen«

Überforderung der Opernform in Arnold Schönbergs

Fragment »Moses und Aron« 310

Carsten Dutt

Gottfried Benn: »Kleine Aster«

Ikonizität und Selbstreflexion des Gedichts 329

Über die Trägerinnen und Träger 354

Personenregister 359

Jan Urbich, David E. Wellbery

Unsystematische Bemerkungen zu den Begriffen der Form und der »Überforderung« der Form – eine Einleitung

»Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr.«¹

Diese Einleitung in den Band will keine umfassende Einführung in den Formbegriff der Literaturwissenschaft sein. Ein solches Unternehmen würde sich leicht zu einem Buch im Buch auswachsen, das andernorts bereits vorliegt.² Stattdessen sollen im Folgenden einige

- 1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1996 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), S. 213.
- 2 Vgl. neuerdings umfassend mit reichen Verweisen und einer Exuberanz von historischen wie systematischen Formphänomenen Robert Matthias Erdbeer, Florian Klaeger, Klaus Stierstorfer: *Einleitung: Literarische Form*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Form*, hg. von Robert Matthias Erdbeer, Florian Klaeger und Klaus Stierstorfer, Berlin 2002, S. 3-69. Der gesamte Band bietet einen umfangreichen, freilich trotzdem selektiven Überblick über den historischen wie systematischen Stand der Formdiskussion in der Literaturwissenschaft. Als historisch umfassende Begriffs- und Literaturgeschichte der Form seit dem 18. Jh., die allerdings das 20. Jh. nur im Ausblick enthält, vgl. Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart, Weimar 2001. Wichtig als historischer Überblick der Begriffs- bzw. Theoriegeschichte ist Klaus Städtke: *Form*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 2, Stuttgart 2010, S. 462-494; und ebenso grundlegend als systematische Ordnung der historisch wesentlichen Formbegriffe ist weiterhin Wladyslaw Tatkiewicz: *Die Form. Geschichte eines Terminus und von fünf Begriffen*, in: ders.: *Geschichte der sechs Begriffe Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt a.M. 2003, S. 317-355; systematisch ebenso unverzichtbar Gottfried Willems: *Form/Struktur/Gattung*, in: *Das Fischer Lexikon Literatur*, hg. von Ulfert Ricklefs, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1996, S. 680-703. Darüber hinaus vgl. die Einzelstudien moderner Formreflexion in: *Graduiertenkolleg Literarische Form (Hg.): Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*, Heidelberg 2019, und grundlegend die Einleitung ebd., S. 9-28. Vgl. außerdem Florian Klingler: *Theorie der Form. Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters*, München 2014, sowie Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Oxford 2015, als Beispiele der neueren kulturwissen-

theoretische Überlegungen zu ausgewählten Aspekten des Formbegriffs skizziert werden, welche den Reflexionshorizont des Bandes umreißen. Beispielanalysen sind nicht Aufgabe dieser Einleitung; diese finden in den Einzelbeiträgen statt. Folglich arbeitet die Einleitung daran, einen ersten Vorschlag zur Theorie des Begriffs der Formüberforderung zu unterbreiten. Man könnte sie daher auch mit dem Titel »Fragmente einer Theorie(geschichte) der überforderten Form« überschreiben; sie darf als Kommentar zu Aspekten der Geschichte des Formbegriffs verstanden werden, die zu dem Konzept einer Formüberforderung hinleiten.

1 Metaphysischer Echoraum des Formbegriffs

Der Begriff der Form trägt eine Spannung in sich, die ihn zu einem Problem für jede Theorie der Literatur und der Kunst macht. Einerseits gehört der Begriff zu den abzählbar echt-kategorialen Gedanken (so wie außerdem ›Darstellung‹, ›Künstler/Autor‹ etc.), für die jede Kunsttheorie, soll sie ihren Gegenstand auf eine fundamentale Weise erfassen, einen äquivalenten Ausdruck finden muss.

Andererseits jedoch gehört der Begriff der Form zum Kernbe-

schaftlichen Theoriebildung des Formbegriffs, sowie Ingo Stöckmann: *Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik*, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002 (= *exempla aethetica* 2) als wichtigste theoriegeschichtliche Aufarbeitung der Grundlagen des »Formalismus« als Schule seit dem 19. Jahrhundert. Da die Geschichte des Formbegriffs in enger Beziehung zur Geschichte des Schönheitsbegriffs steht, ist hier außerdem von großer Bedeutung die konkurrenzlose Aufarbeitung von Joachim Jacob: *Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense*, Tübingen 2007 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 183). Zur Diskussion um den »New Formalism« im englischsprachigen Bereich vgl. Marjorie Levinson: *What Is New Formalism?*, in: *PMLA* 122 (2007), H. 2, S. 558-569, oder David Palumbo-Lui: *The Occupation of Form. (Re)Thinking Literary History*, in: *American Literary History* 20 (2008), H. 4, S. 814-835. Vgl. außerdem die Auswahlbibliographie zur neueren Formforschung in Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl, Rahel Villinger: *Formbildung und Formbegriff. Zur Einleitung, in: Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, hg. von Markus Klammer, Malika Maskarinec, Ralph Ubl und Rahel Villinger, München 2019, S. 9-33, hier S. 27f. Aus »materialtheoretischer« Sicht argumentiert der Band von Torsten Hahn, Nicolas Pethes (Hg.): *Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung*, Bielefeld 2020; vgl. darin v.a. die »Einleitung« der Hg., S. 9-19, und Thomas Hecken: *Form und Oberfläche als Metapher. Probleme und Herausforderungen des literaturwissenschaftlichen und -theoretischen Form-Begriffs*, in: *ebd.*, S. 23-40.

stand eines viel weiter gefassten metaphysischen Erbes, aus dessen Horizont (*›idea‹* bzw. *›morphé‹*) er auch im Bereich der modernen Kunstphilosophie, wo er sich vielfach spezifiziert und säkularisiert hat,³ d.h. technischer⁴ und auch empirischer geworden ist, nicht gänzlich heraustritt. Denn die metaphysischen Vorentscheidungen, die in ihm abgelegt sind, können in der Anwendung nicht einfach zum Verschwinden gebracht werden. Im Gegenteil, oft behaupten sie sich noch gegen ihre Durchstreichungen. Wer »Form« sagt und von der Fundamentalität des Begriffs als ästhetische Kategorie profitieren will, ist also bestimmten Bedeutungsaspekten ausgesetzt, zu denen er sich aktiv und reflexiv verhalten muss. Dies gründet nicht zuletzt darin, dass der Begriff der Form ganz wesentlich durch die spezifischen Gegensatzbeziehungen bestimmt ist, in welchen er gebraucht wird und die sein kategoriales Profil mit jeder neuen begriffsgeschichtlichen Wendung nicht nur modifizieren, sondern auch weiter anreichern.⁵

Was sich hier stets aufs Neue behauptet, ist die *zweidimensionale Großformatigkeit* des Begriffs der Form, d.h. seine maximale horizontale (extensionale) Weite wie vertikale (intensionale) Tiefe, die es im Verbund erlaubt haben, dass »Form« zum gemeinsamen Grundbegriff historisch und systematisch extrem differenter Theoriegebäude innerhalb wie außerhalb der Kunstphilosophie gemacht werden konnte – der Metaphysik Platons und Aristoteles' ebenso wie der Transzendentalphilosophie Kants, der Systemtheorie Luhmanns

3 Vgl. die Nomenklatur dieser Spezifikationen bei Tatarkiewicz (Anm. 2).

4 Vgl. zu dieser Tradition des »Formalismus« die große Studie von Ingo Stöckmann (Anm. 2). Städtke (Anm. 2), S. 465, betont zu Recht, dass der Formbegriff im 19. Jh. und frühen 20. Jh. nach seiner spekulativen Entfaltung in der Goethezeit Theoriedimensionen hinzugewonnen hat, die allesamt in die Richtungen einer Empirisierung und Re-Technisierung laufen: »Materialität der Form, [...] die technischen Verfahren künstlerischer Produktion und die neue soziale Funktion der Kunst« geraten ebenso in den Blick wie später »die ästhetische Form vom Standpunkt ihrer psycho-physiologischen Wahrnehmung oder aber unter dem Aspekt ihres Sprach-, Symbol- oder Zeichencharakters« (ebd.).

