

Ralf Simon

## Vor und nach der Form

Zur Temporalität des ästhetischen Formprozesses

### I. Form und ihre temporalen Grenzen: zwei Axiome

Form ist nicht *etwas*, aber sofern sie überhaupt etwas *ist*, ist sie dies in der Weise, dass sie anderes formt. Insofern hat sie teil an etwas, das ist. Nimmt sie vermöge dieser Teilhabe an dem Dasein von etwas anderem teil, dann ist Form also auch in dem Maße raum- und zeitbestimmt, wie es das jeweilig Geformte ist. Im Folgenden soll der Bestimmung der Zeitlichkeit der Form nachgegangen werden. Form unterscheidet sich von Nichtform. *Zeitlich* betrachtet, liegt also *vor* der Form relativ dazu Nichtform und *nachher* ebenfalls. Es gibt mithin eine zweifache temporale Grenze zwischen Form und Nichtform. Grenzen kann man hinsichtlich ihrer Innen- oder ihrer Außenbestimmungen betrachten, innenpolitisch oder außenpolitisch. Ich möchte zuerst die Innenpolitik der zeitlich betrachteten Grenze zwischen Form und Nichtform hinsichtlich des Vorher und des Nachher thematisieren. Natürlich wissen wir, dass manche Außenpolitik aus Gründen der Innenpolitik betrieben wird und umgekehrt. Am Ende meiner Ausführungen wird es um die Denkfigur gehen, wie die Bestimmungen der Innenpolitik in solche der Außenpolitik der zeitlich aufgefassten Form zu überführen sind.

Ich beginne mit zwei Axiomen. Erstens: In Kunstwerken ist infolge der ästhetischen Selbstreferenz *immer alles schon gesagt* oder dargestellt worden und *immer muss alles noch gesagt* oder dargestellt werden. Alles ist immer schon aufeinander bezogen worden und wird aufeinander bezogen werden müssen. Die Zeitstruktur des Kunstwerks besteht darin, permanent eine umfassende Vergangenheit in sich zu tragen – ich werde sie mit dem Begriff der *Latenz* beschreiben – und unausgesetzt die Anweisung mit sich zu führen, dass dem Kunstwerk das Verstehen seiner Form immer noch bevorsteht. Nennt man dies *Interpretation*, dann ist Interpretation die Exegese der Latenz des Kunstwerks. Interpretation sagt das, was im Kunstwerk *vorhanden* ist, ohne dass man es vorher hätte sehen können.

Zweitens: Die Unterscheidung von Theorie und Praxis hat, zeittheoretisch betrachtet, mit der Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft zu tun.

Auf die *Vergangenheit* beziehen wir uns primär theoretisch. Sie gilt als abgeschlossen, und wenn sie in der Erinnerung hervorgerufen wird, dann ist diese Präsentifizierung ein Akt der *theoria*. Nicht ohne Grund wird das Erinnern oft als Wiedererkennen, also mit einem Begriff der Epistemologie beschrieben. Und dass das Erinnerte mitunter *als Bild* vorstellig wird – ich werde hier einen Bezug zur Latenz behaupten – verweist auf den genuinen Sinn von *theoria* als Anschauung oder Betrachtung. Auf die *Zukunft* hingegen beziehen wir uns primär praktisch. Da sie noch nicht da ist, können wir sie nicht erkennen. Aber wir können uns ihr gegenüber *handlungs- und optionsoffen* verhalten, also das Kommende als etwas behandeln, das unsere Praxis betrifft, und uns entsprechend darauf hin ausrichten. Wir können das Kommende durch praktisches Verhalten hervorzubringen versuchen. Dass man die Theorie/Praxis-Unterscheidung auf diese Weise zeittheoretisch denken kann, ist überraschend; es wird im Folgenden einige wichtige Konsequenzen nach sich ziehen.

## II. Die Theorie/Praxis-Unterscheidung zeittheoretisch betrachtet

Zunächst zum zweiten Axiom: Die Gegenwärtigkeit einer Form ist eine *Tätigkeit*, welche mitten inne zwischen Theorie und Praxis deren Vermittlung betreibt, verstanden als Prozess. Nach der Form liegt zeitlich das Zukünftige, ihr voran geht das Vergangene, auf das sie sich bezieht und aus dem sie sich speist. Somit ist Form weder Theorie noch Praxis, sondern dazu ein Drittes, aber bezogen sowohl auf Theorie wie auf Praxis. Dies wiederum trifft sich recht genau mit der Bestimmung, die Aristoteles gibt (vgl. u.a. *Metaphysik* VI,1): *Poiesis* ist als Hervorbringung weder nur ein praktisches, noch nur ein theoretisches Verhalten, obwohl es an beidem partizipiert. Die Sphäre der Kunst ist gegenüber der Theorie/Praxis-Unterscheidung ein dritter Bereich,<sup>1</sup> in dem ein praxisanaloges Hervorbringen ein theorieanaloges Ergebnis zeitigt. Man tut zwar etwas, aber im Resultat wird ein Artefakt erzeugt, zu dem man sich nicht praktisch, sondern nur anschauend verhalten kann. Das Anschauen lässt sich in einem weiteren Schritt theoretisieren, nämlich durch Interpretation. Ich möchte dies so formulieren: Das in der ästhetischen Hervorbringung (*poiesis*)

1 Joachim Ritter: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles, in: ders.: *Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel*, Frankfurt a.M. 1953, 9–33, hier: 10. Joachim Wiegmann: Art. »Ästhetik«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen/Darmstadt 1992, Bd. 1, 1134–1154, hier: 1135.

angelegte praxisanaloge Tun bezieht sich primär auf die Form und nur sekundär auf dasjenige, was an realer Referenz mit dem Formprozess mitgegeben ist. Weil nur die Form selbst im Mittelpunkt des hervorbringenden Prozesses steht und folglich keine Praxis vorliegt, die durch ein Handlungsziel pragmatisch finalisierbar wäre, läßt sich die Form selbstreferentiell auf: Sie versorgt sich mit all dem, was sie aus dem ziehen kann, was vor ihr liegt und nach ihr liegen könnte. Ästhetisches Hervorbringen (*poiesis*) ohne Pragmatik führt zu *theoria* ohne Begriff – und ein solches Hervorbringen nennt sich ›Form‹.

