

Jan Urbich / David E. Wellbery (Hgg.), *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik.* Wallstein, Göttingen 2024. 361 S., € 39,90.

Besprochen von **Carsten Zelle:** Karl-Kautsky-Weg 6, D-60439 Frankfurt/M., E-Mail: carsten.zelle@rub.de

<https://doi.org/10.1515/arb-2025-0031>

Der vorliegende Band dokumentiert eine Tagung des Instituts für Germanistik an der Universität Leipzig im Oktober 2021, deren Impuls auf die Erfahrungen einer Diskussionsgruppe an der University of Chicago 2016/17 zurückging, die von den beiden Herausgebern (sowie einem der Beiträger) geleitet wurde. Die Einleitung der Herausgeber und die 13 anschließend abgedruckten Beiträge geraten aufgrund solchen Vorlaufs überaus voraussetzungsvoll, da der exponierte *moderne* Formbegriff unter Rückbezug auf vorangegangene Publikationen zu einer „neo-idealistischen“ (S. 17; S. 21, Anm. 52; S. 24, Anm. 65; S. 25 u. ö.) Konzeption gewonnen wird. Genauer: Sie ist inspiriert von einem goethezeitlich-morphologisch inspirierten Formkonzept David E. Wellberys und einer „Hegelianisch“ (S. 181) orientierten Vorstellung Jan Urbichs von einer dem dichterischen Kunstwerk immanenten individuellen Allgemeinheit. ‚Moderne‘ Literaturtheorie meint hier die Vorgaben Goethes, Schillers und Hegels sowie deren Reprisen bei Benjamin und Adorno – neben Wellbery sind sie es, auf die im abschließenden, auf ein BeiträgerInnenverzeichnis (S. 354–358) folgendes Personenregister (S. 359–361), das nur „historisch ‚signifikante‘ Personen“, die im Band „argumentativ eine wichtige Rolle spielen“ (S. 359) verzeichnet, am häufigsten verwiesen wird.

Die Einleitung (S. 7–43) spannt die Bedeutung des Formbegriffs, teils im Blick auf die überreiche Forschung hierzu, teils im Rückblick auf das metaphysische Erbe, zwischen die Pole *morphé/eidos*, das heißt bloß äußere Gestalt und innerstes Prinzip beziehungsweise äußere und innere Form. Dieser „doppelte Ort“ (S. 16), in den der Formbegriff eingespannt ist, leitet dessen weitere Entfaltung, insofern Darstellungstechnik und Darstellungsinhalt eine „wechselseitig untrennbare Dimension desselben Wesentlichkeitszusammenhangs“ bilden, den der moderne, von Szondi eingebrachte „Grundbegriff der ‚Form-Semantik““ (S. 18; vgl. S. 26) zusammenfasst. Ein solcher Formbegriff gilt auch für „fragmentierte, zertrümmerte oder dekonstruierte“ (S. 19) Werke, weil – wie zuvor im Blick auf eine instruktive Nietzsche-Deutung Sloterdijks gezeigt wurde – auch die Darstellung dionysischer Formlosigkeit auf das apollinische Formgesetz angewiesen ist, damit „aus dem orgiastischen Gesang des Chores *keine* Orgie wird“ (zit. S. 13). Die Eintragung des Apollinischen in das dionysisch-apollinische Gegensatzpaar auf einer Ebene zweiter, höherer Ordnung wird mit Luhmann als *re-entry* verstanden.

Den Begriff der ‚Form-Semantik‘ leihen die Herausgeber sich bei Szondi, und zwar, was durch dessen lässigen Nachweis nach dessen postumer *Schriften*-Ausgabe nicht ohne weiteres Nachschlagen deutlich wird, aus der ‚Einleitung‘ seiner frühen *Theorie des modernen Dramas* (1956), in der der Entwicklung der damaligen Poetik (genauer der Gattungspoetik verstanden als einer Poetik der Dichtungsweisen-Trias) drei Wege aufgezeigt wurden. Dabei setzt Szondi gegenüber Croces „Vertreibung“ solcher Grundkategorien aus der Ästhetik und deren Ontologisierung (oder Anthropologisierung) bei Staiger zu „drei ‚Extasen‘ der Zeit“ auf das „Aus-harren auf dem historisierten Boden“, weil es die Form-Inhalt-Dialektik erlaube, wie es mit Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) heißt, Form „als „nieder-geschlagenen‘ Inhalt“ aufzufassen. Dadurch würde einer zu entwickelnden „Form-Semantik“ der Weg eröffnet, neue Formen zu erklären, die entstünden, wenn „die inhaltliche Aussage zur formalen in Widerspruch gerät“.¹ Wenn stimmt, wie die Herausgeber eingangs im Blick auf die dem Formbegriff inhärente Zweidimensionalität von *morphé/eidos* schreiben, dass die moderne Kunstphilosophie aus dem Horizont des metaphysischen Erbes griechischer Philosophie „nicht gänzlich he-raustritt“ (S. 9), wird man mit gleichem Recht urteilen können, dass die weitere Ableitung der Herausgeber zur Programmatik ‚überforderter Form‘ ihre subkutane Grundlegung (und zugleich ihren historischen Ort) in den zuvor zitierten, Adornos Kunstphilosophie aufgreifenden Überlegungen Szondis findet.