5 Vgl. Werner Michler: Gattungsgeschichten der Form: Aspekte eines prekären Verhältnisses, in: Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer (Anm. 2), S. 112-133, hier S. 113; Städtke (Anm. 2), S. 463 f.; Tatarkiewicz (Anm. 2), S. 317-320. Deshalb darf die säuberliche Trennung, die Tatarkiewicz aus systematischer Perspektive zu Recht anwendet (ebd., S. 319), um drei ästhetische von zwei philosophischen Formbegriffen zu unterscheiden, nicht so verstanden werden, als seien damit die Reiche dieser Denktraditionen fein säuberlich geschieden und fortan voneinander isoliert. Vielmehr zeigt Tatarkiewicz auf, wie der »metaphysische Formbegriff des Aristoteles seit dem Mittelalter wiederholt das Muster für ästhetische Anverwandlungen gewesen ist.

oder der Ästhetik Herbarts. Dabei hatte die Einflechtung der Formfunktion in unterschiedliche metaphorische Felder die Konsequenz, dass eine gewisse Universalität des Gebrauchs von »Form« entstanden ist.⁶ Die wichtigste begriffliche Überschreitung betrifft die Gebietsgrenzen zwischen Metaphysik und Kunstphilosophie selbst. Wo die Kunsttheorie im Formbegriff meint, ganz bei ihrem Gegenstand zu verweilen, ist sie tief verstrickt in die Fragestellungen und Vorentscheidungen abendländischer Metaphysik. Die moderne Klage über die »philosophische Entmündigung der Kunst«⁷ ist auch deshalb eine seit Schiller so leidenschaftlich vorgetragene, weil die Kosten der Autonomieästhetik bzw. der theoretisch deklarierten Kunstautonomie nicht zu übersehen sind. Die Anerkennung der Eigenmächtigkeit und Eigengesetzlichkeit der Kunst bzw. Dichtung war auf die Institution der Philosophie als ausführendes Organ solcher Erklärungsgewalt angewiesen. Verstärkt seit dem 18. Jahrhundert wird somit die Besonderheit von ästhetischen Gegenständen in Begriffen gedacht (und denkt sich selbst darin), die zugleich die Last ontologischer wie epistemologischer Letztverfügung tragen und zum Austragungsort periodisch wiederkehrender philosophischer Paradigmenkonflikte werden. Der Begriff der Form führt diese Doppelbelichtung mit unterschiedlichen Brennweiten am deutlichsten mit sich.

Es ist also durchaus verständlich, dass der Formbegriff in der Literaturtheorie der Moderne, Post- und Spätmoderne, wo diese in das Stadium kritischer Selbstreflexion eingetreten ist, weiterhin intensiv diskutiert und kontextuell umgebildet, angepasst und weitergedacht wird. Manchmal mit der Sicherheitswarnung seiner Benutzung versehen, hat der Begriff auch in der Literaturwissenschaft im Bestand verschiedener Komposita seinen Platz gefunden: Formensprachlichkeit, innere Form, äußere Form, Strophenform, Dramenform, Erzählformen etc. Jedes Nachdenken über den ästhetischen Formbegriff und über Phänomene der ästhetischen Form muss jedoch den Echoraum des Begriffs im Blick haben und mit seinen Verzerrungen rechnen.

6 Vgl. dazu instruktiv Monika Schmitz-Emans: Begriffsgeschichten der Form: Ein metaphorologischer Ansatz, in: Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer (Anm. 2), S. 75-110. Vgl. dazu generell Bernhard F. Taureck: Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie, Frankfurt a.M. 2004.

7 Vgl. Arthur C. Danto: Die philosophische Entmündigung der Kunst, München 1992; Rüdiger Bubner: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: ders.: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M. 1989, S. 9-52; Reinold Schmücker: Was ist Kunst? Eine Grundlegung, München 1998, S. 19-47.

2 Form als normative Stabilität

Die abendländische Theoriegeschichte hat am Formbegriff die Funktion der *Selbststabilisierung* besonders unterstrichen. Formen haben demnach ihr normatives Wesen darin, den regelartigen Stabilitätsbereich ihres Gegenstands anzugeben bzw. zu realisieren: als jenen ontologischen Spielraum, innerhalb dessen ein Etwas ganz ›es selbst‹ in seinen festen Unterschieden zu Anderem ist; als qualitativ identifizierbare Instanz generellerer Arten; als innere wie äußere Zweckmäßigkeit.⁸ Deshalb ist schon für Aristoteles die Form – sei sie als ein Moment einer Substanz (*ousia*) wie im ›Organon‹ oder selbst als ›substanzielle Form‹ wie in der »Metaphysik« verstanden – eng mit der Modalkategorie der Wirklichkeit (*enérgeia*) verbunden:⁹ »Spricht man von der Form des X, spricht man von der Form, die eine bestimmte Materie annimmt, wenn sie X wird.«¹⁰ In welcher Weise man auch, in Bezug auf die Begriffsbestimmung des Aristoteles, das ›Wesenhafte‹ bzw. ›Substanzielle‹ der Form nun verstehen will, funktional jedenfalls ist innerhalb dieser Tradition klar, dass in der Form die Norm wesenhafter Selbstheit als Gesamt ihrer tragenden Identitäts-, Funktions- und Stabilitätsbestimmungen niedergelegt ist. Noch Luhmann schließt bei aller Kritik dieses aristotelischen Materie-Form-Paradigmas an diese Funktionsidee der Form an, wenn er deren Operationsweise so beschreibt, dass Formen aus der »lose[n] Kopplung« von Elementen in einem Medium, welches den Möglichkeitsraum der Kristallisation von Formen umreißt, »strikte Kopplungen« durch »Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet« erstellen.¹¹ Form ist das Etwas darin, dass es »in den Umriss gebracht«

8 »Form nenne ich das Was-es-heißt-dies-zu-sein einer jeden Sache und seine primäre Substanz.« (Aristoteles: *Metaphysik*. Bücher VII und VIII, hg. und übers. von Wolfgang Deutel, Frankfurt a.M. 2009, S. 41, VII, 7, 1032b 1f.).

9 Aristoteles (Anm. 8), S. 113 (VIII, 1, 1042a 24ff.). Vgl. Wolfgang Welsch: *Der Philosoph. Die Gedankenwelt des Aristoteles*, München 2012, S. 250-254; Günter Patzig: *Bemerkungen über den Begriff der Form*, in: *Archiv für Philosophie* 9 [1959], H. 1/2, S. 93-111, hier S. 96.

10 Jonathan Beere: *Form/ Materie*, in: *Aristoteles-Handbuch*, hg. von Christoph Rapp und Klaus Corcilius, Stuttgart 2021, S. 232-239, hier S. 232. In dieser Hinsicht ist die aristotelische Zuordnung des Artbegriffs zwischen Gattungsbegriff und rein individueller Substanz (Welsch [Anm. 9], S. 247f.) einsichtig: Formen (*eidōs*) als Artbegriffe bezeichnen »wesensumreißende Begriffe« (ebd., S. 248) als »arthafta Soseinsbestimmung« (ebd., S. 247).

11 Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: *ders.: Aufsätze und Reden*, hg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2001, S. 198-217, hier S. 200.

und damit innerhalb seiner als Norm bestellten Grenze festgestellt ist, um derart Vernehmbarkeit zu erlangen: »Die Grenze [...] riegelt nicht ab, sondern bringt als hervorgebrachte selbst das Anwesende erst zum Scheinen. Grenze gibt frei ins Unverborgene«. ¹²

Dass diese Semantik des Formbegriffs auch klassischen Aneignungen im Bereich der Kunsttheorie zugrunde liegt, lässt sich beispielsweise an der Art und Weise zeigen, wie Nietzsche in seinem Erstlingswerk »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872) diese abstrakte Begrifflichkeit in mythopoetische Elemente rückverwandelt. ¹³ Das Apollinische als fundamentale Seinssphäre, d.h. als tragende Dimension des Seienden überhaupt, wird von den mythologischen Eigenschaften des Apollo her entwickelt: Gott der »bildnerischen Kräfte«, der »maasvollen Begrenzung« und der »Freiheit von den wilderen Regungen« der dionysischen Transgression von Grenzen. ¹⁴ Im Apollinischen mythopoetisiert für Nietzsche das griechische Denken das Gesetz der Form (bzw. die Form des Gesetzes). Apollo ist das »herrliche Götterbild des principii individuatiōnis«, ¹⁵ d.h. des Etwas-Seins überhaupt und damit der Formbedingun-

12 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders.: Holzwege, Frankfurt a.M. 1977 (= Gesamtausgabe, Bd. 5), S. 7-74, hier S. 71. Diese kategoriale Funktionsbestimmung der Form als »normative Stabilität« eines Etwas darf damit als Metabestimmung zu systematischen Unterscheidungen möglicher Formbegriffe in und außerhalb der Ästhetik verstanden werden, wie sie Tatkiewicz (Anm. 2, vgl. bes. die Zusammenfassung ebd. S. 340f.) mit Form A – Form E und Wellbery (David Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, hg. von Jonas Maatsch, Berlin 2014, S. 17-42, hier S. 19) mit »endogener«, »eidetischer« und »konstruktivistischer« Form unternehmen. Denn alle diese Formbegriffe müssen letztlich in irgendeiner Weise – wenn auch bezüglich verschiedener Dimensionen des Etwas-Seins, deren Differenz Tatkiewicz v.a. durch ihre jeweiligen Gegensatzbegriffe (Element, Inhalt, Materie, Farbe, Akzidenzien, Erfahrungsinhalt) freilegt – eben jene Bestimmbarkeit ermöglichen, die dann selbst weiter bestimmt werden kann bezüglich ihrer Qualität bzw. besonderen Art von Identitätsfestlegung und Bezugnahmemöglichkeiten.

