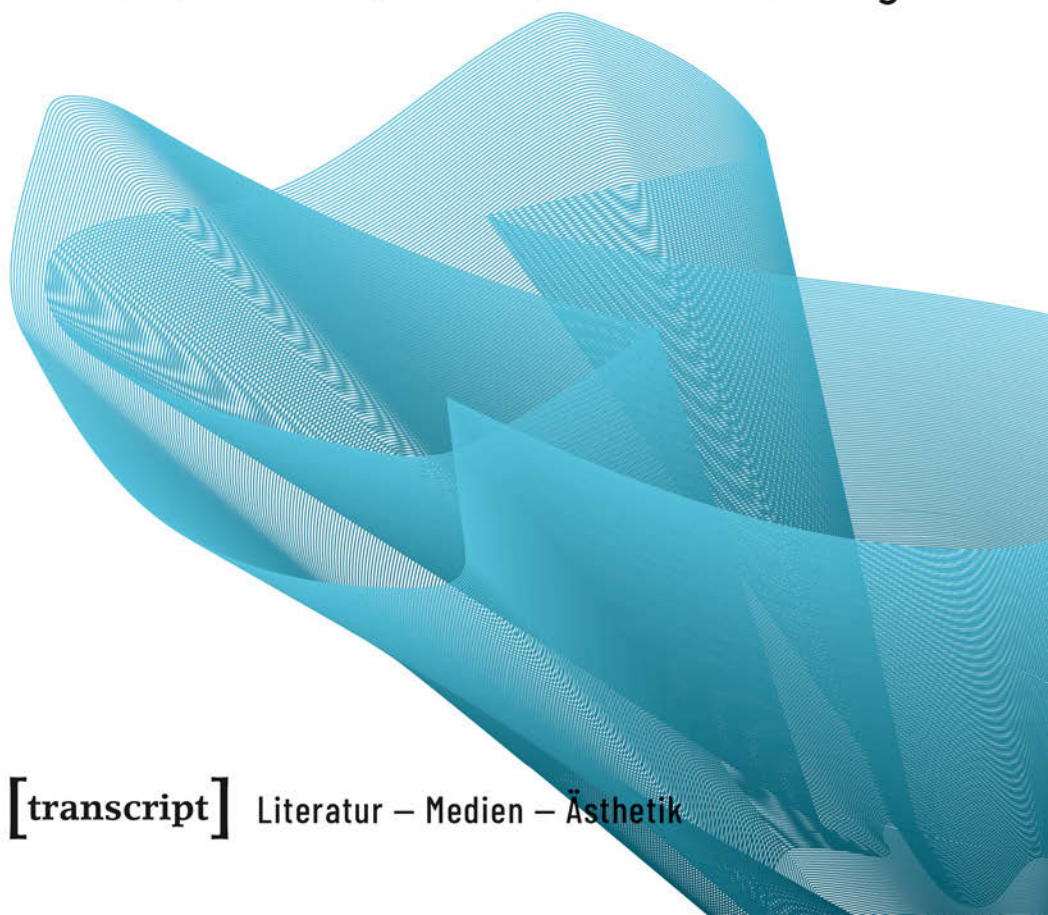


Torsten Hahn, Nicolas Pethes (Hg.)

FORMÄSTHETIKEN UND FORMEN DER LITERATUR

Materialität - Ornament - Codierung



[transcript] Literatur – Medien – Ästhetik

Aus:

Torsten Hahn, Nicolas Pethes (Hg.)

Formästhetiken und Formen der Literatur

Materialität – Ornament – Codierung

September 2020, 360 S., kart., 7 SW-Abb., 2 Farbabb.

45,00 € (DE), 978-3-8376-5408-0

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5408-4

Was, wenn man das ästhetische Konzept der ›Form‹ nicht nur als ideelle oder strukturelle, sondern auch als materielle Kategorie betrachtet? In Auseinandersetzung mit medienwissenschaftlichen Ansätzen kommen dabei Aspekte wie Layout und Typographie in der Geschichte des Buchs neu in den Blick, anhand derer die ornamentale Dimension der Literatur sichtbar wird. Die Beiträge des Bandes zeigen, dass diese medialen Bezüge Teil der selbstreferenziellen Codierung literarischer Diskurse sind. Daneben erlaubt eine solche Perspektive auf die Materialität von Form auch Bezugspunkte zwischen der Literaturgeschichte und Nachbarästhetiken bis hin zur Oberflächenästhetik der Popkultur zu untersuchen.