Die Verortung der Form im Doppelsinn von äußerer Form und innerem Prinzip führt zur Leitunterscheidung einer endogenen, das heißt einer von innen heraus gesteuerten, von einer exogenen, das heißt einer von außen herangetragenen Form. Formschemata beziehungsweise Produktionsmuster wie Gattungs- oder Stilformen sind Ausprägungen exogener Form par excellence. Ihre Geltung tritt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zugunsten eines endogenen Formbegriffs zurück, für den „zwei Aspekte“, „Durchdringung“ von Form und Inhalt sowie eine „autogenerative Dimension“, charakteristisch sind (S. 20). Gemeint ist mit letzterem eine „Formkapazität“, wie aus einem früheren Aufsatz Wellberys zitiert wird, „die sich verwirklicht, indem sie sich bestimmt“ (S. 20). Als Gewährsmann gilt hier und an anderen Stellen unter anderen Schiller, der gegenüber Körner im sogenannten *Kallias*-Brief vom 23. Februar 1793 im Anschluss an Kant einen heautonomen Formbegriff aufstellte, insofern er Form als „eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist“ (zit. S. 21, Anm. 52; vgl. S. 22; vgl. S. 57, Anm. 10), bestimmt hatte. Dem endogenen Formbegriff eignen vier „Dimensionen [...], die allesamt mit

1 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*. Frankfurt/M. ¹¹1975. Szondis Dissertation gehörte zu den 20 Titeln einer Liste, die Heinz Schlaffer Mitte der 1970er Jahre seinen Marburger Studenten zur Lektüre empfahl.

der *Verzeitlichung* als tragendem Aspekt“ zusammenhängen: Verinnerlichung (z. B. ‚inward form‘ Shaftesburys), Verwesentlichung (z. B. Schillers Heautonomie-Begriff),² Individualisierung (z. B. Rückbindung innerer Werkform an das Originalgenie) und Selbstbezüglichkeit (z. B. metapoetische Formreflexion). Die Anleihen an die Theoriebildung der deutschen Klassik/Romantik springen ins Auge. Entsprechend wird Adornos Kunstphilosophie in diesem Zusammenhang als letzter großer Erbteil der „idealistischen Ästhetik“ (S. 21, Anm. 54) ausgezeichnet – gemeint ist damit freilich nur ihr kallistischer Teil. Wie es mit der „normativen Stabilität des Formbegriffs“ (S. 15) angesichts der Formlosigkeit des Erhabenen aussieht, wird nicht thematisch.

Könnte man sich die in hochgestochener Diktion formulierte Bestimmung ‚endogener Form‘ auch weniger ambitioniert mit einer Formel spätaufklärerischer Theoriebildung als ‚Energie‘ oder ‚Kraft‘ zurechtlegen, die ‚Einheit in die Mannigfaltigkeit‘ bringt? Beiläufig erwähnt Jan Urbich in einer Anmerkung seines eigenen Beitrags, wie das für die moderne Theoriebildung charakteristische „individuelle Allgemeine“ ‚endogener Form‘ etwa in Sulzers *Allgemeiner Theorie* „sichtbar“ würde, wenn dieser im Eintrag ‚Form (Zeichnende Künste)‘ (1771) ‚Form‘ als die Art definiere, „wie das Mannigfaltige in einem Gegenstand in ein Ganzes verbunden ist; folglich die besondere Art der Zusammensetzung“ (zit. S. 189, Anm. 96). „Im Stil ist das Mannigfaltige eins.“³ Mit dieser Formel sollte später das Stimmigkeitskriterium ‚geglückter‘ Werke beim vielgescholtenen Emil Staiger benannt werden. Und: Wem eignet die ‚Kapazität‘ zur „formenden *Kraft*“ (S. 36)? Dem Künstler, dem Kunstwerk oder dessen Rezipienten? Die Ausführungen schwanken zwischen einer Ontologie des Kunstwerks, wenn zum Beispiel vom „ontologischen Doppelcharakter ästhetischer Gegenstände“ (S. 39) gesprochen wird, und einer „morphologische[n] (das heißt: auf Formverhältnisse bezogene[n]) Hermeneutik“ (S. 60; vgl. S. 67) – sich die Form also nicht von selbst versteht, sondern stets nur mittelst Dolmetscher vernehmbar wird.