13 »Diese Namen [das Apollinische und das Dionysische, [J.U./D.W.] entlehnen wir von den Griechen, welche die tief sinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen.« (Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 9-156, hier S. 25) Zu Nietzsches Formbegriff(en) vgl. Burdorf (Anm. 2), S. 319-350.

14 Nietzsche (Anm. 13), S. 27f.

15 Ebd.

gen von Individuation: »Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, dass er Grenzlinien zwischen ihnen zieht.«¹⁶ Als »Gott der Individuation und der Gerechtigkeitsgrenzen«¹⁷ zählt die »Allgemeinheit blosser Form«¹⁸ zu seinem Herrschaftsgebiet, und das Befolgen seiner Gesetze garantiert »Formenwesen der Erscheinung«.¹⁹

Wie weit diese Mythopoesie der Form im Apollinischen auf den Argumentationsweg des Textes selbst übergreift, hat Peter Sloterdijk gezeigt. In Nietzsches Argumentation bezüglich der griechischen Tragödie, wengleich dem Dionysischen dabei naturgemäß die grelleren Momente und eindrucklicheren Schilderungen zugehören, ist »das Dionysische niemals als solches an der Macht.«²⁰ Denn so wie auf der Ebene der Bühnentechnik »der tragische Raum [...] in seiner ganzen Anlage [...] nichts anderes als eine Art von apollinischer Haltevorrichtung [ist], die dafür sorgt, daß aus dem orgiastischen Gesang des Chores *keine* Orgie wird«,²¹ so mutiert die begriffliche Architektur des Verhältnisses von Dionysischem und Apollinischem in der Tragödie zu einer »Verdoppelung des Apollinischen«: »In Wahrheit ist die Polarität zwischen Apollo und Dionysos keine bewegte Opposition, die frei zwischen den Extremen schwingt – vielmehr haben wir es mit einer stillgestellten Polarität zu tun«. Das Verhältnis von Formlosigkeit (Dionysischem) und Form (Apollinischem) als »konsequenter Symmetrismus« und »prinzipielle Isosthenie«²² steht selbst unter dem Gesetz des Apollinischen zweiter Ordnung, sodass auch das Formsprengende wiederum unter ein übergeordnetes Formgesetz fällt, ohne dass es nämlich keinerlei Artikulationsmöglichkeit hätte.

Wiederaufgenommen wird diese Form der Form in Luhmanns Formulierung des *re-entry* als »Wiedereintritt der Form in die Form«²³ und weiterhin in der Art und Weise, wie Luhmanns ope-

16 Ebd., S. 70.

17 Ebd., S. 71.

18 Ebd., S. 105.

19 Ebd., S. 126.

20 Peter Sloterdijk: Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus, Frankfurt a.M. 1986, S. 53.

21 Ebd., S. 54.

22 Ebd., S. 55.

23 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, S. 78; Niklas Luhmann: Einführung in die Systemtheorie, hg. von Dirk Baecker, Heidelberg 2009, S. 80. Luhmann holt diesen Gedanken bekanntlich bei Spencer-Brown ab, vgl. Niklas Luhmann: Die Paradoxie der Form, in: Kalkül der Form, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt a.M. 1993, S. 197-212, hier S. 200. Vgl. Johannes

rationaler, prozessorientierter und technisch ins Extrem abstrahierter Formbegriff in besonders scharfer Weise die Stabilitätsfunktion *aller* Formgebung (ästhetischer wie nichtästhetischer) herausarbeitet. Luhmann gelingt dies, indem er einen absoluten Formbegriff in den Blick nimmt, der »die andere Seite der Unterscheidung, also Materie, Substanz, Inhalt einfach wegläßt und die Form als solche zu denken [...] versucht«:²⁴ und zwar als eine »Unterscheidung mit zwei Seiten«, bei der die eine (innere) Seite (*marked state*)²⁵ für weitere Formvollzüge (Unterscheidungen) zur Verfügung gestellt wird und für die aufgrund der autopoetischen Form jeder Form gilt, dass »die Unterscheidung sich vollständig selbst enthält«, sodass sie »durch nichts anderes gehalten«²⁶ wird. Luhmann unterstreicht die Stabilisierungsfunktion der Form überhaupt, indem ihr Operieren als autonomer Vollzug einer Grenzziehung gedacht ist, wodurch die *Bezugnahme* auf und die *Identität* eines umgrenzten Bereichs allererst realisiert werden. Zugleich sind Formen Beobachtungsmöglichkeiten, indem jede Form mittels ihrer Struktur die eine Seite ihrer Unterscheidung zur Beobachtung freigibt, d. h. zur weiteren Bearbeitung mit internen Formoperationen.²⁷

Zu dieser stabilitätssemantischen Grundfunktion von Formgebung generell, die wir hier stark verkürzt von Aristoteles zu Luhmann skizziert haben, gehört dann freilich auch, dass jede Operation der Formgebung und jeder Wiedereintritt der Form in die Form als Möglichkeit zu begreifen ist, die gesetzte Form durch neue Akte der Formgebung zu durchkreuzen: »Die Form gibt die Möglichkeit der Grenzüberschreitung.«²⁸ Im Normalfall von literarischer Forminnovation ist diese Grenzüberschreitung als »geringe Abweichung« markiert, sodass »das Muster *und* die Abweichung erkannt werden«, »die Tradition *und* der sie erneuernde Dichter Bestätigung erfahren« und »selbst das radikal Neue nicht radikal neu ist, sondern auf Transformationen bestehender Bestände beruht.«²⁹ Nach diesem Modell von progressiver Formtransformation fixiert ästhetische Form mittels ihrer normativen Stabilität noch ihre Negation, indem sie den

Dieckmann: Re-Entry, in: ders.: Schlüsselbegriffe der Systemtheorie, München 2006, S. 267.

24 Luhmann: Die Paradoxie der Form (Anm. 23), S. 197.

25 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (Anm. 23), S. 51; vgl. ebd., S. 109-111; Luhmann: Einführung in die Systemtheorie (Anm. 23), S. 75 ff.

26 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (Anm. 23), S. 49.

27 Ebd., S. 67.

28 Ebd., S. 50.

29 Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 18.

Spielraum festlegt, innerhalb dessen Grenzen das Negierte und die Negation als proportionierte Identität *und* Umbildung einander zur Bestimmbarkeit verhelfen. Die Dynamisierung bzw. Verzeitlichung von Formen zu »Tätigkeiten des ›Formierens‹«, »Formverfahren«, »Formungspraktiken«³⁰ und Formvollzügen, wie sie in der neueren Theoriebildung im Anschluss an die moderne Verflüssigung des Formbegriffs seit Goethes Morphologie bis zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts als Leitparadigma im Zentrum steht und bis zu den modernen Negativitätsprogrammen des Formbruchs und der Formzerstörung reicht,³¹ kann die normative Stabilität des Formbegriffs nicht grundsätzlich in Frage stellen, aber deren Realisierungs- und Operationalitätsmodus in temporaler Wendung anders und für bestimmte Entwicklungen der Kunst adäquater beschreiben.³² Flexibilisierung, Amplifizierung, Diversifizierung und Negierung von Formen und Praktiken des Formierens sind auf die normative Stabilität der Form als deren Funktionsweise angewiesen: Erst unter ihrer Voraussetzung wird ihre Arbeitsweise verständlich.

30 Ebd., S. 11.

31 »Form wird in der Moderne nicht mehr nur als feststehende, erscheinende Form gefasst, deren Umriss mit einer Kontur umgrenzt werden kann, sondern als selbst dynamisch und prozesshaft bestimmt.« (Klammer, Maskariniec, Ubl, Villinger [Anm. 2], S. 9) Vgl. Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 19-21, und auch Schmitz-Emans (Anm. 6), S. 90f. Vgl. zu diesem Prozess hin zu einer Gegenwartskunst, die »zu der scheinbar paradoxen Anstrengung der Form gegen sich selbst« führt, indem »Formstrukturen [...] entstehen [sollen], welche die Bedeutungsassoziationen von Form zerstören und doch zugleich vollendete Form sind«, Dieter Henrich: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel), in: Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hg. von Wolfgang Iser, München 1966 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 2), S. 11-32, hier S. 30. Zu Goethes Formbegriff und dem Nachleben seiner Morphologie bis ins 20. Jahrhundert vgl. grundlegend Eva Axer, Eva Geulen, Alexandra Heimes: Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2021.