Torsten Hahn (Dr. phil.), geb. 1969, ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität zu Köln mit einem Schwerpunkt auf Medientheorie und Kulturwissenschaften. Er arbeitet u.a. zur Codierung von Literatur, zur Oberflächenästhetik und zum Politischen der Literatur.

Nicolas Pethes (Dr. phil.), geb. 1970, ist Professor für Neuere deutsche Literatur und allgemeine Literaturgeschichte an der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Mediengeschichte der Literatur, Wissenschaftsgeschichte, kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien und Populärkultur.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5408-0

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Einleitung

Torsten Hahn, Nicolas Pethes 9

1. Ästhetiken der Form

Form und Oberfläche als Metapher

Probleme und Herausforderungen des literaturwissenschaftlichen
und -theoretischen Form-Begriffs

Thomas Hecken 23

Das Verfahren der Form bei Baumgarten

Patrick Hohlweck 41

Entzeitlichung

Zur Temporalität der reinen ästhetischen Form

Peter Neumann 61

Die Dynamisierung der musikalischen Form

Bettina Schlüter 79

Literarische Form und Intervention

Zur Formdiskussion im Kontext der proletarisch-revolutionären
Literaturtheorie um 1930

Jürgen Brokoff 101

Ästhetik der *pulchritudo adhaerens*

Zur Form der Warenwelt

Heinz Drügh 115

Die Form des Buches

Oder warum das absolute Buch bei Novalis Seiten hat

Matthias Bickenbach 139

**2.
Literarische Formen**

Philologisch-philosophische Arabesken

Schlegel liest Goethe und Fichte

Anja Lemke 167

Anorganische Form

Zu Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*

Wolfgang Hottner 185

Ornamentaler Realismus

Zur Poetik der reinen Prosa bei Adalbert Stifter

Nicolas Pethes 209

»die reine farben- formen- und linienfreude«

Zur Vision einer ›reinen Formkunst‹ in den ornamentalen
Konstellationen der *Blätter für die Kunst*

Daniela Gretz 229

Die Gestalt der Literatur

Zum Verhältnis von Form, Format und Formation in Robert Musils
Journalprosa

Marcus Krause 257

»Formale Ekstase!!! (Great!)«

Zum Animismus der Linie in Ästhetik, Literatur und Animationsfilm

Charlotte Jaekel 289

Das Prosagedicht

Ilse Aichingers Arbeit an der literarischen Form

Armin Schäfer 315

Die skulpturale Form der Literatur

Das Buch als ästhetisches Artefakt mit paradoxer Tiefe
(Übersetzungsketten)

Torsten Hahn..... 337

Beiträgerinnen und Beiträger 357

Einleitung

Torsten Hahn, Nicolas Pethes

Literarische Form ist derzeit wieder ein intensiv diskutiertes Thema. Diese Diskussion betrifft sowohl den Wandel des Formbegriffs von eidetischen Konzeptionen der Antike über prozessuale Ansätze um 1800 bis hin zu konstruktivistischen Modellen der Moderne¹ als auch die Genealogie formästhetischer Ansätze von Kant, Schiller und Schlegel² über den Herbartianismus zum Strukturalismus und Formalismus³ bzw. vom Ästhetizismus⁴ über Adorno⁵ hin zu systemtheoretischen Beschreibungen⁶ und aktuellen Impulsen des *New Formalism*.⁷ Das Anliegen des vorliegenden Bandes ist es nicht nur, die Relevanz dieser Ansätze gegenüber der in der Kunstphilosophie seit Hegel ansonsten dominierenden Gehaltsästhetik hervorzuheben, sondern auch zu zeigen, auf welche Weise literarische Texte vom 18. Jahrhundert bis zur Ge-

-
- 1 Vgl. Wellbery, David: »Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches« Denken in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin/Boston 2014, S. 17-42.
 - 2 Vgl. Burdorf, Dieter: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2001.
 - 3 Vgl. Stöckmann, Ingo: »Überhaupt stammt der Strukturalismus ja aus Deutschland. Zur theoriegeschichtlichen Bedeutung der formalen Ästhetik im 19. Jahrhundert«, in: *Scientia Poetica* 19 (2015), S. 88-135; ders.: »Form, Theorie, Methode. Die formale Ästhetik des 19. Jahrhunderts«, in: *DVjs* 90 (2016), S. 57-108; ders. (Hg.): *Texte der formalistischen Ästhetik. Eine Quelledition zu Johann Friedrich Herbart und zur herbartianischen Theorietradition*, Berlin/Boston 2019.
 - 4 Vgl. Simonis, Annette: *Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen 2000; Schäfer, Armin: *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, München 2005.
 - 5 Vgl. zuletzt Geulen, Eva: »Agonale Theorie. Adorno und die Rückkehr der Form«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13 (2019), S. 5-19.
 - 6 Vgl. Baecker, Dirk (Hg.): *Probleme der Form*, Frankfurt a.M. 1993.
 - 7 Vgl. Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2017.

genwart diese Relevanz durch die ihnen nicht nur implizite, sondern ausdrückliche und grundlegende Reflexion ihrer Form von sich her ausstellen.