Daß exogene Formen gleichermaßen sinnbegrenzend wie sinnermöglichend sind, das heißt ihnen eine „*limitativ-generative[n] Funktion*“ innewohnt, gilt, wie es in der dichten, nicht immer leicht zu verstehenden Diktion der Herausgeber heißt, in zeitlich-prozessuraler Hinsicht auch für endogene Formen, da mit fortschreitender Formentwicklung sich der Spielraum bestimmter Formentscheidungen verengt – die limitativ-generative Funktion, die von exogener Form herangetragen wird, stellt sich bei endogener Form als eine von innen herkommende „Selbstbestimmung als Selbst-

2 Eigentümlich ist, daß Schillers Heautonomiebegriff, der zuvor den ‚Aspekt‘ ‚autogener Dimension‘ [!] des neuen Formbegriffs illustrierte, nun aber als Beispiel für eine der verschiedenen vier ‚Dimensionen‘ herhalten muss.

3 Emil Staiger, „Die Kunst der Interpretation“ [1951]. In: ders., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte* [1955]. München 1971, S. 7–28, hier S. 12.

beschränkung“ (S. 31) dar. Beide Formmodi, heißt es weiter, „die am Kunstwerk als Dimensionen seiner *quidditas* (Washeit) unterschieden werden müssen, ohne voneinander abgelöste Teile desselben zu sein, halten das Werk in den Grenzen seiner Selbigkeit zusammen“ (S. 31f.). Was zuvor mit großem Aufwand unterschieden worden war, kommt nun darin überein, eine „ästhetische Schranke“ zu implizieren, die Gestaltungsspielräume eröffnet beziehungsweise verschließt. Ein dritter Fall besteht darin, in einer bestimmten Form etwas zu gestalten, was in ihr „*eigentlich* nicht“ (S. 32) realisierbar ist. Das nennen die Herausgeber den „Überforderungsbereich einer Form“ (S. 33). Damit sind nicht ‚Grenzüberschreitungen‘ gemeint, die zu Formkritik, Formbruch, Formtransformation oder Formersetzungen führen, da in solchen Fällen ja die vorliegende Form verlassen würde, gezielt wird vielmehr auf eine von innen kommende Veränderung, die „innerhalb einer etablierten Form stattfindet“, sozusagen ihre Gestaltungsmöglichkeiten ausreizt, unter Stress und in Spannung setzt und dadurch „eine Vibration“ (S. 42) in ein Werk bringt.

Die Herausgeber verzichten in ihrer Einleitung ausdrücklich auf „Beispielanalysen“ (S. 8). Zugleich wird konzidiert, dass „natürlich nicht alle Formmodelle dieses Bandes den voraussetzungsreichen [...] ‚endogenen Formbegriff‘ zugrunde legen“ (S. 28). Für die Anschaulichkeit der Formüberforderungsprogrammatik müssen also in erster Linie die beiden Beiträge der Herausgeber einstehen. Ich gehe daher zunächst auf ihre beiden Einzelbeiträge ein und anschließend mehr oder weniger cursorisch auf die übrigen im Band versammelten Aufsätze, deren Anordnung der Chronologie der behandelten Werke (und Texte) vom Barock bis zu Schönberg und Benn folgt.