32 »Eidetische Formkonzepte«, die in der eben dargestellten Hinsicht »Form als Objektidentität gewährleistender Umriss« denken, und »endogene Formkonzepte« (siehe das Folgende) sind zwar historisch wie auch systematisch zu unterscheiden (Wellbery [Anm. 12], S. 19), jedoch zugleich in ihrem Bedingungsverhältnis zu sehen. Deshalb ist auch vor einer Überbetonung zu warnen, wenn »Form [...] wesentlich als Organisation von Zeit verstanden« (Michael Gamper, Eva Geulen: Einleitung, in: Zeiten der Form – Formen der Zeit, hg. von Michael Gamper, Eva Geulen u. a., Hannover 2016, S. 7-18, hier S. 9) wird, sodass die stabilisierende, tendenziell zeitwiderständige Dimension von Formen immer weiter außer Sicht gerät – und so auch die vielfältigen Zeitlichkeitsvektoren in ihrem Funktionieren nicht adäquat verstanden werden können.

3 Der doppelte Ort der Form

Die historischen Entwicklungsstufen des Formbegriffs zwischen den Polen seiner Bedeutung als bloß äußere ›Gestalt‹ und als innerstes ›Wesen‹ (*morphé/eidos*), äußere Beschaffenheit und innere Organisation, zwischen einem eher »technischen« und einem »normativen« Formverständnis,³³ die in der modernen Geschichte der Ästhetik v. a. seit Fr. Schlegel, Schiller und Hegel zunehmend verschränkt worden sind, müssen hier nicht aufgerollt werden.³⁴ Es genügt die Feststellung, dass im Folgenden die ›Idee‹ des ›modernen‹ Begriffs der ästhetischen Form seit dem späten 18. Jahrhundert zum Ausgangspunkt unserer Theoriebildung gemacht wird,³⁵ und zwar deshalb, weil mit ihr die noch immer gültigen kategorialen Grundlagen der Funktionsweise moderner Dichtung erarbeitet worden sind. Form meint dabei weiterhin generell die asymmetrische Funktionsbeziehung, in der die intelligiblen Prinzipien einer Sache (d. h. ihre Gründe, Zwecke, Absichten und Organisationsweisen) an ihrer Außenseite durch bestimmte Qualitäten unmittelbar-sinnlich oder mittelbar-hermeneutisch erfahrbar werden. Ästhetische Form ist demnach die (schöne, interessante, reizende, sinnreiche) erfahrbare Gestalt in der Durchsichtigkeit auf ihre innere Begründung bzw. Organisation, und zwar so, dass die in den Gestaltungsmerkmalen sich zusammenschließende reiche und dichte Beziehungshaftigkeit beider Seiten selbst als ästhetische Qualität hervortritt. In der Kodierung beider Seiten *als* Form (innere Form – äußere Form³⁶) kann diese Beziehung bis zur Selbstbeziehung eines Einzigigen, Absoluten hypostasiert werden.³⁷

33 Burdorf (Anm. 2), S. 2.

34 Vgl. dazu in systematischer Perspektive Jan Urbich: Warum braucht es eine Theorie poetischer Gründe? Prolegomena zu einer inferentialistischen Philosophie poetischer Rationalität, in: Rationalität der Literatur, hg. von Arbogast Schmitt und Andreas Kablitz, Heidelberg 2023 (= Studien zu Literatur und Erkenntnis, Bd. 21), S. 39-82; Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 21-23.

35 »Im Zuge der Verselbständigung dieses Systems [der schönen Künste, J.U.] und der Ablösung vom Prinzip der Naturnachahmung setzte im 18. Jh. die eigentliche Debatte um den ästhetischen Formbegriff ein.« (Städtke [Anm. 2], S. 470).

36 Zur Begriffsgeschichte der ›inneren Form‹ vgl. Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 34f.; Städtke (Anm. 2), S. 470-473; Burdorf (Anm. 2), S. 53-72; Michler (Anm. 5), S. 121-123.

37 Vgl. Urbich (Anm. 34). Die moderne Tendenz in der Theoriebildung, die klassische Form-Inhalt-Dichotomie aufzulösen und monistisch zu reintegrieren,

Der Begriff des Strukturganzen eines literarischen Werkes teilt sich als Folge dieser Begriffsentwicklung heute in das Feld einer ›inneren Form‹ und einer ›äußeren Form‹, wobei die äußere Form vor allem die Momente rhetorisch-materialer Gestaltung und die innere Form alle hermeneutischen Aspekte der formensprachlichen ästhetischen Beziehungshaftigkeit umfasst.³⁸ Historisch hat diese Unterscheidung ihren modernen Ursprung im kausalen Verhältnis von ›inward form‹, ›intelligible form‹ und ›sensible Form‹ bei Shaftesbury und Harris (›Hermes‹, 1751).³⁹ Die derart extrahierte Idee des klassischen Formbegriffs um 1800, die den Überlegungen zum neo-idealistischen Theoriedesign zugrunde liegt, akzentuiert Form als tragendes Element des Kunstwerkhaften schlechthin, ohne sie aber wie später die ›Formalisten‹ seit dem 19. Jahrhundert im Gegensatz oder im emphatischen Unterschied zum Gehaltsmoment einzusetzen.

Damit ist ein Problemaspekt der ontologischen Dimension von ästhetischer Form markiert: der des ›ästhetischen Gegenstands‹ bzw. ›ästhetischen Objekts‹. Wenn in der Form ein Äußeres, konkret Erfahrbares oder ›Sich-Selbst-Anzeigendes‹⁴⁰ auf ein Geistiges, Begriffliches, Semantisches in einer besonderen Weise bezogen ist, dann kann das ästhetische Objekt weder auf ein subjektunabhängiges raumzeitliches Vorhandensein noch umgekehrt auf ein bloß intentionales Gegebenheit als Korrelat von Bewusstseinsvollzügen verkürzt werden. Form bleibt demzufolge an die intersubjektiv verbindlichen Grenzen einzelner, konkreter raumzeitlicher Gestaltungsrealisate gebunden, als deren Außenseite sie hervortreten soll, und erlaubt doch als deren begriffliche Ordnung eine Breite von Rekonstruktionsvarianten ihrer selbst, wo dieses Seiende auf ganz unterschiedliche (sogar gegensätzliche) Weise mit normativ-begrifflichen Erklärungen seiner geistigen Gliederung konkordant gemacht werden kann. Das

reicht dabei von idealistischen Ausweitungen der Form zu einem Substanzbegriff, der noch sein scheinbares Gegenteil einbegreift bzw. nur in sich selbst unterscheidet, bis hin zu Ästhetiken der reinen Oberfläche und des Scheins in der Form, die allen ›Hintergrund‹ kulturkritisch auf diese Form reduzieren (vgl. Schmitz-Emans [Anm. 6], S. 87f.).

38 Willems (Anm. 2), S. 696f.

39 Städtke (Anm. 2), S. 470.

40 »[Das Phänomen] zeigt nicht über seine Schulter hinweg ein wahres Sein an, das seinerseits das Absolute wäre. Was es ist, ist es absolut, denn es enthüllt sich, *wie es ist*. Das Phänomen kann als solches untersucht und beschrieben werden, denn es ist *absolut sich selbst anzeigend*.« (Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, hg. von Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 10f.).

Quine'sche Lehrstück der Unterbestimmtheit jeder Theoriebildung durch empirische Daten⁴¹ gilt auch für den Übergang von Formrealisaten zu Formbegriffen, von *morphé* zu *eidós*. Ästhetische Form ist die Ordnung eines potenziell oder reell zweckmäßigen Sichtbaren, bei der beide als Dimensionen der Wirklichkeit dieser Form nicht einfach so zusammenfallen können, sodass das Material ganz Begriff und der Begriff ganz Material geworden ist, und die Beschreibung des einen identisch ist mit der Beschreibung des anderen – auch wenn gerade das als Norm besonders der ästhetischen Form bei Schelling und Hegel erhofft worden ist.

Demzufolge teilen alle anspruchsvollen modernen Formbegriffe die Überzeugung, dass ästhetische Form kein bloß äußerliches Hinzutun von Darstellungstechnik zu einem Darstellungsinhalt sei, sondern beide wechselseitig untrennbare Dimensionen desselben Wesentlichkeitszusammenhangs sind, sodass die abstrakte Trennung von Form und Inhalt als obsolet erscheint:⁴²

Der unreflektierte [...] Formbegriff setzt Form dem Gedichteten, Komponierten, Gemalten als davon abhebbare Organisation entgegen. Dadurch erscheint sie dem Gedanken als Auferlegtes, subjektiv Willkürliches, während sie substantiell ist einzig, wo sie dem Geformten keine Gewalt antut, aus ihm aufsteigt. Das Geformte aber, der Inhalt, sind keine der Form äußerlichen Gegenstände sondern die mimetischen Impulse, welche es zu jener Bilderwelt zieht, die Form ist.⁴³

Der literaturwissenschaftliche Grundbegriff der ›Form-Semantik‹ bildet das säkularisierte theoriegeschichtliche Endprodukt dieser Begriffsentwicklung. Keine literaturwissenschaftliche Praxis in der The-

41 W.V.O. Quine: Two Dogmas of Empiricism / Zwei Dogmen des Empirismus, in: ders.: From a Logical Point of View / Von einem logischen Standpunkt aus. Englisch/Deutsch, hg. von Roland Bluhm und Christian Nimtz, Stuttgart 2011, S. 56-127, hier S. 116f.