Dabei geht es um den Nachweis, daß das Verständnis von ›Form‹ keineswegs auf strukturelle – also z.B. rhetorische oder gattungsästhetische – Ordnungsprinzipien von Zeichenrelationen beschränkt gewesen ist bzw. werden sollte. Die hier versammelten Beiträge zeigen vielmehr, auf welcher unmittelbaren Weise zentrale Leitunterscheidungen des ästhetischen Diskurses – wie das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung und logischer Kategorisierung, Relationen zwischen Teil und Ganzem, Spannungen zwischen einem geschlossenen und einem offenen bzw. einem fixierten und einem dynamischen Werkverständnis, Verhandlungen zwischen Autonomie- und Heteronomieästhetik, Wechselspiele zwischen Texten und ihren medialen Formaten oder Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen zwischen Hoch- und Popkultur – auf Fragen der Form bezogen sind, und das keineswegs lediglich hinsichtlich deren Bezug zu Kategorien wie ›Stoff‹, ›Inhalt‹ oder ›Idee‹. Gemeinsamer Nenner dieser Dimensionen und Kontexte der kunsttheoretischen und literaturhistorischen Formreflexion ist vielmehr der Befund, daß sie sich im Modus der Selbstreferenz des Kunstwerks artikuliert – also immer dann, wenn es sich nicht auf anderes, z.B. Nachgeahmtes oder Dargestelltes, bezieht: »Form ist unausgesprochene Selbstreferenz.«⁸

In diesem Sinne hat bereits Walter Benjamin die reflexionstheoretische Grundlegung der Kunst in der Frühromantik resümiert: »Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form.«⁹ Als konkrete Form, so Benjamin weiter, ist der Bezugspunkt dieser Selbstreferenz aber nicht nur die Reflexion einer Idee, sondern auch die Materialität des Werks: »Die Form ist also der *gegenständliche* Ausdruck der dem Werk eigenen Reflexion.«¹⁰ In den Blick rückt damit der Bezug eines Werks auf seine – kontingente, in der jeweiligen Formgebung aber spezifisch selegierte – »Gemachtheit« oder »Faktur«.¹¹

8 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.

9 Benjamin, Walter: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 7-122, hier S. 71.

10 Ebd. (unsere Hervorhebung)

11 Von der »Ostentation der Faktur« spricht Benjamin mit Blick auf das allegorische Verfahren des barocken Trauerspiels, das bis hinein in das Druckbild der Dramen reicht.

Das besondere Augenmerk, das der Band auf Figuren formästhetischer Selbstbezüglichkeit lenken möchte, gilt mithin auch der materiellen Dimension der Anordnung medialer Elemente zur Konstitution (oder eben: Formbildung¹²) von Texten bzw. Kunstwerken. Im Fall der Literatur ist damit neben der sprachlichen Form etwa die visuelle und haptische Dimension von Büchern angesprochen, wie sie sich in Typographie, Layout, Illustrationen, Einbandgestaltung und ähnlichen Paratexten niederschlägt.¹³ Der Vorschlag, Formästhetiken auf solche materiellen Erscheinungsweisen zu beziehen,¹⁴ erlaubt es, die Literaturgeschichte in ihrer Gebundenheit an bzw. als expliziten Verweis auf das Medium Buch neu zu perspektivieren¹⁵ und dabei insbesondere auch das aktuelle Phänomen in den Blick zu nehmen, daß literarische Texte im Lichte des gegenwärtigen digitalen Wandels noch einmal programmatisch Oberflächen und Äußerlichkeiten desjenigen Mediums markieren, das mit der Digitalisierung obsolet zu werden scheint, *de facto* aber weiter Bezugspunkt literarischer Kommunikation bleibt – wie nicht zuletzt die zuneh-

Vgl. hierzu Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-430, hier S. 355. Das »Gemachte« ist eine zentrale Kategorie der Adornoschen Ästhetik (vgl. Adorno, Theodor: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 198), insbesondere in Abgrenzung vom Naturschönen: »Form widerlegt die Ansicht vom Kunstwerk als einem Unmittelbaren.« (ebd., S. 216) In diesem Sinne gilt auch: »Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben.« (ebd., S. 213).