David E. Wellbery (Chicago) zielt auf eine „am Begriff der Formüberforderung“ (S. 55) ausgerichtete Lektüre von Goethes *Iphigenie*. Die überaus eindringliche, auf semantische Resonanzen einzelner Versgruppenreihen (u. a. ‚Widerwillen‘, ‚Wahrheit‘, ‚Blut‘, ‚Bande‘) konzentrierte Interpretation, die angesichts ihres Umfangs von fast 40 Seiten hier nicht im einzelnen referiert werden kann, führt vor, wie Goethe einen dramatischen Vorgang gestaltet, der die Tragödienform seiner Prätexthe „von innen heraus in eine neue Form verwandelt“ (S. 86) und damit, wie es gleich eingangs heißt, „eine gattungstransformierende Formleistung“ (S. 55) erbringt. War aber nicht in der Einleitung „Formtransformation“ (S. 33) ausdrücklich von ‚Formüberforderung‘ unterschieden worden? Die gegenüber dem euripideischen Modell gestaltete „Loslösung vom Mythischen“ (S. 79) findet nicht ‚innerhalb einer etablierten Form‘, wie es einleitend hieß, statt (noch das Libretto von Glucks Oper trägt die Bezeichnung ‚tragédie‘), sondern das, wie ich kunstartenübergreifend formulieren möchte, von Goethe geleistete ‚lieto fine‘ kündigt der Paratext „Ein Schauspiel“ dichterartgemäß auf dem Titelblatt von vorneherein ausdrücklich an. Solcherlei Vorbehalte sollen das Gewicht der beeindruckend formbewussten Interpretation an sich nicht schmälern, sondern vielmehr auf die Frage lenken, ob die Formüberforderungsprogrammatik einleitend nicht allzu forciert formuliert worden ist. Formulierungen wie jene in Bezug auf die zeitigende Dimension der Form, „dass erst durch den Bezug auf das Ganze des semantischen Gehalts die Teile ihre Bestimmtheit – ihre Funktionsbestimmungen – erhalten“ (S. 58), signalisieren, dass die ‚endogene Form‘ sich erst im zeitlichen, das Ganze aus den Teilen, die Teile aus dem Ganzen bestimmenden Gang durch den hermeneutischen Zirkel ergibt –

die der Form zugeschriebene innere Organisationskapazität, ihr „aktives Formprinzip“ (S. 61), mithin aus der hermeneutischen Produktivität des Rezipienten resultiert. Ausdrücke wie „semantische Polyphonie“ (S. 65) oder „polyphone Verschränkung“ (S. 72), die Rede von einer „Technik polyphoner Sinngestaltung“ (S. 65), die die Interpretation herauszuarbeiten hat, lassen einen literarischen Werkbegriff durchscheinen, der als „polyphone[n] Harmonie“⁴ unterschiedlicher, aufeinander bezogener beziehungsweise verflochtener und gesamtheitlich wirkender Ausdrucksschichten aufgefasst wird – mit dem Unterschied freilich, dass das dichterische Kunstwerk nicht wie bei Roman Ingarden eidetisch als ‚Vorstellungsgegenstand‘, sondern, wie einst bei Günther Müller, morphologisch als „bedeutungsvolle Proportioniertheit einer Gefügeform“⁵ begriffen wird.

Jan Urbich (Leipzig) nimmt in seinem Aufsatz „Das Allgemeine in der Form“ einen langen, von Aristoteles’ *Poetik* in der Deutung Arbogast Schmitts ausgehenden theoretischen Anlauf, um einen philosophisch anspruchsvollen Begriff individueller poetischer Allgemeinheit „kunstwerkhafter Gebilde“ (S. 161) zu sichern, der davon zu sprechen erlaubt, dass sie „mittelst des Konkreten [...] allgemeine Aussagen [...] treffen“ können (S. 195f.). Diese sehr abstrakt bleibenden Überlegungen werden in einem kürzeren Teil des Aufsatzes versucht, um Goethes spätes Gedicht *Dornburg / September 1828* mit Anschauung zu füllen. Dabei lenkt der Interpret die Aufmerksamkeit insbesondere darauf, dass in den drei Strophen mit „den *logischen Partikeln wenn – dann*“⁶ „dem ganzen Gedicht die *Form einer konditionalen Aussage*“ (S. 201) gegeben ist, die sogar in aussagenlogischer Notation fixiert wird. Demgegenüber spielen die klangliche Faktur des Gedichts, sein Metrum und seine Reime in den Ausführungen keine Rolle, was in auffälligem Kontrast zum Gros der in dem Band versammelten Formlektüren von Werken in gebundener Rede steht. Die „zentrale Formentscheidung“ des Gedichts bestehe demnach darin, dass „die in ihm gestaltete Besonderheit eines raumzeitlich gebundenen Erlebens mit der Form einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit“ zusammengeslossen ist (S. 202) – eine Aussage, die voraussetzt, dass in den drei Strophen tatsächlich, wie der Vorgabe einer älteren Interpretation Walther Killys gefolgt wird, die Stadien eines Einzeltags „Metapher für den Lebenstag“ bilden, das heißt in dem Gedicht der Lebensgang „auf das symbolische Maß eines Tages“ verkürzt ist (S. 199). Steht die zweite Strophe für den Mittag, die dritte für den Abend? ‚Scheiden‘, die Grundform des Partizips im dritten Vers der dritten Strophe, stöhnte schon Adelung, hat freilich „sehr verschiedene[] Bedeutungen“ (Bd. 4 [1811], S. 1395). Viëtor, der der Bedeutung von Goethes Alterswerk früh Aufmerksamkeit schenkte, sprach demgegenüber von einem „Morgengedicht“.⁷ Wie dem auch sei – man überfordert das zarte Gedicht und nimmt ihm seine Vagheit, wenn man es interpretatorisch monosemiert und als Exempel einem Allgemeinen subsumiert. In einem späteren Aufsatz wird ein solches Vorgehen als „Ambiguitätsintoleranz“ (S. 232) bezeichnet.

