

Werner Michler

## Form und Formung – Theorie und Praxis zwischen Kunst und Gesellschaft

- Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton/Oxford: Princeton UP 2015. XVI, 173 S. [Preis: £ 14.99]. ISBN 978-0-691-16062-7.

Seit einigen Jahren zeichnet sich in den Literaturwissenschaften eine Renaissance von Form und Formbewusstsein ab, manchmal als Alternative zu der in den letzten beiden Dekaden dominanten kulturwissenschaftlichen Orientierung, manchmal als Ergänzung und Weiterentwicklung. In der Germanistik ist vor Jahren (angesichts der Hausse der ›Kulturwissenschaft‹) eine ›Rephilologisierung‹ des Faches diskutiert worden. Neuere und neueste Initiativen versuchen unpolemisch Neuansätze;<sup>1</sup> als Indiz mag auch – nach langer Flaute in theoretischer und literaturgeschichtlicher Hinsicht – ein neues Interesse an Lyrik und Lyriktheorie gelten.<sup>2</sup>

In den Vereinigten Staaten hat Marjorie Levinson im sog. *New Formalism* – eine Begriffsprägung in Anlehnung an den *New Historicism*, der sich ja kritisch auf den *New Criticism* bezogen hatte – ebenfalls eine doppelte Bewegung ausgemacht und (mit Susan Wolfson) einen *activist formalism* von einem *normative formalism* unterschieden. Gehe es dem ersteren um die Erneuerung der ursprünglichen Formorientierung z.B. in der hegelmarxistischen Tradition und verwandten Theorieschulen (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx, Sigmund Freud, Theodor W. Adorno, Louis Althusser, Fredric Jameson), so dem zweiten im Gegensatz dazu um die Wiederbelebung der auf Kant zurückgehenden autonomistischen Ästhetik.<sup>3</sup>

Die an der Universität Wisconsin-Madison lehrende Anglistin Caroline Levine geht einen anderen Weg. Levine teilt den kritischen politischen Impetus der ›Aktivisten‹ – Autoren und Autorinnen wie Heather Dubrow, Franco Moretti, Herbert Tucker, Susan Wolfson und andere (vgl. 12-16) – , die die »dominant practices of historicism« mit einer »renewed attention to form« (XI) herausfordern; es geht ihr aber nicht bloß um raffiniertere Versionen des alten Versuchs, ästhetische mit sozialen Formen in Beziehung zu setzen bzw. erstere auf letztere zurückzuführen und durch sie zu erklären, die klassische Übung der marxistischen und sozialgeschichtlichen Tradition. Den eigenen Ansatz gewinnt Levine durch mehrere Operationen der Abstraktion.

Zunächst wird (a) der Formbegriff ausgeweitet und entgrenzt. Form bedeutet hier ganz allgemein »an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping«, »all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference« (3), umfasst also eine sehr große Bandbreite von Phänomenen (»as small as punctuation marks and as vast as multiplot narratives or national boundaries«, 13). Im Bereich der Kunst kann ›Form‹ damit klar etwa von ›Gattung‹ unterschieden werden; »Genres [...] can be defined as customary constellations of elements into historically recognizable groupings of artistic objects, bringing together forms with themes, styles, and situations of reception, while forms are organizations or arrangements that afford representation and portability across materials and contexts.« (13f.) Formen hingegen »can organize both social and literary objects, and they can remain stable over time« (13); »configurations and arrangements organize materials in distinct and iterable ways no matter what their context or audience. Forms thus migrate across contexts in a way that genres cannot.« (ebd.) Für das Politische hat Jacques Rancière eine Theorie der Platzierungen ausgearbeitet, auf die sich Levine berufen kann (vgl. 3). Für den Formbegriff erscheint Levines

*debunking* durch Inflationierung als günstige strategische Möglichkeit, etwas von seinem metaphysischen Ballast loszuwerden.