Form ist entsprechend beschrieben worden: als Schematisierung oder Modellentwurf möglicher Praxis, als theorielevant ohne Begriff. Interessanterweise werden in der Form die Zeitbestimmungen miteinander verschränkt. Wenn Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* der Kunst Theoriepotentiale zuschreibt und es der ästhetischen Theorie aufträgt, die begriffliche Formulierung utopischer Gehalte zutage zu fördern, dann wird damit die Vergangenheit der *theoria* auf die Zukunft einer möglichen Praxis bezogen.<sup>2</sup> Offenkundig erlaubt Form eine *Durchdringung der Zeitmodi*, die in dieser Weise nur im Bereich der ästhetischen Selbstreferenz denkbar ist.

### III. Die Innenseite der Form

Dieser Gedanke ist zu vertiefen, er gehört zu dem, was ich die Innenpolitik der Form nannte. Tatsächlich ist ästhetische Form zeittheoretisch sehr radikal, sie unterläuft die gängigen Zeitmodelle und findet zu einer eigenen Zeitform: ästhetische Eigenzeit. Zu dem, was nach der Form liegt – temporal also die Zukunft –, verhält sich die ästhetische Form nämlich wiederum im Modus der *theoria*, freilich bezogen auf die *Offenheit* der Praxis. Ästhetische Form als solche kennt keine Praxis, also muss sie den Praxisaspekt der Zukunft unter den Prämissen integrieren, die ihr möglich sind – und das sind die Modi des ästhe-

2 Vgl. etwa die Verknüpfung von Erinnerungspur und Antizipation: »Die Erinnerungspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen«, siehe Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 2003, 198. Dabei wird zugleich die Formulierung des ästhetischen Gehaltes zur genuinen Aufgabe der Philosophie: »Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. [...] genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht«, siehe ebd., 197.

tischen Hervorbringens, die keine andere Realität erzeugen als die des Anschauens. Mithin wird die Optionsoffenheit des Zukünftigen in der Kunst nach dem Modell der Bilder hervorrufenden Erinnerung geformt. Friedrich Schlegel hat einmal die Formel von der rückwärts gewandten Prophetie<sup>3</sup> benutzt und sie dem Historiker zugeschrieben, sie aber wohl doch der Kunst abgesehen.

Es lässt sich nun also eine zeittheoretisch verdichtete Bestimmung der ästhetischen Form geben. Ästhetische Form adaptiert den Bildmodus der Erinnerung und wendet ihn auf den Zukunftsmodus der Optionsoffenheit so an, dass sie eine Realität erzeugt, die stark genug ist, um angeschaut zu werden, aber zu schwach ist, um praktisch zu sein – mithin wird ein Drittes erzeugt. Die Anwendung von mnemonischer Ikonizität auf optionsoffene Praxismodelle ist nur die eine Richtung, zur Durchkreuzung der Zeiten gehört auch die andere: Ästhetische Form wendet ebenso die Idee der Zukunftsoffenheit auf die Präsentifizierung des Vergangenen an, so dass das Vergangene sich, um mit Ernst Bloch zu sprechen, mit lauter unerledigt bleibender Latenz anreichert.<sup>4</sup> Die ästhetische Form der Darstellung von Vergangenheit (als Latenz) besitzt die Möglichkeit, Vergangenes nicht als eindimensionale Zeitlinie, sondern als komplexes Geflecht von Ungleichzeitigkeiten<sup>5</sup> sowie von abgeholten und weiterwirkenden Motiven darzustellen.

#### IV. Zeitstruktur der Selbstbezüglichkeit: Latenz

Das erste der beiden anfangs genannten Axiome kann nunmehr ebenfalls einer Plausibilisierung zugeführt werden. Wenn ästhetische Form einen spezifischen Modus kennt, ihre Eigenzeit als doppelte Hereinnahme der Zeiten zu organisieren, dann stellt sie Vergangenheit und Zukunft jeweils als einander durchkreuzende Zeiten dar: Vergangenheit wird so schematisiert, als wäre sie

3 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment 80, in: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u.a., München/Paderborn/Zürich 1958 ff., Bd. 2, 167.

4 Vgl. zusammenfassend zu Blochs Begriff der Latenz: Doris Zeilinger: Art. »Latenz«, in: Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs, hrsg. von Beat Dietschy, Doris Zeilinger, Rainer E. Zimmermann, Berlin/Boston 2012, 232–242.

5 Vgl. zum Konzept der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Sabine Schneider, Heinz Brüggemann (Hrsg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, München 2011; Heinz Brüggemann: Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität. Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert), Würzburg 2015.