Albrecht Koschorke (Konstanz) verfolgt, wie der „Aufschwung der Geschichte und der Niedergang der Allegorese“ (S. 48) komplementäre Prozesse seien, weil bei letzterer methodische „Übersignifikanz“ bei der Sinnstiftung mit „Insignifikanz“ im Blick auf die Überfülle des historischen Materials einherginge (S. 50). Dirk Oschmann (Leipzig) widmet sich der „Denkfigur“ innerer Unendlichkeit bei Lichtenberg, Schiller, Schleiermacher und Wilhelm von Humboldt.

4 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* [1931]. 4., unveränderte Aufl. Tübingen 1972, S. XIV.

5 Günther Müller, „Über die Seinsweise von Dichtung“ [1939]. In: ders., *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Hg. von Elena Müller [1968]. Tübingen ²1975, S. 89–104, hier S. 103.

6 „Früh wenn Tal [...] // Wenn der Äther [...] // Dankst Du dann [...] / Wird die Sonne [...]“ (zit. S. 195f.).

7 Karl Viëtor, „Goethes Altersgedichte“ [1932]. In: ders., *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern 1952, S. 144–193, hier S. 178.

Helmut Hühn (Jena) bietet eine instruktive Analyse von Hölderlins spätem ‚Nachtgesang‘ *Hälfte des Lebens*, in der er gegenüber vorangehenden Interpretationen, die aus den „holden Schwäne[n]“ in der Mittelachse der ersten Strophe ‚narzisstische Schwäne‘ gemacht hatten, aufgrund einer Parallelstelle herausstellt, dass es sich um ‚liebende Schwäne‘ handelt. Dadurch wird der Kontrast zur zweiten Strophe entschieden verschärft, insofern das Gedicht nun dem „Sprachloswerden“ (S. 121) eine Form gebe und insgesamt zu einem „Schwanengesang“ mutiere, insofern nicht erst das fünfsilbrige Metrum des Adoneus der letzten Zeile „bewusst“ (S. 123) an Dichtungen Sapphos anknüpft, sondern schon das Metrum des Titels, wie interpretiert wurde, ein sapphischer Adoneus sei, wodurch der Klagecharakter der Hölderlin-Verse insbesondere in der metrischen Werkschicht unterstrichen wird. Gleich im Anschluss daran geht es erneut um Hölderlins Dichtung, wenn Dieter Burdorf (Leipzig) das Verb ‚zackern‘, das Paul Celan in einer Gedichtbeilage zu einem Brief an Ilana Shmueli vom 30. November 1969 benutzt, zum Anlass nimmt, von Celan und weiteren Stationen zu einem überaus lehrreichen Vergleich zwischen der Gestaltung alkaisercher und asklepiadeischer Odenmaße bei Klopstock und Hölderlin zu schlendern. Bei Celan sagt das lyrische Ich, es „zackere an / der Königszäsur / wie Jener / am Pindar“ (zit. S. 130). Burdorf klärt zunächst über das in der Schriftsprache seit dem 17. Jahrhundert nicht mehr gebräuchliche Verb für ‚pflügen‘ auf, dessen Bedeutung Bernhard Böschenstein in einem einschlägigen Aufsatz „auf ein mühsames Herumlaborieren am Vers“ (zit. S. 135) bezogen hat. Für Burdorf öffnet sich dadurch die Möglichkeit, zunächst biographisch auf Hölderlins „prekären psycho-physischen Zustand“ während seines ‚Zackern‘ ‚am Pindar‘ zu kommen und von da zur Verallgemeinerung, dass Form „Erschöpfung des Dichters“, seiner Editoren und Leserinnen und Leser fordere (S. 136) – kurz: ‚Zackern‘ sei das rechte poetische Wort für den „Grundimpuls moderner Dichtung“ (S. 139), freilich auch, wie eine weitere Station auf dem Spaziergang mitteilt, für die Lektüreerfahrungen professioneller Leser wie Szondi, Steiner oder Benjamin. Angenehmsten Unterricht über Klopstocks und Hölderlins Odenformen bietet ein weiterer Teil, in dem unter anderem dem im Aufsatz zuvor mit interpretatorischem Gewicht belastete Befund, der Titel *Hälfte des Lebens* sei ein – zumal sapphischer – Adoneus, der Boden entzogen wird, da dieser allerdings „eine so häufige rhythmische Struktur auch in der deutschen Alltagssprache [ist], dass der Befund trivial zu bleiben droht“ (S. 147). Bei allem verwundert es aber, dass Burdorf nicht darüber stutzt, sondern vielmehr eilig darüber hinweggeht (vgl. S. 137), dass Celan in seinem Briefkommentar zum beigelegten Gedicht sich die Bedeutung der konjugierten Verbform „zackere“ (wohl: pfusche) (zit. S. 131) zurechtgelegt hatte. ‚Pfuschen‘ meint gemäß *Duden* „schnell, oberflächlich und deshalb nachlässig und unordentlich arbeiten“, was wohl alles andere als ein ‚mühsames Herumlaborieren‘ ist.