Damit ist (b) die Übertragbarkeit bzw. die relative Kontextunabhängigkeit der Form gesetzt; Formen machen damit aber umgekehrt Phänomene sehr unterschiedlicher Domänen auf einander beziehbar, vergleichbar und verhandelbar, nicht nur in der Analyse, sondern in den Wirklichkeiten der Phänomene selbst. ›Kunst‹ und ›Wirklichkeit‹ sind dann nicht länger autonome Sphären eigenen Rechts, die erst aufeinander bezogen werden müssten, und schon gar nicht mehr ist ›Form‹ jener Einsatz, der Kunst erst zu Kunst machte. Damit wird aber auch die künstlerische Dynamik der Frontstellung von Formalismus und Realismus obsolet.

Dann werden (c) die letzten metaphysischen Reste des Formbegriffs durch Pluralisierung gelöscht: Formen kommen nie allein, sondern immer in Konstellationen, Gefügen und komplexen Überlagerungen, »to isolate a single form and to assume its dominance is almost always an act of oversimplification« (100). Aus »causation« (16), der die Operation entspricht, Epiphänomene auf Bedingungssysteme, »deep causes« zurückzuführen, wird »collision« (ebd.), mit der Analyse von offenen Formierungskonflikten; sehr große epochale Figurationen wie die großen Verblendungs- und Verhängniszusammenhänge bei Adorno und Michel Foucault weichen kleinteileren, denen – mit Rancière und Roberto Mangabeira Unger – auch leichter emanzipatorische Strategien entgegengesetzt werden können. Stets wird gegen Lektürestrategien argumentiert, die auf der Suche nach einem zentralen oder gar einzigen determinierenden Formprinzip sind.

Schließlich werden (d) die Leistungen von Formen selbst kurzerhand als Leistungsangebote und Potenziale definiert. ›Affordance‹, ein Begriff aus der Theorie des Designs (vgl. Donald Norman, *Design of Everyday Things*, 1990), bezeichnet »the potential uses or actions latent in materials and designs« (6); Formen definieren sich daher durch ihre Leistungen, für die aber die genannte Nebenbedingung gilt, sie seien immer ambivalent und stünden in Wechselwirkung mit denen anderer Formen, die sie verstärken, umlenken oder konterkarieren. Neben der konstellierenden, ›formenden‹ Kraft von Form soll über den Affordanzbegriff also der Fokus auf latente Potentiale und Freiheitsgrade gerichtet werden. ›Schließungen‹ etwa bieten Exklusion ebenso wie Inklusion, wie an einer Stelle an den Zisterzienserinnen von Wienhausen gezeigt wird, die ihrem unfreiwilligen Einschluss in die Klausur durch das Dekret des Papstes Bonifaz VIII. 1298 durch die Umdefinition zu einem Status spiritueller Exzeptionalität begegnen (vgl. 37).

Das Buch gliedert sich nach der theoretischen Einleitung in vier Themenkomplexe: »Whole«, »Rhythm«, »Hierarchy«, »Network«, abstrakte formale Kategorien, deren *affordances* jeweils durch eine Reihe von Fällen illustriert werden. Insgesamt wird der theoretische Anspruch auf Pluralität durch eine große Fülle von Beispielen und Referenzen in dem nicht sehr breit angelegten Band gerechtfertigt. Die Vorgangsweise ist stets ähnlich: Beschrieben werden Konstellationen, in denen mehrere ›Formen‹, Strukturierungsprinzipien zusammentreffen und in denen mehrere scheinbar von einander weit entfernte Sphären gesellschaftlicher Praxis berührt werden; und für deren Analyse es naheliegende ›klassisch-formalistische‹ und andererseits ›historische‹ Wege gäbe, deren Einseitigkeit gezeigt werden soll.

Das Verfahren ähnelt damit einerseits dem historischen und zugleich methodisch-theoretischen Durcharbeiten von Texten zusammen mit den Hauptlinien ihrer bisherigen Analyse, wie es Fredric Jameson perfektioniert hat, während die ›kulturalistische‹, oft an anekdotischen Zusammenhängen ansetzende Kapitelorganisation an die Darstellungsstrategien Stephen Greenblatts und des *New Historicism* erinnert (das ist keine bloße Koinzidenz, da sich Levine in stetem Dialog mit beiden Traditionen befindet, wozu auch das implizite, ›formale‹ Durcharbeiten von