optionsoffen wie die zukünftige Praxis, und Zukunft wird so schematisiert, als wäre sie im Modus des Erinnerungsbildes präsentifizierbar. Diese Aussage ist so zu denken, dass man die Worte ›Vergangenheit‹ und ›Zukunft‹ einklammern muss. Gemeint ist nicht, dass Kunstwerke Vergangenheit oder Zukunft darstellen, im Gegenteil: Ihre ästhetische Präsenz besteht darin, dass jedes ihrer Momente mit allen Zeiten aufgeladen ist. Roman Jakobson hat diesen Tatbestand so elegant wie lakonisch formuliert: »Jede Sequenz ist ein Simile«. <sup>6</sup> Jede Sequenz des Kunstwerks steht grundsätzlich in dem Verdacht, mit jeder anderen Sequenz in mindestens einer Weise, virtuell in allen möglichen Weisen, die in den ästhetischen Paradigmen möglich sind, also durch Ähnlichkeit (simile: ein Ähnliches) verbunden zu sein. Das Kunstwerk ist der Inbegriff dieser Verbindungen, welche strukturell *vorhanden*, aber letztlich durch kein Kriterium festlegbar und zu objektivieren sind. Jedes Kunstwerk impliziert eine prinzipiell unabschließbare interne Vergangenheit, sofern nur die Tatsache gegeben ist, dass es aus einer gewissen Anzahl von Elementen und einer nicht operationalisierbaren Kombinationsmatrix besteht. Ich nenne diese interne unabschließbare Vergangenheit die *Latenz* des Kunstwerks. Latenz (wörtlich: Verborgenheit) meint, dass Verborgenheit bleibt, egal, wie viel davon explizit gemacht werden kann. Informationstheoretisch: Wenn Kunst derjenige Mechanismus ist, der jedes Hintergrundrauschen von Information grundsätzlich wiederum in Information verwandelt, <sup>7</sup> dann kann es nie die Vollständigkeit aller möglichen Information geben, weil gerade dazu wiederum das Hintergrundrauschen in Information zu überführen wäre und so fort. Ästhetische Form erzeugt als ihre jeweilige Präsenz eine permanente und unhintergehbare Vergangenheit, aber sie tut dies in einer Pluralität, die modellhaft der optionsoffenen zukünftigen Praxis zukommt. Damit kann gesagt werden, dass ästhetische Form eine sehr eigentümliche Zeitstruktur hat: Im Kunstwerk kann *immer wieder* solches Neues gefunden werden, das *schon immer* da war. Die für die Zukunft geltende unabschließbare Interpretation hat ihren Grund in der *unauslotbaren Latenz* des Kunstwerks. So gilt zu jedem Zeitpunkt, dass immer alles noch gesagt werden muss, weil immer schon alles gesagt worden ist.

6 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt a.M. 1979, 110.

7 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, übers. von Rolf-Dietrich Keil, 2. Aufl., München 1981, 118–121 u.ö.

Ein kleiner Exkurs: Eine Hintergrundannahme meiner Überlegungen besteht darin, dass die moderne Kunst die zeittheoretischen Figuren, die aus der philosophischen Tradition bekannt sind, kennt und wiederholt. Augustinus hat im XI. Buch der *Confessiones* bekanntlich die Unexplizierbarkeit von Vergangenheit als solcher und von Zukunft als solcher dadurch beantwortet, dass er beides in die Gegenwart einschrieb, als Erinnerung und Erwartung.<sup>8</sup> In *aestheticis* wiederhole ich hier diesen Gedanken. Ästhetische Form grenzt sich als intensive Präsenz temporal gegen ihr Vorher und Nachher ab, aber sie kann ihr dergestalt postuliertes Außen nur innen darstellen. So wird Vergangenheit zur ästhetischen Latenz und Zukunft zur Aufgabe der Interpretation. Beides, Latenz und das den Kunstwerken eingeschriebene Begehren auf die erhoffte aber nie sagbare Exegese, wird im internen Raum der ästhetischen Form dargestellt. Aber es wird ästhetisch dargestellt, indem sich die beiden wesentlichen Auszeichnungen von Vergangenheit und Zukunft gegeneinander kreuzweise bestimmen: Ästhetische Form stellt optionsoffene Praxisschemata als die ikonische Vergangenheit ihrer selbst dar. ›Kreuzweise‹ ist also recht wörtlich zu nehmen, nämlich chiasmatisch. Liegen die Paare Vergangenheit/Bildförmigkeit und Zukunft/optionsoffene Praxisschemata vor, so werden sie chiasmatisch reorganisiert: bildförmige Pluralität als Schema von Latenz. *Latenz* wäre also näherhin zu bestimmen als diejenige Zeitform, die sich *als Bewegung des Ikonischen* darstellt, und dies ist wiederum nichts anderes als eine erneute Paraphrase des Terminus ›ästhetische Form‹. Analog zu Augustinus werden also die beiden zur Gegenwart externen Zeitmodi hereingeholt. Aber sie werden ästhetisch auch neu gedeutet. Während sich nach Augustinus die Gegenwart in die Weisen der Erinnerung und der Erwartung selbstdeutend auslegt, verfügt die ästhetische Form über ein eigenes Verfahren, nämlich über die interne Verdichtung durch Selbstreferenz, infolge derer sich die Zeitbestimmungen rekursiv-überkreuz auf sich selbst anwenden. Deshalb wird in der ästhetischen Form die Möglichkeit eröffnet, Vergangenheit als kombinatorische Latenz einer Optionsoffenheit, die an sich der Zukunft zukommt, darzustellen. Mit anderen Worten: Wo die Zeitphilosophie bei Augustinus zwar die Gegenwart auch auflädt, in ihr aber wesentlich die Unterscheidung Vergangenheit versus Zukunft subjektgewendet wiederholt, kann die ästhetische Form zu einer ganz anderen Komplexität

8 Vgl. dazu das Standardwerk von Kurt Flasch: Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie. Text – Übersetzung – Kommentar, Frankfurt a.M. 2004.

der ihr eigenen Zeit finden. Ästhetische Eigenzeit hat das Charakteristikum, dass sie in der *gedehnten Gegenwart* des Kunstwerks die ganze Zeit enthalten kann. Ihre Latenz ist unauslotbar. Es gibt in der grundsätzlich unendlich potenzierbaren Selbstanwendung der ästhetischen Sequenzen nach Simile-Aspekten keine Stopregel. Die immanente Zeit des Kunstwerks, seine ästhetische Eigenzeit, besitzt eine innere Unendlichkeit, sie ist ikonischen Charakters und sie kennt eine Pluralität verschiedener Zeiten in der Form der ästhetischen Ko-*Opposition*.<sup>9</sup>

## V. Die Außenseite der Form: Dialektik von Form und Selbstreferenz

Obwohl ich an der monadologischen Grundhaltung, dass die Außenpolitik der Form immer nur ihre Innenpolitik sein kann, festhalten möchte, ist es dennoch nicht sinnlos, nach dem zu fragen, was *tatsächlich da war*, bevor Form entstand. Anders gefragt: Lässt sich das rekonstruieren, worauf die Form die Antwort hat sein wollen? Und kann die Kunst auch wiederum ihre Form abwerfen? – Diese Fragen sind von äußerster Komplexität, ich werde sie hier nur umspielen, nicht aber einer Beantwortung zuführen können.