Frauke Berndt (Zürich) stellt ihr Projekt zur „Typologie generischer Ambiguität in modernen Erzähltexten“ vor, worin mit Amplifikation, Ambivalenz, Vagheit und Unbestimmtheit vier Typen unterschieden werden, die darauf zielen, „offene‘ Formen der Moderne in ihrer intrinsischen Struktur zu verstehen“ (S. 232). Daniel Carranza (Harvard) untersucht Georges Gedicht *Im windesweben* nach Maßgabe einer „phonischen Archäologie“, das heißt letztlich werden die klanglichen Elemente eines Gedichts, namentlich hier der Reim, in Opposition zur, wie es bei Northrop Frye, der im Motto zitiert wird, heißt, „Gesamtordnung der Wörter“ (S. 234) gestellt, um über Traditionsbezüge bisher unberücksichtigtes oder unbemerktes „parasemantische[s] Potenzial des Reims“ (S. 250) aufzuspüren. Gesprochen wird von einer „transhistorischen Synchronie“ (S. 234) beziehungsweise im Blick auf das gewählte Exempel Georges von einem „transhistorischen Raum der Lieddichtung“ (S. 252). Die Aufmerksamkeit gilt dabei nicht primär dem semantischen Gehalt, sondern dem sinnlichen, hör- und sichtbaren Wort. In einem ersten Schritt führt die Methode zu einer genauen, auf jedes Detail achtgebenden Lektüre. In einem zweiten Schritt führt das Reimwort „mäi“, das sich im Vers findet, der unmittelbar auf den Gedankenstrich, mit dem die beiden sich

paarreimenden Mittelachsenverse abbrechen, folgt, in tiefe „phonetische Schichten“ (S. 253) der Topik-Tradition der Mai-Lieder von Heine⁸ und Goethe bis zurück zu Ulrich von Liechtenstein. Hermeneutisch gesehen, zumal Carranza im Blick auf den bei Schiller mithilfe des DWDS gefundenen Reims ‚Windesweben‘ / ‚Leben‘ ausdrücklich festhält, dass es ihm nicht um „historisch verifizierbaren Einfluss“ ginge, sondern um eine „literaturgeschichtliche Konfiguration“ (S. 254),⁹ folgt aus solchem Ansatz, dass die parasemantische Dimension eines Gedichts in dem Maße wächst, wie die digitalisierten Korpora in der Zukunft immer mehr Werke elektronisch durchsuchbar machen.