deren Darstellungsformen gehört). Paradigmatisch ist Levines Darlegung der Affäre um die ›Verhandlungen‹, wie die Historizisten sagen würden, um die Klassifikation moderner Plastik. Als Enrico Brâncusis Skulptur »L'Oiseau dans l'espace« 1926 in New York eintrifft, verweigern die Behörden die Anerkennung als Kunstwerk und ordnen es als *potato masher* der Kategorie Haushaltsgeräte zu – womit ein Importzoll von 40 Prozent fällig wird, als Kunstwerk wäre sie zollfrei gewesen. Levine analysiert den bekannten Fall unter der Kategorie ›Rhythm‹ (»Strategic Time: Originality and Precedent«, 68-73) nicht als Zusammenstoß verschiedener Auffassungen künstlerischer Form im naheliegenden Sinn, bei dem die radikale Formensprache der Moderne auf die auf Mimesis fixierte anachronistische Banausie der Zollbehörden getroffen wäre, sondern als Konflikt unterschiedlicher Zeitformen. Die Avantgarden setzen auf den Bruch mit der (Kunst-)Geschichte, während die Behörden auf die Kontinuität mit ihr setzen (wie kann etwas Kunst sein, das mit anderen Kunstwerken nichts gemeinsam hat?). Die Anerkennung des Objekts als Skulptur gelingt schließlich im Rahmen des selbst auf Kontinuität und Präzedenz abhebenden angloamerikanischen *case law*: In den nicht-mimetischen Darstellungstechniken der altägyptischen Kunst wird ein akzeptabler Vorläufer gefunden, die Moderne sieht ihren Kunstcharakter also nicht durch den Bruch, sondern gerade durch Kontinuität über die Zeiten hinweg gerechtfertigt. »At this moment, then«, kommentiert Levine, »the tempo of avant-garde originality started to look startlingly similar to the rhythms of common law« (71). Damit lässt sich der Fall als implizite (Selbst-)Kritik der (Kunst-)Auffassungen von Recht und Kunst lesen, das Gericht bringt eine Wahrheit über die Kunstwelt ans Licht: »And indeed, despite the radical strangeness of Brancusi's abstraction, what finally emerged in the courtroom proceedings was a definition of the avant-garde not as a rule-breaker but as a repetitive and self-regulating institution.« (72)

Die anderen im Kapitel »Rhythm« analysierten Fälle belegen die Fruchtbarkeit und Reichweite des Verfahrens. Nicht unhistorische ›Formen‹ von Zeitlichkeit (wie etwa einförmige und oktroyierte Rhythmen in Leben und Kunst sowie der Bruch mit ihnen) oder große historische Formationen von Zeitbewusstsein (wie etwa ›traditionell‹ vs. ›modern‹) werden in Stellung gebracht, sondern »keen attentiveness to multiple patternings of time« (51): »Reading the rhythms of the world in a formalist fashion, alert to the temporal organizing principles that govern social organizations and institutions, we find a social world where temporal structures often thwart or compete with one another.« (ebd.) Gerade die Literaturwissenschaft mit ihren subtilen Mitteln zur Analyse von Metrum, Serialität und Plot könne hier beitragen, so Levine; wäre sie nicht, ließe sich ergänzen, auf die Entdifferenzierung ihrer Gegenstände durch ihre ›Vermittlung‹ mit den Abstraktionen der Sozialgeschichte fixiert. Im Gegenteil: »We can use our understanding of the affordances of aesthetic rhythms – repetitions and difference, memory and anticipation – to understand social rhythms.« (53) Das Kapitel »Network« enthält eine Lektüre von Charles Dickens' »Bleak House« (1854), die zeigt, dass Dickens' Roman selbst eine Analyse multipler Netzwerke darstellt, »deliberately taking a fictional text as a model for understanding the social, an experiment in apprehending society through – and as – multiple contending forms« (122). Levines Version von »formalism« setzt so auf die ›Lektüre‹ von scheinbar fernliegenden Phänomenen wie »the temporal patterning of universities, economies, governments, and theme parks« (53), auf Augenhöhe mit dem Fall Brâncusi und der Thematisierung von Metrum und sozialer wie ästhetischer Zeitkontrolle in Elizabeth Barrett Brownings Gedicht »The Young Queen« (1837) (vgl. 73-81). Der dritte Teil des Rhythmus-Kapitels befasst sich mit der Zeitlichkeit von Institutionen – unter anderem am komplexen Bezug zwischen Jahreszeiten und akademischem Kalender und hebt auf die Flexibilisierung und Differenzierung von gewöhnlich wenig differenziert übernommenen Theorieangeboten von Pierre Bourdieu, Raymond Williams und Foucault ab.