Zunächst sei eine methodologische Bemerkung gestattet: Ich unterscheide Form von Nicht-Form und unterstelle in dieser Redeweise eine distinkte Grenze. Man könnte ein anderes Modell favorisieren, nach dem es einen stetigen Prozess von Nicht-Form zur Form gibt, ein sich ausdifferenzierendes Artikulieren, das, beginnend bei elementaren Rhythmen, langsam zu immer komplexeren Zusammenhängen fortschreitet. Ein generischer Monismus würde in diesem Sinne keine Grenze zwischen Form und Nicht-Form erblicken wollen, sondern nur eine stetige Arbeit der Formierung. Radikaler gesprochen: Vor der Form läge dann nicht Nicht-Form, sondern es wären immer nur andere Formen oder andere Zustände des Geformten anzunehmen. Form wäre als permanente Morphologie aufzufassen. Dieses Modell, das plausibel und

9 Vgl. den Terminus bei Lotman (Anm. 7), 123, 216, 235, 252 u.ö. Ko-*Opposition* ist bei Lotman ein zentraler Begriff, er meint die Gleich- und Gegenüberstellung (so die alternative Übersetzung von Rainer Gröbel in der Suhrkamp-Ausgabe von: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a.M. 1973) verschiedener Elemente bzw. Sequenzen. Nach Lotman kann Kunst eine Mehrfachkodierung eines einzigen Elements vornehmen, so dass an einem Ort mehrere Bestimmungen gleichzeitig und aber auch konfligierend (sich gegenüber stehend: *Opposition*) vorhanden sind. Die ästhetische Dichte resultiert aus dieser Überkodierung.

beschreibungsintensiv auftreten kann,<sup>10</sup> krankt freilich an dem Unvermögen, den Akt der Selbstkonstitution der Form begreifen und sich zueignen zu können. Wenn man ästhetische Form mit einem starken Begriff der Selbstbezüglichkeit zusammendenkt, dann wird man den Moment markieren müssen, an dem die von außen kommende Morphogenese der Form sich in die einkopierenden Selbstbezüglichkeiten umwendet. Innenpolitisch betrachtet, ist Form immer Selbstbezüglichkeit und nicht aus fremder Tätigkeit herkommende Versammlung. Man kann an philosophischen Theorien wie denen von Fichte oder Schelling lernen, dass letztlich kein generisch verfahrenes Argumentieren den Akt der spontanen Selbstergreifung – Fichtes ›Anstoß‹ – herleiten kann. In diesem Sinne muss der Form, verstanden als Selbstorganisation, Nicht-Form vorangehen, jedenfalls aus der Perspektive der Form.

Diese methodologische Reflexion sei vorausgeschickt, um die Frage in Angriff zu nehmen, ob es nach der Form Kunst geben könne. Zunächst wird man eine Unterscheidung betonen müssen, die bislang zwar vorhanden war, aber nicht als Konflikt gedeutet werden musste. Ich meine die *Unterscheidung von Form und Selbstbezüglichkeit*. Im Terminus ›ästhetische Form‹ wurden beide Bestimmungen zusammengedacht, die ästhetische Verdichtung qua Selbstbezüglichkeit bildete eine wesentliche Bestimmung des Formbegriffs. Dies so zu denken, ist für eine gewisse Wegstrecke sinnvoll, aber letztendlich wird man doch darauf bestehen müssen, dass ästhetische Selbstreferenz durchaus nicht *per se* zur Form führt und auch nicht aus Formbestimmungen ableitbar ist.

Form verdichtet, aber sie ist auch redundant. Wenn man hypothetisch ein Maximum an Verdichtung annimmt, kann dies nicht unter den Prämissen der Form stattfinden. Um genauer zu sein: In der Regel wird ästhetische Selbstreferenz über den Begriff der Form hergeleitet. Gemeint sind die Kunstformen, in ihnen die Gattungen und Genres, darin die spezifischen Formeigentümlichkeiten. Als ›ästhetisch‹ bezeichnen wir die Form gewordene Modellierung von Sprache, Ton, Farbe, Material. In der Debatte um die Poetizität hat Roman Jakobson wie selbstverständlich die Lyrik als das vermeintlich am intensivsten geformte Genre der Literatur zum Paradigma seiner Überlegungen zur poetischen

10 Um 1800 wird eine monistische Morphogenese der Form etwa von Herder oder Goethe vertreten, Kant ist als Widerpart zu einer solchen Vorstellung zu verstehen (vgl. dazu die Studien in: Ulrich Gaier, Ralf Simon (Hrsg.): *Zwischen Bild und Begriff. Kant und Herder zum Schema*, München 2010).



Selbstbezüglichkeit erkoren.<sup>11</sup> Es herrscht ein kaum je hinterfragter Konsens darüber, dass es die Form ist, welche die Aisthesis ästhetisch verdichtet und mithin die Strukturmaximierung befördert.

Da der Formprozess als Gestalt aber Wiederholung, stetige und geregelte Übergänge impliziert, kann die Form nicht jedes mögliche ihrer Elemente bearbeiten, sondern nur solche, die die Form befördern, statt sie außer Kraft zu setzen. Die Bearbeitung der Elemente hinsichtlich ihrer ästhetischen Selbstreferenz hat also gerade in der Form auch eine notwendige Stoppregel. Sequenzen, die die Simile-Charakteristik eines Werks grundlegend gefährden, werden vom Formprozess nicht unterstützt.