42 Zur (onto)logischen Kritik der abstrakten Form-Inhalt-Trennung vgl. schon G.W.F. Hegel: Wissenschaft der Logik. Bd. II, Frankfurt a.M. 1986 (= Werke, Bd. 6), S. 84-95, und ders.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse [1830]. Bd. I, Frankfurt a.M. 21989 (= Werke, Bd. 8), S. 265, §133: »An-sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so daß der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form.«

43 Adorno (Anm. 1), S. 213.

oriebildung, Philologie oder Textexegese kommt ohne die Annahme aus, dass die Formentscheidungen und Formausprägungen literarischer Werke als kunstwerkhaft den Bedeutsamkeitszusammenhang einer »Formensprache«⁴⁴ bilden, der (nach welcher Rahmentheorie auch immer und unter Beachtung verschiedener Kontextregeln) in begrifflich-propositionale Gehalte zu transformieren ist, damit das Kunstwerk damit noch besser (adäquater, reicher etc.) und zugleich niemals adäquat erfahren oder verstanden werden kann.⁴⁵

Ebensowenig müssen wir hier die geschichtlichen Bewegungen der modernen Kunst und Literatur(theorie) zwischen »Formemphase« und »Formzertrümmerung«⁴⁶ nacherzählen.⁴⁷ Auch für letztere gilt, dass sie eines logischen Fundaments im Begriff gelingender Form nicht entbehren kann. Denn nur diese bindet die fragmentierte, zertrümmerte oder dekonstruierte ästhetische Form an das Positiv gelingender Form als Bezugspunkt ihrer reflektierten Beziehung zurück (indem die negativen Formenkräfte durch ihren Gegensatz zu gelingender Form erst bestimmt sind). Bestimmte Mindestanforderungen an gelingende Form sind auch in jeder formensprengenden ästhetischen Tätigkeit vonnöten, ohne die diese gar nicht zur Artikulation *als negative* gelangen könnten.⁴⁸

4 Endogene Form

Hilfreich für die diesem Sammelband zugrundeliegende Fragestellung ist eine begriffliche Unterscheidung, welche an die vorhergehenden Ausführungen zum doppelten Ort von Form – als äußere Gestalt und als inneres Prinzip – anschließt: die Absetzung einer »endogenen« von einer »exogenen« ästhetischen Form.⁴⁹ Der von David Wellbery

44 Ebd., S. 79. Zu »Form-Semantik« als Terminus vgl. Peter Szondi: Schriften. Bd. 1, hg. von Wolfgang Ietkau, Frankfurt a.M. 1978, S. 13.

45 »Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.« Ebd., S. 113.

46 Willems (Anm. 2), S. 686.

47 Vgl. Burdorf (Anm. 2), S. 508-513; Schmitz-Emans (Anm. 6), S. 88-93.

48 »Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.« Adorno (Anm. 1), S. 213. Bereits Nietzsches Einsicht in das apollinische Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem registriert das.

49 Vgl. dazu David Wellbery (Anm. 13); ders.: Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: Klammer, Maskarinec, Villing, Ubl (Anm. 2), S. 181-198. Klammer, Maskarinec, Ubl, Villing: Formbildung und Formbe-

vorgeschlagene Begriff einer ›endogenen Form‹ bildet sich programmatisch in Goethes »epochale[r] Transformation des Formbegriffes« heraus, in der dieser von einem »eidetischen Formbegriff [...] auf einen *endogenen* Formbegriff um[ge]stellt« wird.⁵⁰ Er umfasst zwei, eng zusammenhängende und doch systematisch zu unterscheidende, Aspekte. Zum einen betont der endogene Formbegriff, auch im Sinne goethezeitlicher Organismus- bzw. Lebendigkeitsvorstellungen, die bereits besprochene integrale wie auch prozessuale innere Durchdringung von Form und Materie, Form als Begriff und Form als Substanz: »Form als Prozess des Sich-Herausbildens im Zusammenspiel von Varianz und Invarianz; das Verhältnis von Form und Materie wird nicht als Opposition, sondern als Durchdringung konzipiert.«⁵¹ Zum anderen markiert der Begriff der ›endogenen Form‹ eine spezifische Art von Formautonomie, in der die Temporalität und Prozessualität dieser Form in besonderer Weise als autogenerative Dimension gedacht wird:

Endogene Form ist (a) der Wirklichkeit desjenigen Gegenstandes intern, um den es geht; und (b) autogenerativ, sich selbst hervorbringend. [...] Dieses Prinzip ist aktiv, ist eine Formkapazität, die sich verwirklicht, indem sie sich bestimmt

und zwar mit Strawson »as a general rule for the production of its own instances.«⁵²

griff (Anm. 2), S. 10, fassen den Unterschied prägnant zusammen, wenn sie den eidetischen Formbegriff »platonisch« und den endogenen »organisch« nennen. Beide sind von einem dritten, »konstruktivistischen« abzusetzen, der die Technizität und den Setzungscharakter der Form als abstraktes Schema markiert. Die Identifikation der ›endogenen Form‹ mit dem Begriff der ›inneren Form‹ bezieht sich vor allem auf den aristotelischen Aspekt der ›substanziellen Form‹, der bei Goethe verwandelt wieder auftaucht; die heute in der Literaturwissenschaft gebräuchliche Verwendung von »innerer Form« und »äußerer Form« als verschiedene Aspekte der Formgebung von Inhalt (vgl. Willems [Anm. 2]) ist davon zu unterscheiden. Zum Unterschied von Normierungen künstlerischer Formierung (Gattungen) und individualisierter Form im Sinne von Originalität und Autonomie vgl. Städtke (Anm. 2), S. 464f.

⁵⁰ Wellbery (Anm. 12), S. 18.

⁵¹ Ebd., S. 19. Die ›Krise der Ganzheit‹ um 1800 (vgl. den Beitrag von Dirk Oschmann in vorliegendem Band), die eng mit der Verzeitlichung der Form zusammenhängt, versieht alle Aspekte des endogenen Formdenkens mit der Markierung ihrer Unabschließbarkeit.

⁵² David Wellbery: Die Idee der Literaturwissenschaft, in: *The German Quarterly* 87 (2014), H. 3, S. 257-264, 272-276, hier S. 274. Dieser Begriff der ›endogenen Form‹ nimmt deutliche Anleihen an der besonderen Art der Allgemein-

Verschiedene Dimensionen dieses neuen Formbegriffs lassen sich benennen, die allesamt mit der *Verzeitlichung* als tragendem Aspekt zusammenhängen:⁵³ erstens die *Verinnerlichung* der Form. Dieser Aspekt bezeichnet den Endpunkt der Begriffsentwicklung einer modernen Vorstellung von der (bereits von Plotin als Theorieelement entdeckten und in Barock und Manierismus wiederbelebten) ›inneren Form‹ bei Shaftesbury, mit der die besondere Schöpferkraft und das Formgefühl in der Werkentstehung als Kern des Ausdrucksgeschehens benannt ist,⁵⁴ und die am Ende des 18. Jahrhunderts in den idealistisch-romantischen Ästhetiken auf die Zuordnung von Form in den Bereich des (transindividuellen) Geistes hinstrebt. Zweitens die *Verwesentlichung* der Form bspw. bei Schiller, Schlegel, Schelling und Hegel, die in der Inhalt, Materie und Gestaltungsweise übergreifenden Form des Werkes als dessen geistigem Prinzip die hohen

heit der ›substantziellen Formen‹ des Aristoteles. Außerdem ist der Anklang an Schillers heautonomen Formbegriff deutlich, insofern Form als »eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist« (Friedrich Schiller: Kallias, oder über die Schönheit, in: ders.: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992 [= Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8], S. 276-330, hier S. 306), gedacht ist. In Wellbery (Anm. 49), S. 189-192, werden die philosophischen Implikationen des endogenen Formbegriffs einer neo-idealistischen Literaturtheorie noch weitergehend entwickelt; dies bleibt hier außen vor. Vgl. den Beitrag von David Wellbery im vorliegenden Band.

53 Zur Zeitlichkeitsdimension ästhetischer Form(en) vgl. die reichen Erträge des SPP »Ästhetische Eigenzeiten«, v.a. Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind ästhetische Eigenzeiten?, Hannover 2014; Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014; Michael Gamper, Eva Geulen u.a. (Hg.): Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016; Michael Gamper, Helmut Hühn, Steffen Richter (Hg.): Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten, Hannover 2020; daneben wichtig Martin Seel: Form als eine Organisation der Zeit, in: ders.: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik, Frankfurt a.M. 2007, S. 39-55.