Juliane Vogel (Konstanz) unterzieht Hofmannsthals *Chandos-Brief* einer Lektüre, die erneut dessen „Spannung zwischen Rhetorizität und Sprachversagen“ (S. 259), die „Symptom einer allgemeinen Krise der Syntax“ (S. 261) sei, in den Mittelpunkt stellt. Da eine solche Krise auch den stilgeschichtlichen Umbruch um 1600 charakterisiere, spiegele der *Brief* „ein zeitgenössisches Auf Lösungsgeschehen in einem historischen Transformationsprozess“ (S. 264), in dem zwei Rhetoriken in Konflikt standen, und zwar ein dem Asianismus zugeschlagener Ciceronianismus der *verba* und ein von Bacon gepredigter anticiceronianischer Attizismus der *res*, dessen Stilideal der *brevitas* der Empirie verpflichteten Aufzeichnungsformen von Kasuistik und Aphoristik entsprach. Bacon freilich war „selbst ein Virtuose jenes Stils [...], den er bekämpfte“ (S. 268). Ein solcher Widerspruch kennzeichnet auch den dritten Teil des *Briefs*, obwohl Juliane Vogel mit Verve versucht, die sprachlichen Mitteilungen parzellierter Erfahrungen ‚guter Augenblicke‘, in denen „Momente einer gesteigerten und visionär vertieften Gegenwart [...] eine epiphanische Macht“ erlangten, zu retten (und zu Vorboten, Ordnung demontierenden Avantgardismus zu stilisieren). Auch hier bleibt, wie eingeräumt wird, Chandos „der Gefangene eines verjährten Stils“ (S. 278) und dessen Autor angewiesen auf den „Rückgriff auf ältere Formlösungen“ (S. 278), von denen Juliane Vogel glaubt, dass die neuen darin „in Latenz“ (ebd.) enthalten seien. Undeutlich ist mir der im Beitrag verwendete Syntax-Begriff geblieben. Auch wenn Schriftsteller trachten, eine bestimmte Syntax zu negieren, bleiben sie, solange sie es mit sprachlichen Mitteln tun, wie zum Beispiel der angeführte Mauthner, der wortreich versucht, eine ornamentale Hypo- zugunsten spontaner Parataxe loszuwerden (vgl. S. 262–264), auf irgendeine Satzlehre angewiesen.

Jan Röhnert (Braunschweig) verfolgt am Beispiel der Lyrik Wilhelm Klemms die „Aporien expressionistischer Formüberforderung“ (S. 281), die darin besteht, dass die Versuche, die „Zentrifugalkräfte“ (S. 283) der Moderne zu gestalten, zu „auffällige[r] Monotonie im äußere Strophenbau“ (S. 287) führt. Peter Utz (Lausanne) widmet sich der „kleine[n] Form“ (Polgar) des Feuilletons – eine Bezeichnung, die als mediale Rubrik und literarische Textsorte doppelt kodiert ist. Dabei führt die Stellung der Textsorte zwischen Journalismus und Literatur zu einer Reihe von Legitimationsversuchen, deren Argumente durch die Ästhetik der deutschen Klassik vorgeprägt und daher für das Feuilleton als Medienphänomen wenig aussagekräftig sind. Utz wechselt daher vom Begriff der ‚Form‘ zum Begriff des ‚Formats‘, weil er der Serialität der Textsorte angemessener ist und vor allem die „Zwänge“ (S. 309) des Mediums berücksichtigt, die unter anderem in der „doppelten

8 Sofern in einem späten Heine-Gedicht aus der Sammlung *Neuer Frühling* („Gekommen ist der Maie“) die Versenden ‚Maie‘ und ‚Himmelsbläue‘ in der ersten Strophe als unreine Reime gewertet werden und als Reimschema entsprechend ABAB notiert wird, sollten auch die Versenden ‚Höh‘ und ‚Klee‘ in der zweiten Strophe als solche durchgehen, so dass das Reimschema nicht CDCE, sondern analog zum Kreuzreim der ersten Strophe CDCD lautet (vgl. S. 247).

9 Gleichwohl wird in der dazugehörigen Anmerkung Georges Kenntnis der einschlägigen Heine-Gedichte wahrscheinlich gemacht.

Autorschaft“ (S. 307) des Formats bestehen, insofern der Autor den Text zwar schreibt, der Feuilletonredakteur aber allein über dessen Marktzugang entscheidet.