So muss die Erzählung voranschreiten, um eine solche zu sein. Sie muss darauf verzichten, jede mögliche narrative Weiche<sup>12</sup> in allen ihren Optionen auszuformulieren. Sie lässt also mögliche Selbstreferenzen auf ihrem Weg unbeachtet liegen. Nur so kann die Erzählung ihre Form wahren. Anstatt alles gleichzeitig zu machen, muss sie jeweils das eine und nicht das andere wählen und auf der Basis dieser Wahl voranschreiten. Wenn man es defensiv formuliert, dann lässt sich sagen, dass zumindest nicht jede Dimension ästhetischer Selbstreferenz aus der Form resultiert. Offensiver: Es gibt ästhetische Selbstreferenzen, die durch Form nicht nur nicht tangiert, sondern vielmehr an ihrer Entfaltung gehindert werden, damit die Form zur ihrer Gestalt finden kann. Wenn in der Erzählung das Ziel der Form im Voranschreiten der Narration liegt, dann wäre es dysfunktional, den Textfokus auf anagrammatische, morphematische, syntaktische oder rhetorische Selbstreferenzen zu lenken. Und ebenso: Soll die Erzählung zu ihrem Ziel kommen, dann wäre eine tiefgreifende Ambiguierung des Erzählers oder eine Dekonstruktion des Adressaten für dieses Ziel hinderlich. Die poetische Funktion als solche betreibt aber genau diese Ambiguierung, indem sie alle pragmatisch gerichteten Bezugnahmen selbstbezüglich werden lässt und somit die Positionen der Kommunikation auffächert, statt sie funktionieren zu lassen.

11 Vgl. Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen, hrsg. von Hendrik Birus, Sebastian Donat, 2 Bde., Berlin/New York 2007. – Diese vollständige Versammlung von Jakobsons literaturwissenschaftlichen Arbeiten zeigt, dass Jakobson fast ausschließlich Lyrik zum Paradigma seiner Überlegungen macht.

12 Vgl. zum Konzept der narrativen Weichen Claude Bremond: Die Erzählnachricht, in: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1972, 177–217.

So lässt sich also behaupten, dass Form, indem sie ästhetische Selbstbezüglichkeit befördert, diese auch verhindert. Form kann immer nur eine mittlere Intensität der ästhetischen Selbstbezüglichkeit zulassen, sofern sie ihre Gestalt bewahren will. Ich nenne dies die *Dialektik von Form und Selbstbezug*. Form und Selbstbezug profitieren voneinander, aber sobald sich der Selbstbezug maximieren will, ist der bei der Gestalt verharrende Eigenwille der Form dabei hinderlich. Genau diese Dialektik ist es, die es notwendig macht, über die Form hinausgehen zu müssen, wenn das Ziel der ästhetischen Durcharbeitung des Materials darin besteht, ein Maximum an Selbstbezug erreichen zu wollen. ›Nach der Form‹ meint also diejenige ästhetische Realität, die Form im Wissen um deren Limitiertheit übersteigt, um in den Bereich zu kommen, in dem die immanente Stopppregel der Form nicht mehr gilt. Ich spreche im Bereich der Literatur von großen Büchern wie *Zettels Traum*, *Finnegans Wake* oder *Dessen Sprache du nicht verstehst*. Eine Seite der späten Texte von Arno Schmidt übertrifft an Komplexität, an Selbstbezüglichkeiten und Ebenenunterscheidungen jedes Gedicht von Rilke, weil hier der Wille zur Verdichtung stärker ist als die relative Redundanz der Form. In der Literatur kommt nach der Form die Prosa – und dies ist der Ort einer Verdichtung durch ästhetische Selbstreferenz, die jegliche Formmöglichkeiten übersteigt. Es entsteht die Frage, wie hier mit zeittheoretischen Unterscheidungen zu arbeiten wäre.

Ich möchte den angedeuteten Gedanken um die Erörterung der anderen Grenze – derjenigen, die temporal vor dem Formprozess liegt – ergänzen. Auf die Frage, was vor der Form liegt, lassen sich zunächst konventionelle und sehr flache Antworten geben: Das Wissen – würde die Wissenspoetik sagen; die Gesellschaft – hätte eine ehemals engagierte Literaturwissenschaft gesagt; die Wahrnehmung – würden anthropologisch Informierte behaupten; der Zitateich der Weltliteratur – würden Intertextualisten postulieren; Eigensinnigkeiten des Materials – würde man in den bildenden Künsten mitteilen; das Leben – sagt Dilthey; andere Formen – sagen Systemtheoretiker.

Diese Liste, die absehbar in eine sowohl schlechte wie auch humoristische Unendlichkeit führt, lässt sich auf einen Gedanken hin formalisieren. Er ist terminologisch unübertroffen klar in Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* entwickelt worden. Baumgarten behauptet, dass es eine undurchdringliche Sinnlichkeit gebe, dicht wie ein Wald, dunkel wie die Nacht, chaotisch.<sup>13</sup> In

13 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch – Deutsch [Aesthetica 1750/1758]*, übers. und hrsg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007, insb. § 564.

dieser Sinnlichkeit liegen aber Gehalte, die teilweise formulierbar sind, weil sie doch dem Rationalen in irgendeiner Weise analog sein müssen (*analogon rationis*). Baumgarten nennt diese ganz in sich verdichtete Sinnlichkeit *veritas aesthetica*.<sup>14</sup> Der Philosoph kennt eine andere Wahrheit, die begrifflich klare: *veritas logica*. Der Künstler aber mag den Verlust an Inhalten, der beim Philosophen mit dem Gewinn an Klarheit einhergeht, nicht annehmen, er versucht deshalb das Sinnliche so aufzuhellen, dass es zwar sinnlich bleibt, aber aufhört, chaotisch zu sein. So ordnet der Künstler das Sinnliche zur schönen Gestalt. Dabei geht zwar auch einiges an Inhalt verloren – eben das, was die Form gefährden würde –, aber dennoch bleiben die Inhalte sinnlich reich. Baumgarten nennt das: *veritas aestheticologica*. Der Mensch als endliches Wesen muss sich also entscheiden: Entweder strebt er eine Klarheit an, die aber arm an Inhalten ist (die Philosophie), oder er möchte umgekehrt reich an Inhalten bleiben, die dann aber ihren sinnlichen Status beibehalten (die Kunst). Beide Entscheidungen haben ihre Wahrheit. Gott muss sich nicht entscheiden, er erfasst jeden möglichen Inhalt als vollständig integrierte Form: *veritas metaphysica*.