54 In Adornos »Ästhetischer Theorie« als letztem großem Erben der idealistischen Ästhetik ist bezüglich der Kunstwerke von dem »Geist, ihrem Formgesetz« oft die Rede (Adorno [wie Anm. 1], S. 144). Bezüglich des Gebrauchs von ›innerer Form‹ ist allerdings das jeweilige Formparadigma zu unterscheiden, da verschiedene Arten von Form eine ›innere Form‹ zugesprochen bekommen haben. Die ›innere Form‹ seit Shaftesbury und i.A. an Plotin v.a. bei Goethe als besonderes Prinzip der Formungskraft bspw. ist vom eher technischen Begriff einer ›inneren Form‹, die bereits im scholastischen Denken des Mittelalters nachweisbar ist und die tropische, bildplastische bzw. figursemantische Organisation des Werkes im Gegensatz zur ›äußeren Form‹ als Organisation des Materials meint, abzusetzen. Vgl. Tatarkiewicz (Anm. 2), S. 332f.; in dieser Hinsicht gebraucht auch Willems (Anm. 2) den Unterschied von äußerer und innerer Form.

Ansprüche an Kunst als eigensinnige Darstellungen von Freiheit, Ganzheit, Sinnhaftigkeit, Geist und Selbstbezüglichkeit gesichert sieht.⁵⁵ Diese Tendenz kulminiert im Formbegriff Schillers als dessen am weitesten ausgearbeitete Version.⁵⁶ Ist es doch die substantielle Form als das wesentlich Geistige eines Gegenstandes, die gereinigt von dessen bloßem Stoff in der Form des Kunstwerkes *so* zur Darstellung kommt, dass in dieser Darstellung der Schein von Freiheit als Selbstbestimmung zum utopischen Potenzial des Gegenstandes wird:

Was wäre also Natur in dieser Bedeutung? Das innre Prinzip der Existenz an einem Dinge, zugleich als der Grund seiner Form betrachtet; *die innre Notwendigkeit der Form*. Die Form muß im eigentlichsten Sinn zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein, nicht bloße Autonomie sondern Heautonomie muß da sein.⁵⁷

Dementsprechend ist es die absolute Transparenz des Dargestellten auf seine Form *in* der Form des Kunstwerkes, durch welche das Kunstwerk in das Licht der Freiheit gesetzt wird: »Bei einem Kunstwerk also muß sich der *Stoff* (die Natur des Nachahmenden) in der *Form* (des Nachgeahmten), der *Körper* in der *Idee*, die *Wirklichkeit* in der *Erscheinung* verlieren.«⁵⁸

Drittens schließlich ermöglicht der enge Zusammenhang von Form und Subjektivität, wie er sich in den transzendentalphilosophischen Systemwürfen von Kant und Fichte herausbildet, im Verkürzen von Subjektivität auf Individualität die *Individualisierung* der Form,⁵⁹ v.a. im Anschluss an die Wirkmächtigkeit des Konzepts der ›inneren Form‹ des Werkes und seine Rückbindung an das ›Originalgenie‹.⁶⁰ Und viertens wird der moderne, endogen orientierte

55 Vgl. Michler (Anm. 5), S. 125f., der von »Substantialisierungen [...] kulturelle[r] Basiskategorien wie Form und Gattung« spricht. Es muss allerdings hinzugefügt werden, dass bspw. für die Ästhetiken Hegels und Schellings der Formbegriff nicht zentral ist (vgl. Tatarkiewicz [Anm. 2], S. 327), gleichwohl ihre spekulativen Konzeptionen von Kunstwerk und Schönheit an den semantischen Energien dieser Konzeption deutlich teilhaben.

56 Vgl. dazu Dirk Oschmann: Zwischen Theorie und Performanz. Schillers Begriff der ›Form‹, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 136 (2017), H. 2, S. 187–204.

57 Schiller (Anm. 52), S. 306.

58 Ebd., S. 324.

59 Vgl. die Hinweise bei Städtke (Anm. 2), S. 464f., 470.

60 Diese Aspekte müssten noch um mindestens zwei weitere ergänzt werden. Hinzu kommen nämlich die Dimensionen der *Entkonventionalisierung* der Form (Michler [Anm. 5] spricht zu Recht von einem »postkonventionellen

Formbegriff der klassischen Ästhetik um 1800 in besonderer Weise mit einer kunstspezifischen *Selbstbezüglichkeit* als immanente Potenzialität der Form zusammengedacht. Nicht ohne Grund vermerkt Walter Benjamin in Bezug auf den romantischen Formbegriff, dass dieser »der gegenständliche Ausdruck der dem Werk eigenen Reflexion«⁶¹ sei, und rückt überhaupt den Zusammenhang von Form und Reflexion ins Zentrum seiner Überlegungen zur romantischen Idee des Kunstwerks. Denn ästhetische Form führt nicht einfach nur ihre Gemachtheit (Sprachlichkeit) als potenziellen thematischen Horizont eines Inhalts zweiter Ordnung mit sich;⁶² sie realisiert nicht

[...] Dichten«, S. 123), mit der der originäre, individuelle, an die Einzelheit des Werkes gebundene Charakter dieser Form gefasst ist, sowie die Dimension der *Organizität* der Form, mit der diese im Sinne der »inneren Form« und ihres naturhaften Charakters als lebendig-vitales Prinzip (statt als mechanisch-äußere Konstruktionsweise) verstanden wird, und von der her die besondere organische Einheit und Harmonie von innerer und äußerer Form in ihrer hyperbolischen Verdichtung gedacht ist (vgl. dazu reiches Material bei Städtke [Anm. 2], S. 472 f.). In A. W. Schlegels »Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur« heißt es zu all dem pointiert: »Formlos zu sein darf also den Werken des Genius auf keine Weise gestattet sein, allein es hat damit auch seine Gefahr. Um dem Vorwurfe der Formlosigkeit zu begegnen, verständige man sich nur über den Begriff der Form, der von den meisten, namentlich von jenen Kunstrichtern, welche vor allem auf steife Regelmäßigkeit dringen, nur mechanisch, und nicht, wie er sollte, organisch gefaßt wird. Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußere Einwirkung irgend einem Stoffe bloß als zufällige Zuthat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z. B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt giebt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen [...]. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle ächten Formen organisch, d. h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit Einem Worte, die Form ist nichts anderes, als ein bedeutsames Aeußres, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt.« (August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Dritte Ausgabe, besorgt von Eduard Böcking, Zweiter Teil, Leipzig 1846 [= Sämtliche Werke, Bd. 6] S. 157 f. [25. Vorlesung]; vgl. Michler [Anm. 5], S. 124.)

61 Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt a.M. 1991, S. 7–122, hier S. 73. »[D]urch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion.« (Ebd.)

62 »Am Ende muß ich also meine Definition an einer Stelle suchen, die ich ablehnte, nämlich an der, daß sich Kunstwerke durch ihre Inhalte unterscheiden. Nehmen wir an, daß sie zusätzlich zu dem, daß sie über irgend etwas sind, auch darüber sind, wie sie über dieses Etwas sind – daß sie sozusagen Inhalte erster

einfach nur eine permanente »Selbstkritik«⁶³ als Bewusstsein der eigenen Grenzen der Darstellung und weist so ihren ›Schein‹ in der Form reflexiv an sich aus; sie zeichnet nicht einfach nur als Ganzes die Figur eines ›absoluten Wissens‹ (Hegel) der eigenen Kultur in den Handlungsweisen ihrer Form nach; oder sie legt nicht einfach nur in extremen Material- oder Oberflächenästhetiken mittels der »referenzlosen Selbstbezüglichkeit des Ornaments [...] die Befreiung der Kunst von [...] semantischen oder geistigen Ebenen [...] [als] den eigentlichen Gehalt der Kunst als Kunst offen«.⁶⁴ Sondern vielmehr gilt, dass sie alle ihre Darstellungsleistungen überhaupt (auch wo sie nicht primär das eigene Material oder Verfahren explizit reflektieren) erst aus der Art und Weise gewinnt, wie die Formentfaltung des Werkes nur durch sich selbst zu operieren vermag.⁶⁵

Dergestalt hat sich ein Moduswechsel für die ästhetische, endogen formatierte Form ergeben: als selbstgesetzte Regel für die Art und

und zweiter Ordnung haben. Sie sind, semantisch gesehen, komplex, da sie ein subtiles Stück Selbstbezüglichkeit in sich aufnehmen.« (Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M. 41999, S. 227f.) Vgl. auch Luhmanns konstitutiven Begriff der Selbstbezüglichkeit für den Formbegriff: »Form ist unausgesprochene Selbstreferenz.« (Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: ders.: Schriften zu Kunst und Literatur, hg. von Niels Werber, Frankfurt a.M. 2008, S. 139-188, hier S. 150) Vgl. dazu David Roberts: Die Paradoxie der Form in der Literatur, in: Probleme der Form, hg. von Dirk Baecker, Frankfurt a.M. 2016, S. 22-44.