- 12 Vgl. Stanitzek, Georg: »Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«, in: Ursula Rautenberg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland*. Band 1: Theorie und Forschung, Berlin/New York 2010, S. 157-200.
- 13 Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 1987, S. 22-40; Reuß, Roland: *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches*, Göttingen 2014.
- 14 Vgl. in diesem Sinne auch die Sektion II. »Form – Medium – Material« im Sammelband des Graduiertenkollegs Literarische Form (Hg.): *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*, Heidelberg 2019.
- 15 Vgl. Hahn, Torsten: »Drucksache. Medium und Funktion der Literatur«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), S. 435-449; Pethes, Nicolas: »Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs«, in: Jadwiga Kita-Huber/Irina Hron/Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, S. 99-130.

menden Berührungspunkte zwischen literarischer Ästhetik und Buchkunst in den letzten Jahren nahelegen.¹⁶

Ein solcher materialbewußter Formbegriff läßt sich aus Niklas Luhmanns Adaption der Ansätze von Fritz Heider einerseits, George Spencer Brown andererseits herleiten: Die Unterscheidung der lose gekoppelten Elemente eines Mediums von ihrer festen Kopplung durch die Selektion einer Form, die als solche die Unterscheidung von Medium und Form auf Seiten der Form wieder eintreten läßt, erlaubt es, Kunstwerke als eine solche kontingente Formselektion zu beobachten, d.h. als spezifisches »Arrangement« medialer Elemente, das Luhmann als »innere[s] Ornament« des Werks bezeichnet.¹⁷ Auf diese Weise ist Luhmanns konstruktivistische Formästhetik zugleich eine Ästhetik des Materiellen: Insofern Kunstwerke durch die selektive Kopplung medialer Elemente entstehen, bestehen sie zunächst einmal aus nichts anderem als der Organisation von Material in zeitlicher und räumlicher Hinsicht, wobei diese Organisation stets der Unterscheidung von Redundanz und Varietät folgt, d.h. einem Rhythmus von Wiederholung – die als solche Grundlage und Einheit des Werks erkennbar macht – und Abwechslung – die das Kunstwerk innovativ, überraschend und interessant werden läßt. Diese Organisation von Redundanz und Varietät verdeutlicht, 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. Das Ornamentale ist derart nicht Verzierung, sondern Grundlage von Kunst:

Das Ornamentale dient direkt der Organisation von Raum und Zeit, der Füllung dieser Medien mit Redundanz und Varietät. Ornamente setzen einen durch sie selbst definierten und gleichsam von innen geschlossenen Raum voraus; und Entsprechendes gilt für die Ornamentalisierung von Zeit (etwa im Tanz oder im Aufbau oder Abbau von Spannung in einer Erzählung). Vom Herstellungsprozeß her muß eine solche Eingrenzung erst einmal erzeugt werden in der Form eines eigens präparierten Teilraums (etwa der Fassade eines Gebäudes oder der Oberfläche eines Gefäßes) oder einer Teilzeit mit

16 Vgl. Schmitz-Emans, Monika (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*, Berlin/Boston 2019.

17 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 188 und S. 198. Vgl. Binczek, Natalie: »Zur Funktion des Ornaments in Luhmanns Kunst-Buch«, in: Gregor Schwering/Carsten Zelle (Hg.): *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München 2002, S. 103-122.

selbstbestimmtem Anfang und Ende. Dagegen setzt die repräsentierende Kunst zunächst einmal die Erzeugung eines imaginären Raums oder einer imaginären Zeit voraus, um damit größere Freiheiten zu haben, dies selbstgeschaffene Medium sowohl repräsentierend als auch ornamental zu nutzen.¹⁸

Luhmann hält damit jedem Ansatz, der Kunst als mimetische Abbildung der Welt oder eines Gehalts versteht, die formale und zugleich materielle Dimension des Kunstwerks entgegen. Vor diesem Hintergrund fragt der vorliegende Band nach dem Potential, das einem solchen Verständnis von Form wie von Kunst – bzw. von Kunst als Form – für die Diskussion ästhetischer Theorien sowie die Analyse literarischer Texte innewohnt. Eine solche Analyse hätte semantische Deutungen in den Rahmen ornamentaler Arrangements sprachlicher bzw. schriftlicher Elemente in Raum und Zeit, d.h. der Materialität des Mediums, zu plazieren.