Der kleine Exkurs in die Gründungsurkunde der Ästhetik macht deutlich, dass Form auf etwas vor der Form Liegendes reagiert. Man kann geradezu sagen, dass es die Aufgabe der Form ist, aus der *veritas aesthetica* eine *veritas aestheticologica* zu machen. Dabei bleibt aber, wie gesagt, etwas übrig. Baumgarten bemüht das Beispiel vom Bildhauer, der zwar das meiste vom Stein bearbeitet, aber doch, wenn er seine Plastik fertiggestellt hat, das Abgemeißelte aus der Werkstatt zu fegen hat.<sup>15</sup>

Die nachgerade theologische Frage lautet: Was passiert mit den Resten? Gott würde auch sie ganz als zu einer überwältigend schönen Form gehörig ansehen. Die spekulative Vermutung aber ist diese: Wenn es ein Nachher der Form gibt, weil die Selbstbezüglichkeiten die unterkomplexe Formredundanz sprengen, dann wird von da her der Blick auf die vor der Form liegengelassenen Reste frei. Nach der Form ist vor der Form, aber durchaus anders, als vor der Form vor der Form gewesen ist. In den Blickpunkt rückt nämlich nunmehr, dass die sinnliche Dichte vor der Form (*veritas aesthetica*) und die formüberschreitende Dichte der ästhetischen Selbstbezüglichkeit zueinander homolog sein könnten. Wie gesagt, Gott würde auch die Reste der *veritas aestheticologica* seiner *veritas*

14 Zur vielbesprochenen Wahrheitsterminologie Baumgartens vgl. (dort auch mit Hinweisen auf die Forschung) Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul, München 2013, 32–35.

15 Baumgarten § 560 (Anm. 13).

*metaphysica* integrieren können, aber die Kunst vermag diese vollständige Intelligibilität des Materiellen nicht durchzuführen. Sie kann jedoch versuchen, gerade die vor der Form liegende Dichte als diejenige darzustellen, die aus der nach der Form liegenden maximalen Selbstbezüglichkeit entspringt. Dichte des Sinnlichen und Dichte der Rekursionsfiguren: Die spekulative Übereinanderlegung zweier Arten der liminalen Verdichtung führt zu ästhetischen Artikulationen, denen mit dem Formbegriff nicht mehr beizukommen ist.

## VI. Zeit diesseits und jenseits der Form? Zur Literatur

Meine Argumentation kommt in einen spekulativen Bereich, beschäftigt sich also mit dem, was nach Gotthold Ephraim Lessing »unstreitig die *schicklichsten* Übungen des menschlichen Verstandes überhaupt« sind.<sup>16</sup> Abschließend seien also ein paar schickliche Übungen erlaubt.

Es gibt Kunstwerke, deren schiere Größe und zugleich innere Unendlichkeit den Formbegriff sprengen, weil sie die maximale Extension von ästhetischer Selbstreferenz in jeglicher Hinsicht betreiben. Der französische Philosoph, Sinologe und Zeittheoretiker François Jullien hat ein Buch mit dem Titel *Das große Bild hat keine Form* geschrieben.<sup>17</sup> In diesem Sinne haben die Spätwerke Arno Schmidts in der Tat keine Form, sie sind dafür zu groß und in jedem einzelnen ihrer Elemente zu komplex. Indem sie Form sprengen und an Selbstbezüglichkeit hinzugewinnen, klammern sie, um im Theoriebild zu bleiben, Form ein und beziehen das Vor-der-Form auf das Nach-der-Form *et vice versa*. Es entsteht eine Textur, die radikal autobiographisch ist, weil sie den dunklen Wald des eigenen *fundus animae* (im Sinne Baumgartens) zum Material nimmt, während sie zugleich radikal konstruktivistisch ist, weil sie alles in die Kombinatorikmaschine der ästhetischen Selbstbezüglichkeit versetzt. Diese doppelte Anwendung des Vorher und des Nachher der Form bei Einklammerung der Form selbst nenne ich *Prosa*. Über Prosa nachdenken heißt also, ästhetische Selbstreferenz unbehindert von den Stoppregelein der Form zum Gegenstand zu haben. Das war einmal die Kerndefinition von Literaturwissenschaft: »So-

16 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Die Erziehung des Menschengeschlechts, in: ders.: Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert u.a., München 1970–1979, Bd. VIII, 507 (§79).

17 François Jullien: Das große Bild hat keine Form oder vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essay über Desontologisierung, übers. von Markus Sedlaczek, München 2005; als Zeittheoretiker François Jullien: Über die »Zeit«. Elemente einer Philosophie des Lebens, übers. von Heinz Jatho, 3. Aufl., Zürich 2010.

mit ist Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht die Literatur, sondern die Literarizität, d.h. dasjenige, was das vorliegende Werk zum literarischen Werk macht.«<sup>18</sup> Über das Vorher und Nachher der Form als sich gegenseitig überkreuzende Einheiten nachzudenken ist, in diesem Sinne, als Nachdenken über Prosa, *Literaturwissenschaft*.

Und die Zeit, ohne Form? Als ich mich im ersten Teil meiner Ausführungen noch bei der Innenpolitik der Form aufhielt, war die ästhetische Eigenzeit bestimmbar, nämlich als Hereinahme der Charakteristika von Optionsoffenheit und Ikonizität in die unauslotbare Latenz der ästhetischen Kombinatorik, verstanden als die zeitliche Dynamik, die alle Zeiten in der gedehnten Präsenz des Kunstwerks austrägt. – Aber jetzt sei die Form eingeklammert. Es entsteht die tiefgehende Frage, ob Zeit ohne Form überhaupt existiert.