- 63 Adorno (Anm. 1), S. 81. »Von den mythischen Bildern aber emanzipieren die ästhetischen sich dadurch, daß sie ihrer eigenen Unwirklichkeit sich unterordnen; nichts anderes heißt Formgesetz. Das ist ihre Methexis an der Aufklärung.« (Ebd., S. 33f.)
- 64 Hahn, Pethes: Einleitung (Anm. 2), S. 13. Der von den Autoren der Einleitung vertretene neo-idealistische Formbegriff muss freilich einer Idee von Kunst bzw. Literatur gegenüber, die darauf besteht, »daß Kunst immer zunächst ornamental verfaßt ist, d.h. als Arrangement von Material unabhängig von dessen repräsentierender Funktion, also z.B. von dem semantischen Gehalt von Worten oder Schriftzeichen« (ebd., S. 12), Einspruch erheben. Der Gefahr einer abstrakten Trennung der Form von Gehaltsdimensionen bzw. ihrer Neuverortung als Funktion von bloßer Materialität, sodass man zu der These gelangt, »daß Texte etwas darstellen, ihren Kunstwert aber aus dem Absehen von diesen Inhalten und also letztlich in deren Kontingentwerden zugunsten der Steuerung des Werkzusammenhangs durch die Form gewinnen« (ebd., S. 14), ist mit einem Formbegriff zu begegnen, der bei aller Zustimmung zur selbstgenerativen Funktion ästhetischer Form zugleich solche Trennungen nicht zulässt. Vgl. Wellbery (Anm. 49).
- 65 Wellbery (Anm. 52), entwickelt diese Idee der konstitutiven Selbstbezüglichkeit für die neo-idealistische Literaturtheorie in ihren wesentlichen Grundzügen; vgl. auch Urbich (Anm. 34).

Weise, wie sich der Gestaltprozess des Werkes in seiner temporalen Dramaturgie manifestiert, ist diese Form ein ›immanentes Allgemeines‹,⁶⁶ das als normative Kraft mehr als das Konkrete seiner Realisierung ist und doch einzig nur in diesem eigentlich realisiert. Man muss die idealistischen oder romantischen Folgerungen und Verdichtungen dieser Begriffsentwicklung nicht teilen, um dennoch anzuerkennen, dass damit das komplexe ästhetische Objekt eines modernen literarischen Kunstwerks in seinen möglichen Leistungen und Funktionsbedingungen adäquater beschrieben ist als mittels der bis Mitte des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger gültigen rhetorisch-didaktischen Auffassungen von ästhetischem Inhalt und äußerer, rhetorischer, technischer oder ästhetischer ›Formung‹.

Im systematischen Begriff der ›endogenen Form‹, der im Rahmen der von den Autoren dieser Einleitung vertretenen ›neo-idealistischen Literaturtheorie‹ besonderes Gewicht erlangt,⁶⁷ ist die Selbstbestim-

66 Vgl. Wellbery (Anm. 49), und den Beitrag von Jan Urbich in diesem Band. Vgl. dazu auch Tatarikiewicz (Anm. 2) und seine Begriffe von »Form L« und »Form D«.

67 Grundlegend dazu: Wellbery (Anm. 12); Wellbery (Anm. 49); Wellbery (Anm. 52); Urbich (Anm. 34); sowie die Texte der Herausgeber in diesem Band. Diese Neuausrichtung der Form auf die Norm des Endogenen um 1800 ist zugleich (bspw. bei Goethe und den Romantikern, nicht bei den Kantianern wie Schiller oder später Hegel) mit der Dynamisierung, Substanzialisierung und Verinnerlichung des Naturbegriffs (vgl. dazu Dorothea Kuhn: Versuch über Modelle der Natur in der Goethezeit, in: dies.: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien, hg. von Renate Grumach, Marbach a.N. 1988, S. 159-176) derart korreliert, dass das alte Nachahmungsparadigma unter modernen Vorzeichen einer ›natura naturans‹ reaktiviert werden kann. Bei A.W. Schlegel heißt es zusammenfassend für diese Verbindung: »Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äussern Dinge sind, die philosophische, daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist, worauf uns schon eine Menge Erscheinungen im gemeinen Leben gleichsam hinstossen. Von uralten Zeiten her hat demnach der Mensch diese in allem wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee zusammengefaßt, und das ist die Natur im eigentlichen und höchsten Sinne. In keiner einzelnen Hervorbringung kann diese allgemeine Schöpferkraft erlöschen, allein wir können sie nie mit dem äusseren Sinne gewahr werden, am bestimmtesten erkennen wir sie von dem Punkte aus, wo wir selbst unsern Antheil daran in uns tragen: als organische Wesen, und nach den Graden der Verwandtschaft andrer Organisationen mit der unsrigen. Die gesammte Natur ist ebenfalls organisirt, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnden wir nur, und gelangen erst durch Spekulation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck Nachahmung in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äusserlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen

mung und -entfaltung einer *sich verwirklichenden* Form als Prinzip der individuellen und konstitutiven Formgebung des Werkes gedacht. Andersherum gesagt, wird die spezifische Form eines literarischen Kunstwerks als eine komplexe Gestaltungsregel verstanden, die als prinzipiell allgemein formulierbarer und doch nur individuell wirksamer Grund einzig in ihrer prozessualen Realisierung als besonderes Werk gegeben ist. Die konkrete Motivation von literarischer Formgebung am Einzelwerk, d.h. der besondere Grund der »strukturalen und semantischen Isotopien«, syntagmatischen Äquivalenzen bzw. »isotope[n] Ketten«,⁶⁸ der Spiegelungs-, Fortführungs- Gegensatz- oder Verschiebungsrelationen von materialen oder semantischen Elementen, und der Bezugnahmebeziehungen unterschiedlicher Art mittels verschiedener Techniken der variierenden Wiederaufnahme nach innen (intratextuell) und nach außen (intertextuell), erscheint im Licht der endogenen Form als fortgeführte Verwirklichungsoperation einer begrifflichen Regel, die freilich niemals als solche angebar sein kann. In der Perspektive seiner endogenen Form ist das literarische Kunstwerk »Selbstbestimmung«:⁶⁹ sich in der Weise der individuellen Entfaltung des Werkes erst bildende und zur Artikulation gelangende Formregel, die vollständig auch nur in der Gestalt des Werkes zu haben ist, von dem sie doch zugleich wie ein Allgemeines zu einem Besonderen unterschieden werden muss. Die besondere »Form-Semantik« (Szondi) der ästhetischen Form,⁷⁰ d.h. die eigensinnige Art und Weise, wie literarische Kunstwerke in und mittels ihrer formensprachlichen Entscheidungen Bedeutungen bzw.

machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: *die Kunst soll die Natur nachahmen*. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren.« (A.W. Schlegel: Ueber das Verhältniss der schönen Kunst zur Natur; ueber Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Styl und Manier, in: ders.: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. II.1: Vorlesungen über Ästhetik [1803-1827], hg.von Ernst Behler, Paderborn 2007, S. 256-270, hier S. 262)

- 68 Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 30.
 69 Wellbery (Anm. 52), S. 264; Wellbery (Anm. 49). Adorno spricht vom »autonome[n] Formgesetz der Werke« (Adorno [Anm. 1], S. 208). Und noch deutlicher i. S. des endogenen Formbegriffs: »Das Formgesetz eines Kunstwerks ist, daß alle seine Momente, und seine Einheit, organisiert sein müssen gemäß ihrer eigenen spezifischen Beschaffenheit.« (Ebd., S. 455)
 70 Vgl. dazu Jan Urbich: Literarische Ästhetik, Köln, Weimar, Wien 2011, S. 97-114; Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 25f.

epistemische Gehalte artikulieren,⁷¹ ist von der endogenen Form und ihrer Operationalität nicht zu trennen – auch wenn diese noch in exogene Gattungsformen und ihren scheinbar reinen Formabstraktionen eingesenkt bleiben. Damit ist auch der historisch zuweilen überbetonte Gegensatz von Formalismus und Hermeneutik,⁷² gleich welcher Art, systematisch relativiert, wo erkannt wird, »daß ästhetische Form sedimentierter Inhalt sei.«⁷³ Es ist nicht das geringste Verdienst des Formbegriffs des Russischen Formalismus und der an ihn anhängenden Theorieentwicklungen, betont zu haben, dass »Form [...] nicht mehr Ausdruck von etwas [anderem ist], [...] nicht mehr mit ›Inhalt‹ korreliert [ist], sondern [...] ihre eigene semantische Dimension« entwickelt.⁷⁴ Die immer wieder in der modernen Geschichte des Formbegriffs hervorbrechende Gefahr, dass die Substanzialisierung des Formbegriffs seit der Sattelzeit zu einem abstrakten Monismus der Form führt, der seine inneren Unterschiede zu neuen Gegensätzen ausbaut und folglich Dimensionen des ›Inhalts‹, des ›Verstehens‹, des ›Geistigen‹ oder der ›Bedeutung‹ als unwesentlich bzw. unästhetisch aus sich ausschließt,⁷⁵ ist durch die Komplexität des klassischen endogenen Formbegriffs nicht gedeckt und kann von dorthier stets korrigiert werden.