Dieser Vorschlag einer Öffnung der Formdiskussion auf Fragen der Materialität von Texten kann aber nur in Auseinandersetzung mit den traditionellen Positionen der Formästhetik gewonnen werden – nicht zuletzt, weil diese das fragliche Material keineswegs nur als zu formenden Stoff betrachten, sondern den Kern der Ästhetik gerade in der Außenseite der Gestaltung des Werks sehen – denkt man etwa an Kants Begriff der »freien Schönheiten«, die als solche »keinen Begriff von dem voraus[setzen], was der Gegenstand sein soll«, und also weder etwas darstellen noch etwas bedeuten.¹⁹ Hier ist die Grundlegung autonomer Kunst in der referenzlosen Selbstbezüglichkeit des Ornaments bereits angelegt. Formästhetik ist mithin Oberflächenästhetik, dies aber gerade nicht im Sinne eines Verzichts auf ›Tiefe‹, sondern ganz im Gegenteil in dem Sinne, daß erst die Befreiung der Kunst von solchen semantischen oder geistigen Ebenen – dasjenige, was Walter Benjamin das »Abfallen des Sachgehalts« nennen wird, das den »Wahrheitsgehalt« des Kunstwerks offenlegt²⁰ – den eigentlichen Gehalt der Kunst *als Kunst* offenlegt. Diesem freien Spiel der Formen auf der Ebene der visuellen Gestaltung

18 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 17), S. 185.

19 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, S. 146. Kritisch zur reduktionistischen Verabsolutierung der Form gegenüber dem Geformten vgl. z.B. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 11), S. 22f.

20 Benjamin, Walter: »Goethes Wahlverwandtschaften«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 123-201, hier S. 127f.

entspricht im Fall der Literatur das »freie[] Spiel der Einbildungskraft« als bloßes »Spiel mit Ideen«²¹ – auch wenn die Dichtung den Verstand dann doch so beschäftigt, daß ein Mehrwert entsteht, der aber nicht Zweck der Darstellung sein darf.

Das insbesondere in der erzählenden Literatur deutlich wahrnehmbare Paradox, 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, wie es sich etwa in Schillers formästhetischen Hinweisen an Goethe anlässlich der Debatte von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* findet, kulminiert wie angedeutet in den Konzepten »Reflexion« und »Kritik« der Frühromantiker. Hier wird die Theorie der Poesie vollends zur Theorie der Form – ein Kunstverständnis, in dem dasjenige verallgemeinert und affirmiert wird, was Nietzsche als Eigenheit des »Barockstil[s]« und dessen Auswirkungen auf spezifische Phasen der Kunst beschrieben hat, in denen durch einen »überreichen, drängenden Formentrieb[]« das Kunsthafte der Kunst hervortritt.²² Nietzsche hat dabei die *Décadence* im Blick, seine Beschreibung trifft aber auf alle Formen der Kunst nach ihrem von Hegel verkündeten Ende zu, die die Autonomie der Form sichtbar und auffällig werden lassen: Manierismen, Spiele der Ironie, temporale Paradoxierungen, offen epigonales Schreiben, ästhetizistische Selbstbezüglichkeiten und Spielarten von Pop als Kunst. Ein solches, gewissermaßen seinerseits formales, Verständnis von Form als selbstreferentielles materielles Arrangement vermeidet auch die Probleme, die entstehen, wenn man Form auf Vorstellungen von Stimmigkeit oder Synthesis bzw. deren in der Moderne notwendiges Scheitern bezieht, wie dies noch bei Adorno der Fall ist.²³

Dementsprechend geht es den hier versammelten Beiträgen gerade nicht um eine Rekonstruktion literarischer Formästhetik als Höhenkammgeschichte einer *littérature pure*. Vielmehr sollen die grundsätzliche Formgebundenheit der Literatur und deren – nicht nur, aber auch – materialbezogene Reflexion als Ausgangspunkt für Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Dimensionen und Kategorien der Debatte über Tendenzen und Kontexte literarischer Ästhetik dienen. Das erlaubt es, formästhetische Theorien wie lite-

21 Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 19), S. 258.

22 Nietzsche, Friedrich: »Menschliches, Allzumenschliches, I und II«, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1999, S. 437.

23 Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 11), S. 211–221.

rarische Reflexionen der Form über das Feld des literarischen Kanons (und auch über den hier betonten Materialbezug) hinaus auf die Nachbarkünste bis hin zur Populärkultur der Gegenwart zu beziehen. So soll deutlich werden, daß die Diskussion einer Ästhetik der Form in der gegenwärtigen Literatur-, Kultur und Medienwissenschaft gerade keine eskapistische Rückwendung auf idealistische Positionen einer vergangenen Debatte sind, sondern Fragen der Form in Kontexten wie dem *material turn* oder der Oberflächenästhetik des 21. Jahrhunderts von grundsätzlicher Relevanz bleiben.