Die Beiträge Röhnerts und Utz' gefallen nicht zuletzt deswegen, weil ihr Gegenstand abseits des Höhenkamms, der in den meisten Beiträgen vorherrscht, angesiedelt ist. Die beiden abschließenden Beiträge kehren mit Schönberg und Benn in solchen Kanon zurück. Matthias Löwe (Jena) stellt heraus, dass Schönbergs Oper *Moses und Aron* entstehungsgeschichtliches Fragment bleibt, weil die Darstellung der jüdischen Gottesidee als deren zentrales Thema Bilderentzug fordern würde, die Opernform jedoch als Gesamtkunstwerk auf vielfältige Bilderflut angelegt ist, die im fast 40-minütigen II. Akt, mit dem die Komposition abbrechen wird, mit dem opulent-orgiastischen Tanz ums goldene Kalb auch ausgereizt wird. Die Überlagerung dreier Negationsgesten, die Schönberg dem III. Akt aufbürden wollte, hätten die Opernform überfordert – nämlich „eine monotheistische Überwindung mythischer Bilderwelten, eine zionistische Überwindung jüdischer Assimilation und eine atonale Überwindung tradierter Klangvorstellungen“ (S. 321). Der III. Akt scheitert an mangelnden „Theaterzeichen zur Darstellung des Undarstellbaren“ (S. 326) – mithin des Erhabenen. Haben wir es hier mit ‚Formüberforderung‘ oder schlicht mit einer falschen Gattungswahl zu tun? In einer Anmerkung bringt Löwe die Vermutung ins Spiel, dass die Opernform für das Werk, das zunächst als Kantate, dann als Oratorium geplant worden war, nur deshalb gewählt wurde, weil der Musikverlag keine großen Oratorien mehr herausbringen wollte (vgl. S. 315, Anm. 22). In einem gerade erschienenen Buch wird an Luigi Nonos Bemerkung erinnert, für ihn sei „*A Survivor from Warsaw* der dritte Akt von *Moses und Aron*“.¹⁰

In seiner Interpretation von Benns *Morgue*-Gedicht *Kleine Aster* stemmt sich Carsten Dutt (Darmstadt) vehement gegen die ‚Formvergessenheit‘ einschlägiger älterer (u. a. von Paul Böckmann, Theo Meyer und Gerhard Sauder) sowie insbesondere neuerer diskursanalytischer beziehungsweise wissenspoetologischer (Marcus Hahn „Zugriffe“ (S. 342) auf das Gedicht, die die „verssprachliche Form ihres Gegenstandes als *quantité négligable*“ übergangen (S. 342). „Solche Lesarten sind allesamt falsch“ (S. 344). Demgegenüber mobilisiert er die mit der „verssprachlichen Faktur des Gedichts“ (S. 330) getroffene Komplexität der „Formentscheidungen“ (S. 340), etwa „die für Benns Erzählgedicht konstitutive *Ich-Form*“ (S. 344), durch die statt Handlungssubjektivität Erinnerungs- und zugleich Ausdruckssubjektivität zur Darstellung gelangten, zum Beispiel eine Affektation, die unter anderem in der Assonanz des Schmerzdiphthongs *au*, der die Enden der Verse 4 („aus“) und 5 („Haut“) verbinde und in den Versen 7 („Gaumen“) und 10 („Bauchhöhle“) nachhalle, zum Ausdruck komme (vgl. S. 348). Neben solche Lautsemantik, die die Ikonizität der Verssprache ausmacht, tritt in den Apostrophen der letzten drei Verse eine Selbstreflexion, insofern der Abschlussvers, der den Titel wiederholt, mit dem traditionellen Blumentopos zwar Rhetorik und Dichtung aufruft, aber, da als „Vase“ eine mit „Holzwolle“ ausgestopfte „Bauchhöhle“ erhalten muss, zugleich ein „Desaveu schöner Form“ (S. 353) mitsamt den einst mit dem Schönen verbundenen Sinnstiftungsressourcen ausspricht.

Die Herausgeber hatten einleitend konzidiert, dass sie bei der Wahl des Begriffs „Überforderung der Form“ womöglich von der Assonanz der Formulierung „bezaubert“ gewesen seien (S. 40). Der Untertitel freilich bietet sehr präzise den

¹⁰ Jeremy Eichler, *Das Echo der Zeit. Die Musik und das Leben im Zeitalter der Weltkriege* [engl. 2023]. Stuttgart 2024, S. 198.

gemeinsamen Nenner, der die versammelten Beiträge verbindet.¹¹ Vor allem ist der Ertrag zu akzentuieren, den das Gros der Beiträge erbringt, wenn „*Formbetonung*“ – ein Wort, das der letztgenannte Aufsatz herausstellt (S. 331) – die Methodik und Aufmerksamkeit literaturwissenschaftlichen Arbeitens anleitet.

11 Corrigenda: S. 77: Pentameter] Jambus; S. 92: Ausgabe der „Gesammelten Schriften“] Ausgabe der „Schriften“; S. 197, Anm. 128: Vietor] Viëtor; ebd., Anm. 130: Walter Killy] Walther Killy; S. 310: 2915] 2015.