In der Perspektive seiner endogenen Form und ihrer wesenhaften Eigenzeitlichkeit kann somit die fundamentale Zeitlichkeit des Werkes auf seinen verschiedenen Ebenen bedacht werden, die in der Umstellung des Formbegriffs auf die Leitnormen der Lebendigkeit und Bewegungshaftigkeit in den Blick gerät:⁷⁶ wenn sie auch auf der

71 »Form« bedeutet damit eine nicht-propositionale, nicht-diskursive, aber am Objekt gleichsam haftende oder ihm eingeschriebene Dimension des kulturellen Zeit-Wissens.« (Gamper, Geulen: Einleitung [Anm. 32], S. 9) Zur epistemologischen Funktion von ästhetischer Form vgl. Jan Urbich: Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur. Einleitende historische Bemerkungen zu drei zentralen Problemfeldern der Literaturtheorie, in: Der Begriff der Literatur, hg. von Jan Urbich und Alexander Löck, Berlin 2010, S. 9-63.

72 Vgl. Städtke (Anm. 2), S. 485.

73 Adorno (Anm. 1), S. 15.

74 Städtke (Anm. 2), S. 486, und ebd., S. 486-489, als prägnante Darstellung dieses Formbegriffs.

75 Das beginnt mit dem Formalismus des 19. Jh. (vgl. Stöckmann [Anm. 2]) und reicht bis zur Materialästhetik (vgl. Hahn, Pethes [Anm. 2]) bzw. zur präsenzbezogenen Anti-Hermeneutik der Gegenwart (vgl. dazu als kleinen Forschungsbericht Jan Urbich: Darstellung bei Walter Benjamin. Die ›Erkenntniskritische Vorrede‹ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne, Berlin, Boston 2012, S. 291-293).

76 Vgl. Schmitz-Emans (Anm. 6), S. 84ff. »Das Ewige regt sich fort in allen:/

Ebene des Formbegriffs nicht einfach von der mentalen Temporalität der Bewusstseinszustände des Rezipienten oder der sukzessiven Materialität der Zeichen und damit von der freigesetzten physikalischen Temporalität von Zuständen der raumzeitlichen Wirklichkeit her gedacht werden darf, sondern ihr unabdingbares Widerlager in dem Begriff der *Fügung der Form* und ihrer Regelfunktion haben muss, in deren Dimensionen jede ästhetische Form über das bloße Verstreichen von Naturzeit hinaussteht. In seiner endogenen Form realisiert jedes Einzelwerk jedenfalls jene Zeitlichkeit als Vollzugsmodus, die seit Goethes Metamorphosenlehre als Paradigma das Nachdenken über die Form der Form verstärkt geprägt hat,⁷⁷ und die im Bereich der exogenen (Gattungs-)Form auf Entwicklungsschritte in forminnovativen Werken beschränkt bleibt. Auch wenn natürlich nicht alle Formmodelle dieses Bandes den voraussetzungsreichen und in gewisser Weise integrativen Begriff der »endogenen Form« zugrunde legen, sondern oftmals offenere und lokalere Formbegriffe bevorzugen, so kann die »regulative Idee« einer solchen Formautonomie doch auch in diesen Fällen ein heuristisch wertvoller Bezugspunkt sein.

Denn alles muß in Nichts zerfallen,/ Wenn es im Sein beharren will«, heißt es in Goethes Programmgedicht »Eins und alles« (FA, 2, S. 494 f., hier S. 495); und ebenso programmatisch in »Urworte. Orphisch« unter dem mythologischen Label »ΔΑΙΜΩΝ, Dämon«: »Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt/ Geprägte Form die lebend sich entwickelt« (FA 2, S. 501 f., hier S. 501). Vgl. dazu immer noch sehr pointiert Dorothea Kuhn: Grundzüge der Goetheschen Morphologie, in: Kuhn (wie Anm. 67), S. 133-145. Vgl. dazu weiterhin Helmut Hühn: Morphologie: Johann Wolfgang von Goethe, in: Handbuch Ontologie, hg. von Jan Urbich und Jörg Zimmer, Stuttgart 2020, S. 143-147. Hier bilden einerseits Goethes Morphologie und andererseits die Verzeitlichungslogik des Kunstwerks bei den Frühromantikern jenen Kippunkt, der sich bereits bei Lessing und Harris angedeutet hatte: Die Vollendungstheorie der klassischen Autonomieästhetik, die im geschlossenen Werkbegriff kulminiert, wird durch unendliche Perfektibilitätsvorstellungen bzw. ironische Unendlichkeitsformationen von Kunst aufgebrochen. Vgl. dazu Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 38 f. »Gut ist Form als Bewegung, als Tun, gut ist tätige Form. Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende, schlecht ist erlittene, geleistete Form. Gut ist Formung, schlecht ist Form; Form ist Ende, ist Tod. Formung ist Bewegung, ist Tat. Formung ist Leben.« (Paul Klee: Unendliche Naturgeschichte, hg. von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1970, S. 269).

77 Vgl. Erdbeer, Klaeger, Stierstorfer: Einleitung: Literarische Form (Anm. 2), S. 19-21; 35 f. (zur »Kontamination von Form und Leben« im Vitalismus bspw. bei Bergson); vgl. Axer, Geulen, Heimes (Anm. 31).

5 Exogene Form

Mit dem Begriff der ›exogenen ästhetischen Form‹⁷⁸ betritt man den Bereich der Gattungsformen, ihrer Historizität, Funktion und Deutungsgeschichte. Die Entwicklung des modernen Formbegriffs seit Mitte bzw. Ende des 18. Jahrhunderts kann, wie es Werner Michler getan hat, durchaus in bestimmter Hinsicht als Verdrängungsgeschichte der Gattung durch die Form – und damit der exogenen Form durch die endogene Form – begriffen werden.⁷⁹ Das zeigt sich an der Umstellung der rhetorisch fundierten, konventionellen Gattungsbegriffe der Barock- und Aufklärungspoetiken im Kontext einer Produktions- und Wirkästhetik auf das Paradigma der individuellen (endogenen) Form, dem sich jene einzugliedern und unterzuordnen haben. Diese Ausrichtung der Gattungsbegriffe an der Norm endogener Form führt um 1800 zur »Theorie der Gattungsform als Formsubstanz«,⁸⁰ sodass »Individualisierung und Historisierung der Gattungen [...] den Weg von der normativen Gattungspoetik zur Geschichtsphilosophie der Gattungen, den Peter Szondi nachgezeichnet hat«,⁸¹ eröffnen. Diese Betonung des ursprünglich antagonistischen Charakters beider Formbegriffe, wenngleich historisch in gewisser Hinsicht berechtigt, verliert jedoch aus dem Blick, dass einerseits auch der vormoderne Formbegriff nicht bloß abstrakt-formal auf

78 Dieser Begriff ergänzt die Nomenklatur in Wellbery (Anm. 12), S. 19. Der »exogenen Form«, die deshalb jenseits eines Gattungsplatonismus so heißen kann, weil sie ›von außen‹ nachträglich aus den einzelnen Kunstwerken abgezogen und konstruktiv erzeugt wird, um zugleich aller werkbildenden Tätigkeit normativ-präskriptiv vorausgesetzt zu sein, entsprechen in der Nomenklatur von Tatarkiewicz (Anm. 2), S. 348f., die Formbegriffe »Form G« und »Form H«.

79 Vgl. Michler (Anm. 5); ders.: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext*, 1750-1950, Göttingen 2015; vgl. auch Städtke (Anm. 2), S. 463ff. zur Entwicklung des Formbegriffs seit dem 18. Jh.

80 Willems (Anm. 2), S. 692.

81 Michler (Anm. 5), S. 124f. Michler formuliert pointiert (und zeigt dabei, wie der alte konventionelle Gattungsbegriff, sich dem neuen Formparadigma unterordnend, jetzt in den Begriff einer ›äußeren Form‹ umgegossen wird): »Gattung ist daher äußerlich, konventionell, gesellschaftlich; Form hingegen hat sich von außen [...] nach innen begeben, ist ein ›inneres Prinzip‹ geworden und sitzt nun in den modernen Werken dort, wo bisher die Gattung situiert war. Dieses ursprüngliche Außen aber blieb der Form noch anzusehen, weshalb es zu einer eigentümlichen Verdopplung gekommen ist [...]: zu einer Spaltung in eine äußere und eine innere Form; diese ›innere Form‹ galt seit der Goethezeit als das Wahre am Werk« (ebd., S. 116; vgl. auch ebd., S. 123).