Diesem Nachweis widmet sich der Band in seinen zwei Sektionen zur theoretischen Modellierung von Fragen der Formästhetik bzw. zur exemplarischen Analyse literarischer Reflexionen von Form: In Sektion 1 nimmt der Beitrag von *Thomas Hecken* seinen Ausgang von der Beobachtung, daß der Formbegriff seit dem 18. Jahrhundert als Argument für den ästhetischen Wert von Kunstwerken herangezogen wird und trotz seiner definitorischen Unterbestimmtheit in Abgrenzung von Gegenbegriffen wie ›Stoff‹ oder ›Inhalt‹ zentrales strategisches Element von Kanonisierungsrhetoriken gewesen ist. Waren ornamentale Strukturen zuvor noch Gegenstand der Kritik gewesen, etabliert sich mit Schiller eine Traditionslinie, die avantgardistische Kunst über die Autonomie des Ornamentalen bestimmt.

Patrick Hohlweck wirft im Anschluß einen Blick auf die Gründungsurkunde der Ästhetik bei Alexander Baumgarten, in der die Kategorie der Form ein notwendiges kompensatorisches Element der Theoriebildung ist: Insofern sinnliche Wahrnehmungen, wie sie Gegenstand der Ästhetik sind, im Vergleich mit logischen Verstandesoperationen ungeordnet erscheinen, müssen sie zu individualisierten Singularitäten gebündelt – und das heißt: geformt – werden, wobei diese Individualisierung sowohl die Form des wahrgenommenen Objekts als auch die Formierung des wahrnehmenden Subjekts meint. Baumgartens Suche gilt dabei dem Ausgleich zwischen logischer und ästhetischer Wahrheit, den er im Begriff der »schönen Form«, verstanden als Zusammenfallen von Erkenntnis und Darstellung, realisiert findet.

Wenige Jahrzehnte darauf hat sich die Zielrichtung der Theoriebildung bereits diametral verkehrt, wie *Peter Neumann* zeigt: Bei Kant, Schiller und Schelling ist die Vereinheitlichungstendenz von Form ein Problem, weil sie der mehrdimensionalen Temporalität von Wahrnehmung nicht gerecht wird. Da idealistische Formästhetiken nicht auf das Individuelle, sondern auf das Allgemeine zielen, drohen sie diejenige Geschichtlichkeit und Dynamik des künstlerischen Darstellungsprozesses zu entzeitlichen, die sie beschreiben.

Auch auf dem Feld der Musik stellt sich, so *Bettina Schlüter*, dieses Problem der Zeit immer dann, wenn die architektonische Beschreibung musikalischer Formen in ein Spannungsverhältnis zur prozessualen Ästhetik der Werke tritt: Diese prekäre Relation liefert am Ende des 19. Jahrhunderts Impulse zu einer neuen musiktheoretischen Durchdringung des musikalischen Formbegriffs. Als Spannungsbegriff im Übergang von Formung zu Form, in der sich dieser Transformationsvorgang als Bewegungsqualität erhält, ist er Ergebnis einer Neubestimmung, die nicht nur einem dynamisierten Formverständnis Rechnung trägt, sondern zugleich auch philosophisch-ästhetische Traditionslinien sowie akustisches, physiologisches und psychologisches Wissen zusammenführt.

Daß Formdebatten dabei aufgrund ihres Abstraktionsgrads nicht nur hinsichtlich ihrer immanenten Paradoxien in eine Krise geraten, sondern auch mit Blick auf die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst, ist Gegenstand von *Jürgen Brokoffs* Revision materialistischer Formtheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Sahen sich die russischen Formalisten noch dem heteronomieästhetisch begründeten Vorwurf des Nihilismus ausgesetzt, wird Form bei Benjamin und Adorno, aber am anderen Ende des ideologischen Spektrums auch bei Ernst Jünger, als Materialisierung gesellschaftlicher Widersprüche konzipiert, die in ihrer Brüchigkeit auch die vermeintlich stabile Grenze zwischen dem geschlossenen Kunstwerk und der politischen Intervention durch Kunst unterläuft.