Ein wichtiger Aspekt von Levines neuem Formalismus ist somit stets die (Selbst-)Kritik kulturwissenschaftlicher Konzeptionen, oft mit paradoxen Ergebnissen. Die Kategorie ›Ganzheit‹

(*whole*) wird nicht nur – erwartbar – an der narrativen Schließung (*closure*) abgehandelt (Elizabeth Gaskells »North and South«, 1854, und John Ruskins »Sesame and Lilies«, 1864), sondern auch am Fall des Universitätsseminars und des Klassikers des *New Criticism*, »The Well Wrought Urn« (1947) von Cleanth Brooks und seiner Analyse des titelgebenden Gedichtes von Keats. Brooks' Formalismus wird dabei mit dem »kulturalistischen« Grundlagentext »Making a Social Body« (1995) von Mary Poovey konfrontiert; es wird gezeigt, dass sich auch Poovey auf unifizierende Voraussetzungen beziehen muss. Damit kehrt sich die übliche Wertung um: (»where the New Critical Brooks is too little a formalist, the historicizing Poovey is far more a formalist than she is willing to recognize« (35). Einer ähnlichen Kritik wird die Kategorie »Epoche« bei Sharon Marcus (»Between Women«, 2007) und Denise Gigante (»Life: Organic Form and Romanticism«, 2009) unterzogen (vgl. 53-56). Das Kapitel »Hierarchy« setzt sich von der Dekonstruktion (Derrida, Judith Butler, Gayatri Spivak) und ihrer Konzentration auf binäre Hierarchien ab und will zeigen, dass hierarchische Formen weit weniger systematisch Herrschaft auszuüben imstande sind als gedacht (vgl. 85); auch die Welt der Antigone erweist sich als politische Landschaft von radikaler Instabilität (ebd.). Interne Widersprüche bürokratischer Hierarchien werden anhand neuerer Organisationssoziologie (Robert Jackall, Rosabeth Moss Kanter) gezeigt. Ein abschließendes Kapitel zu der TV-Serie »The Wire« (2002-2008) von David Simon (vgl. 132-150) exponiert die Serie als »a rare exploration of the ways that social experience can be structured and also rendered radically unpredictable by the dense overlapping of large numbers of social forms« (132), selbst »a theorization of the social« (133), auch wenn das Projekt, eine Theorie des Sozialen nicht in der Wissenschaft, sondern in der Fiktion zu suchen, gewöhnungsbedürftig sein mag.

Um mit dem letzteren zu beginnen, steht das Insistieren auf der theoretischen Belastbarkeit von Literatur und Kunst nicht im Dienst einer Aufhebung ihrer Differenz zur Philosophie, der »Ein-ebnung des Gattungsunterschiedes«, die Jürgen Habermas seinerzeit bei Derrida konstatiert hatte, sondern im Dienst einer Aufwertung der epistemologischen Funktionen von Kunst (»thinkers from Dickens and [Max] Weber onward«, 99). Unter der Signatur der Form lässt sich bei Levine ein Weg absehen, wie mit diesem häufig erhobenen Postulat ernstgemacht werden kann. Wenn die Literatur an und mit denselben Formkräften arbeitet wie die dann zu Unrecht verdinglichte Abstraktion »Gesellschaft«, liegt es nahe, »less to use formalist methods to read Dickens than to use Dickens to throw light on the operations of social form« (122). Für die Literaturgeschichte zeichnet sich der Gewinn ab, alte, formal definierte Antagonismen wie »Klassizismus« (»Schließung«) und »Romantik« (»Öffnung«), oder auch Realismus und Avantgarde, in neue Konstellationen einschreiben zu können; Parteinahmen wie durch Werkimmanenz und *New Criticism* (auf Seiten des Klassizismus) und Dekonstruktion (auf Seiten der Frühromantik und der Avantgarde) sind dann obsolet.