Im Atommodell des Lukrez ist das Spiel der Elemente nichts weiter als eine Matrix, die die Latenz zu allem Möglichen ist. Zeit kommt erst ins Spiel, wenn sich per Zufall eine stabile Form ergibt, in der sich Relationalitäten des Vorher und Nachher etablieren. Die pure kombinatorische Latenz hat als solche keine Zeit. Was ist sie? Fläche? Eine komplexe Idee möglicher kombinatorischer Cluster?

Mit der Form realisieren sich die kombinatorischen Optionen. Natürlich hat eine jede realisierte Option ihre Zeit, aber sie ist selbst wiederum nur Material für eine nächste kombinatorische Möglichkeit. Zeit wird also immer wieder in Zeit eingespeist – und dieser Prozess ist schwer zu denken. In der Musik wird man die engen Klangtexturen Anthony Braxtons oder Evan Parkers zu erwägen haben: Es entsteht hier eine gleichzeitig stehende und hoch dynamische Zeit. Bei Arno Schmidt und Jorge Luis Borges führt die Einkopierung der Zeit in die Zeit zu einer Ontologie der Parallelwelten oder zu einem permanenten Umschlag des vorher Feststehenden in Fiktion und der Fiktion in Realität. Schmidts *Schule der Atheisten* buchstabiert dies soweit durch, dass der Text zunehmend die Möglichkeit verliert, selbst intern über die Unterscheidung Fiktion versus Realität verfügen zu können. Zeit dehnt sich zu einer inneren Pluralität von Konstruktionen aus. Sie ist gleichsam ein pulsierendes, die Dinge versetzendes Geschehen, eine organische Zeitmaschine. Arno Schmidt hat solche Zeitkonzepte erwogen und umgesetzt; ich vermute, dass die temporalen Verrückungen des Surrealismus in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* einen ähnlichen Hintergrund haben. In der *Seelandschaft mit Pocahontas* schreibt Schmidt:

18 Jakobson (Anm. 11), I, 16.

Hellsehen, Wahrträumen, second sight, und die falsche Auslegung dieser unbezweifelbaren Fänomene: der Grundirrtum liegt immer darin, daß die Zeit nur als Zahlengerade gesehen wird, auf der nichts als ein Nacheinander statthaben kann. ›In Wahrheit wäre sie durch eine Fläche zu veranschaulichen, auf der Alles ›gleichzeitig‹ vorhanden ist; denn auch die Zukunft ist längst ›da‹ (die Vergangenheit ›noch‹) und in den erwähnten Ausnahmeständen (die nichtsdestoweniger ›natürlich‹ sind!) eben durchaus schon wahrnehmbar.<sup>19</sup>

Man kann diese Stelle noch einer Zeitidee zuordnen, die ich hier die Innenpolitik der Form genannt habe, sofern es anscheinend nur um eine Dehnung der Gegenwart geht. Aber schon die *Seelandschaft* belehrt den Leser eines Besseren, wenn z.B. eine Hadesfahrt zu einem tatsächlichen Zeiteinsatz wird.<sup>20</sup> Schmidt geht den eingeschlagenen Weg weiter, in *Abend mit Goldrand* findet sich diese kryptische Stelle: »Umschauen –;– : die völlig spatialisierte Zeit; der total zertempuselte Raum.«<sup>21</sup> *Julia, oder die Gemälde* versetzt diese implizite Zeitphilosophie in eine Ontologie der Parallelwelten:

Weit darüberhinaus gehend (auch wichtiger) iss aber der allgemeinere Begriff, der ›Durchdringung‹: wenn etwa zwei sehr verschiedene Welten (sag'n wir von anderen Dimensionen) einander ›berühren‹ bzw an einer Stelle durchdringen – dann könnte diese Berührungsfläche eine Art ›Wechsel‹ (à la ›WildWechsel‹) darstellen, der den Übergang (zumindest die ›EinSicht‹) aus einer Welt in die andere ermöglichte.«; (die simpelste Illustration des Gemeinten liefert der Traum; wo ich auch eine hamburgere Straße entlang gehe, und, nahtlos, im 50 Jahre späteren Bargfeld lande.)<sup>22</sup>

Hier ist die Zeit offenkundig aufgehoben, nämlich in die Parallelität der Zeiten: Es entsteht das Konzept eines nichteuklidischen Textraums der Prosa, welches alle Zeit als Flächen setzt und den Raum dann so denkt:

Das WohnGebäude ein Ding, ungefähr wie's Geburtshaus der Jungfrau von Orleans – allein die Haltung der AußenWände hat etwas Unheimliches, nichteuklidisches; (ein interessantes Gebäude [...])

[...] weit eher meint der verwirrte Besucher, aus Versehen auf die Rückseite des Gobelins dieser Welt geraten zu sein, obwohl eine gewisse reziproke aladinische Pracht sich nicht verheimlichen läßt: die ZimmerDecken kunstvoll nach innen \ unten gewölbt, und so dreckig, daß selbst Anfänger daraus wahrsagen könnten; die Wände geschmackvoll ungetüncht, aber dicht mit Gemälden bedeckt, sämtlich in Schwarz-

19 Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe, hrsg. von der Arno Schmidt Stiftung, Zürich/Frankfurt a.M. 1986–2010, I/1, 393. Schmidtzitate – auch solche aus den Spättexten – folgen der Bargfelder Ausgabe und sind im Folgenden unter der Sigle BA mit Werkgruppe sowie Band und Seitenangabe nach dem Muster »BA I/1, 393« aufgeführt.

20 Siehe Klaus Theweleit: »You give me fever«. Arno Schmidt, *Seelandschaft* mit Pocahontas. Die Sexualität schreiben nach WW II, Frankfurt a.M. 1999, 95–120.