Die Relation zwischen einem formalistischen und einem kontextualisierten Formbegriff prägt auch Analysen der gegenwärtigen Populärkultur und Warenästhetik, die *Heinz Drügh* zum einen mit Blick auf die traditionelle Unterscheidung von ›reiner‹ und bloß ›anhängender‹ Form bei Baumgarten und Kant und zum anderen am Beispiel von Ottessa Moshfeghs Roman *My Year of Rest and Relaxation* (2018) in den Blick nimmt: Formästhetiken sind aus dieser Perspektive auch ein Versuch, die Kunst aus der Sphäre von Kommerz und Funktionalität herauszuhalten – ein Versuch, der spätestens mit dem Aufkommen von Designlehren obsolet wird, so daß es heute möglich ist, auch das vermeintlich Außerästhetische einer funktionalen *pulchritudo adhaerens* als Spielart ästhetischer Formbildung zu betrachten.

Solche Fragen der materiellen Gestaltung berühren auch mediale Formate – im Zeitalter der Digitalisierung insbesondere das Verhältnis von Buch und Bildschirm. Anhand des Vergleichs ihrer jeweiligen Nutzungspraktiken hebt der Beitrag von *Matthias Bickenbach* als ›Form‹ der Literatur diejenigen para-

textuellen Rahmungen von Texten hervor, die das Lesen nicht zuletzt durch die visuelle und haptische Gestalt des Buchs formiert.

Damit ist der Übergang zu Sektion 2 bereits angedeutet, die der Ästhetik, Reflexion und Materialität von Form in der Literaturgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart gewidmet ist. Den Einsatz bilden dabei Friedrich Schlegels Konzeption der Arabeske im Rahmen seiner Rezeption von Fichtes *Wissenschaftslehre* und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die *Anja Lemke* vergleichend analysiert: Die Arabeske spiegelt in ihrer Selbstbezüglichkeit nicht nur die reflexionsphilosophischen Grundlagen des Deutschen Idealismus, sondern auch die Spiegelung von Goethes Roman im Schriftenarchiv der Turmgesellschaft. Dadurch wird die Formbildung des Textes wie des Subjekts, von dem er erzählt, vor dem Hintergrund des offenen Möglichkeitsraums kenntlich, den dieser Reflexionsprozeß eröffnet – und damit in der Weise ornamental potenziert, in der Schlegel in seinen Notizbüchern auch mit den Mitteln der graphischen Gestaltung und mathematischen Formalisierung versucht, die Linearität von Fichtes philosophischem Duktus zu überwinden.

Wolfgang Hottner widmet sich im Anschluß Goethes Folgeprojekt *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, anhand dessen sich der Übergang von einem Interesse an statisch-anorganischer Formlosigkeit zur Beobachtung der Dynamik organischer Formwerdung weiter verfolgen läßt: Wilhelms organische Fortentwicklung spiegelt sich auch in der erzählerischen Form des Textes, wenn der nun Montan genannt Jarno nicht mehr, wie noch in den *Lehrjahren*, fördernd, sondern retardierend, regressiv und also dämonisch wirkt. Dem steht Wilhelms neuer Berufswunsch Wundarzt zu werden, als biopolitisches Programm der Wiederbelebung entgegen, dem im Roman aber nicht nur das Formprinzip der Wiederholung korrespondiert, sondern das von Montan verkörperte anorganische Prinzip als dialektischer Gegenpol und notwendige Voraussetzung für die Erzählbarkeit des Lebens entgegensteht.

Das Element der Wiederholung ist gerade aufgrund seiner Lebensnähe ein Problem für die literarische Ästhetik, weil es im Kontext realistischer Prosa als redundantes Element deren formlose Breite und ästhetisch unbefriedigende Beschreibungsexzesse mitzuverantworten scheint. Wie *Nicolas Pethes* jedoch am diesbezüglich notorischen Beispiel Adalbert Stifters zeigt, sind es eben solche Wiederholungen, durch die es der Prosa des Realismus gelingt, ihre Festlegung auf mimetische Repräsentation zu unterlaufen und die Formbildung von Texten als Einheit der Unterscheidung von Redundanz und Varietät und also als reines Ornament beobachtbar zu machen – und das nicht

nur auf der Ebene der Semiotik, sondern auch auf derjenigen der visuellen Erscheinungsform von Worten auf der gedruckten Buchseite.

Die Konsequenzen dieser Einzelbeobachtung lassen sich an Programm, Gestaltung und Inhalt von Stefan Georges *Blättern für die Kunst* nachvollziehen, die als äußeres mediales Format das innere Ornament von Dichtung als reiner Formkunst rahmen: Wie Daniela Gretz vorführt, erzeugen die selbstreferentiellen Rückverweise der einzelnen Nummern der Zeitschrift sowie die Anordnung der Texte eine Aufmerksamkeit für Typographie und Layout, aufgrund derer die Lektüre stockt und die Wortkonstellationen der Gedichte zugleich klanglich und visuell wahrnehmbar werden, so daß ›reine Poesie‹ zwischen Ton- und Bildkunst zu stehen kommt.