Zudem lässt sich der an ihren besonderen Gegenständen gewonnene und damit deren Differenziertheit verdankte »formalistische« Differenzierungsgewinn der Literaturwissenschaften mit sozialwissenschaftlichen Modellen zusammendenken, ohne auf die textualistischen Prämissen etwa des auf Clifford Geertz zurückgehenden Theorieprogramms »Kultur als Text« rekurrieren zu müssen. Durch diese scheinbare Entdifferenzierung kann die Literaturwissenschaft selbst an Triftigkeit gewinnen. Levines erstaunlich reichhaltige, originelle und immer wieder elegant formulierende Studie besticht insbesondere durch die Subtilität, mit der sie nicht nur Texte und Institutionen »liest«, sondern auch stets – als Subtext – die aktuellen Diskussionen in Theorie und Einzelforschung »mitliest«, in denen sie zugleich interveniert. Die konsequente Selbstreflexivität von Levines Ansatz und Lektürepraxis bietet einen hohen Gewinn; wenn die wissenschaftlichen Disziplinen – aktiv wie passiv – mit denselben Formkräften zu tun haben wie ihre Gegenstände in Kunst, Kultur und im Sozialen, lässt sich ihre Rolle angemessen darstellen, ohne Hybris und ohne Selbstverleugnung. Im Unterschied zu einer Reihe von kulturwissenschaftlichen Ansätzen der letzten Zeit, die ihre disziplinäre Unterlegenheit gegenüber Sozial-

und Naturwissenschaften durch das Delegieren ihrer Konkurrenten auf die Objektebene kompensieren, könnte hier ein wichtiger Neuansatz vorliegen, der die in Levines Forms manchmal recht kleinteiligen Binnendiskussionen zwischen Kulturalisten, alten und neuen Formalisten hinter sich lassen könnte.<sup>4</sup> Wie sich dieser Ansatz mit neueren Gattungs- und Modelltheorien der Form verträgt bzw. verbinden lässt, bleibt zu sehen. Zugleich finden sich viele Überzeugungen der kulturalistischen Literaturwissenschaften der letzten Jahrzehnte sowie der klassischen kritischen Traditionen wie von Marxismus und Kritischer Theorie auf Weise bewahrt, bei gleichzeitiger unpolemischer Kritik gewöhnlich unausgesprochener und übernommener Prämissen und systematischer blinder Flecken; auch das ist ein großes Verdienst der Studie.

Werner Michler  
Fachbereich Germanistik  
Universität Salzburg

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zuletzt Robert Matthias Erdbeer/Florian Kläger/Klaus Stierstorfer (Hg.), *Literarische Form. Theorien – Dynamiken – Kulturen. Beiträge zur literarischen Modellforschung. Literary Form. Theories – Dynamics – Cultures. Perspectives on Literary Modelling*, Heidelberg 2019, dort viele weitere Hinweise; dies. (Hg.), *Form*, Berlin, Boston 2018, beide Publikationen auf Basis eines Begriffs von Form als Modell. Gattungstheorie, Sozialgeschichte und Wissenschaftsgeschichte versucht in kulturwissenschaftlicher Perspektive zu integrieren Werner Michler, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950*, Göttingen 2015; in Vorbereitung ist Paul Keckeis/Werner Michler (Hg.), *Gattungstheorie*, Berlin 2018.

<sup>2</sup> Vgl. Rüdiger Zymner, *Funktionen der Lyrik*, Münster 2013; Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Mass. 2015.

<sup>3</sup> Vgl. Marjorie Levinson, What Is New Formalism? *PMLA* 122:2 (2007), 558-569, hier 559.

<sup>4</sup> Vgl. *PMLA* 132:5 (2017), 1181-1243.

2018-07-13

JLToonline ISSN 1862-8990

**Copyright** © by the author. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and JLToonline.

For other permission, please contact [JLToonline](#).

### How to cite this item:

Werner Michler, Form und Formung – Theorie und Praxis zwischen Kunst und Gesellschaft. (Review of: Caroline Levine, *Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton/Oxford, Princeton UP 2015.)

In: JLToonline (13.07.2018)

Persistent Identifier: urn:nbn:de:0222-003949

Link: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0222-003949>