Georges Zeitschrift wendet sich auf diese Weise aber auch gegen die massenmedialen Erscheinungsformen dieses Mediums – eine Abgrenzung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter virulent bleibt und zur Frage nach dem Einfluß des medialen Formats auf den ästhetischen Gehalt literarischer Texte führt: Am Beispiel von Robert Musil weist Marcus Krause auf den Wechselbezug zwischen der metaphorischen Dichte und narrativen Poetik von Erzähltexten und der physikalischen Dichte und dem Seitenlayout des medialen Formats, in denen sie publiziert werden, hin und leitet daraus den terminologischen Vorschlag ab, nicht nur von der ›Form‹, sondern von der ›Gestalt‹ von Literatur als Ineinander von semiotischer Form, ästhetischem Format und medialer Formation zu sprechen. Visualität und Haptik wird so eine gleichberechtigte Handlungsmacht bei der Rezeption der Texte zugestanden.

Die visuelle Dimension der Form läßt sich auch an der Vorstellung der ›Linie‹ verfolgen, die bereits im 18. Jahrhundert als zentrale Metonymie für Schönheit gedient hatte und im 20. Jahrhundert zentrales Gestaltungsmittel des Animationsfilms wird. Wie Charlotte Jaekel zeigt, steht die Schönheitslinie dabei stets im Spannungsfeld zwischen geometrisch-rationalen und lebendig-archaischen Lesarten (Immermann). Insofern Letztere seit dem späten 19. Jahrhundert als ›lebensnäher‹ gelten, stehen sie in ästhetischen Programmen der Zeit im Kontext animistischer Vorstellungen der Beseelung der Dinge (Vischer) und in der frühen Filmtheorie im Zusammenhang mit der Vorstellung bewegter Bilder, die die Fixierung von Linien dynamisch überwinden (Eisenstein), dabei aber die Unmöglichkeit, in der Moderne tatsächlich ein animistisches Weltbild zu restituieren, stets mitreflektieren.

Das Spannungsverhältnis zwischen aktiver und passiver Gestaltfindung ist Gegenstand von Armin Schäfers Analyse der poetologischen Reflexion in Prosagedichten von Francis Ponge und Ilse Aichinger, die den Prozeß der

Formbildung in Bildern von Wasser und Schnee oder auch Regen fassen, welche als Kollektivbegriffe für individuelle Ereignisse zugleich das Problem der Wortfindung für formlose, fluide und vielfältige Phänomene verdeutlichen. Hierzu tragen auch visuelle und auditive Effekte der Texte sowie nicht zuletzt der Sprechakt der Negation bei Aichinger bei, der die Texte ebenfalls auf ihr Ungesagtes hin öffnet und durch diese Öffnung der Prosaform auch deren autobiographische Subjektivität auflöst.

Den Band beschließt der Beitrag von *Torsten Hahn* mit einem Blick auf die »Übersetzungsketten« (Bruno Latour), die zwischen immaterieller Bedeutung und Materialität vermitteln: Es geht um den ebenso wunderbaren Umschlag von Büchern in Skulpturen, von dem Texte der jüngeren Gegenwartsliteratur erzählen (Dietmar Dath) oder den sie gleich ausführen (Rafael Horzon). Dies wird vor dem Hintergrund von ästhetischen Verfahren der Pop-Art (Jasper Johns) diskutiert, wobei sich zugleich die Frage nach einer Ästhetik der autonomen Kunst stellt. Mit einer pointierten Bemerkung Niklas Luhmanns zur modernen Kunst (im Sinne ihrer Ausdifferenzierung als autonomes Kommunikationssystem) geht es mithin darum, folgendes zu beantworten: »Was soll das?, das ist die Frage.«²⁴

Mit seiner Betonung der materiellen und medialen Dimension literarischer Formästhetiken ist der vorliegende Band auch als Teil der Eröffnung und theoretischen Grundlegung einer neuen Buchreihe im transcript-Verlag angelegt, die unter dem Titel »Literatur – Medien – Ästhetik« in den nächsten Jahren Arbeiten präsentieren wird, die die Herausforderung einer solchen integralen Perspektive annehmen – der Beobachtung nämlich, daß literarische Texte nicht unabhängig von ihrer buchförmigen Materialisierung existieren und die Wahrnehmung dieser Materialität den Gehalt literarischer Kommunikation begleitet und auf diese Weise das Arrangement asemantischer Elemente als Bedingung textueller Kommunikation kenntlich macht.

24 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 17), S. 44.