21 BA IV/3, 56.

22 BA IV/4, 125.

weißManier gehalten and of monotonous vice. Ein immer (nimmer) gedeckter Tisch – planks upon tressels – mit 18 Bestecken, deren keines dem andern gleich ist: keine Tasse ähnelt auch nur entfernt der anderen, und kein Teller sieht einem solchen gleich ..... (?): bei Uns wischt Niemand Staub – alles Gerät wirkt wie mit einem feinen Nebelschleier überzogen – alles ist unaufgeräumt, und also nicht ohne Behagen. Zum Halsbrechen unvergleichlich geeignete Stiegen führen zu den obern Stockwerken & Gelassen: kein Engel, der es nicht persönlich probiert hat, glaubt die Zahl der fehlenden Stufen.<sup>23</sup>

Die »Rückseite des Gobelins dieser Welt«: an diesen Ort scheint man dann zu kommen, wenn das Vor-der-Form und das Nach-der-Form durchkreuzt werden. Ein vieldimensionaler Raum entsteht, der selbst für Engel schwer zu denken ist (sie müssen es schon persönlich ausprobieren) und in dem die Zeiten alle vereint sind. Eine schrägere Formulierung des Paradieses, als diejenige, die Arno Schmidt gibt, ist wohl kaum vorstellbar. Aber sie ist eine Konsequenz aus der spekulativen zeitphilosophischen Frage, wie Zeit denkbar wäre, wenn das Vor-der-Form vom Gesichtspunkt des Nach-der-Form ästhetisch beobachtet wird. Arno Schmidts späte Prosa (nach *Zettel's Traum*) ist daher zeittheoretisch als eine Ansammlung von zueinander schief gestellten Textflächen zu lesen, die keinen stabilen Raum ergeben, aber aus lauter intensiven Korrespondenzen und Selbstverhältnissen bestehen. Es entwickelt sich eine nach allen Seiten hin expandierende Parallelität der Zeiten, also der jeweiligen ästhetischen Welten, aber zugleich ist dies alles hoch beweglich, instabil, ein nichteuklidisches Textgebäude, in dem der Leser, je mehr er versteht, desto desorientierter wird. Radikal autobiographisches Material wird radikal konstruktivistischen Rekursionen eingelezen; die literarischen Charaktere entdecken sich als ich-interne Instanzen und zugleich als autonome Weltkonstrukteure; die Unterscheidungen kollabieren und müssen dennoch aufrechterhalten bleiben.

Man sieht, um weiterhin auf der Spekulation zu beharren, dass derartige Beschreibungen ästhetischer Zeit ohne Formintegration zu Redeweisen führen, deren Paradoxien an die Semantiken der negativen Theologie erinnern. Schmidt entwirft eine ästhetische Zeitlichkeit, die das Lesen eigentlich unmöglich macht, weil jede Sequenz unendlich kommentarbedürftig ist, indem sie vielfach in die Selbstbezüglichkeiten eigener und fremder Werke ausstrahlt und statt Lesen Rekonstruktion erfordert. Man versuche nur einmal, ernsthaft lesend, über die erste Seite von *Abend mit Goldrand* hinaus zu kommen; es ist ein unmögliches Unterfangen. Zeit fällt permanent in sich hinein, sie hat die

23 BA IV/4, 131.

Form des Fortschreitens verloren, sie deutet jedes textuell Sinnliche als textuelle Intelligibilität *et vice versa*.

Nämlich, um wenigstens den ersten Satz zu zitieren: »Der Klappendorfer BadeTeich, plärrend bunt auf grün (: ›Du bist alles für mich, denn ich liebe nur Dich: Micaé=là=a=a«), im NachmittagsLicht.«<sup>24</sup> Man kann hier noch nicht wissen, muss es aber gleichwohl, dass der zentrale Teich aus dem Mittelteil von Boschs *Der Garten der Lüste* mitgemeint ist. Klappendorf, der Name des Schauplatzes, ist auch das Dorf, dessen literarische Konstruktion aus dem Hineinklappen der beiden Außenflügel des Triptychons in den Mittelteil entsteht (ein ikonisches Palimpsest). Der plärrende Schlager ist auch eine plärrende Farbe (Synästhesie), vor allem aber singt Bata Illic mit seinem Hitparadenerfolg *Michaela* (1972), ohne dass er es wüsste, auch den Erzengel Michael in den bunten Text hinein und intoniert damit eine Tonlage, die das mittelhochdeutsche *Martina*-Epos Hugos von Langenstein als einen der wichtigsten Intertexte von *Abend mit Goldrand* sofort mit heraufruft. ›NachmittagsLicht‹ gleist den Weg zum Titel des Buches auf, ›BadeTeich‹ verweist auf die zentralen Badeszenen des Textes, Liebe benennt ein zentrales Thema, schließlich wird sich diese Szene als Gegenstand eines umfassenden Voyeurismus zeigen. Der Satz eröffnet eine Farbsymbolik, die die ersten Seiten als alchemistische Schöpfung des *opus magnum* lesen lässt, und gewiss wird auch die Medienkritik des Buches als Ausweis einer im Kern misslungenen Schöpfung schon eingespielt. – Diese Bemerkungen sind recht oberflächlich, denn die Frage, warum überhaupt gegen die Standardgrammatik angeschrieben wird, müsste gleich zu Beginn zur Rekonstruktion von Schmidts Etymssprache führen, will heißen: Bevor man weiterlesen kann, lese man erst einmal *Zettel's Traum*.

Das Lesen wird offenkundig zu einer komplexen Angelegenheit, es entwickelt eine immanente Zeitlichkeit, die jede Form sprengt. Es wird damit zum Vollzugmodus einer Textlogik, welche Dichte dadurch erzeugt, dass jede thematische Aussage immer auch mehrfach eine Dichte der Selbstbezüglichkeiten adressiert. Statt Form Verdichtung: Dies ist der Begriff einer Prosa, die man bei Schmidt, Joyce oder Marianne Fritz lesen kann und deren zeittheoretische Dimensionen nicht annähernd gedacht worden sind.

24 BA IV/3, 13. – Ich nenne die folgenden Interpretamente nur zu exemplarischen Zwecken, eine Lektüre von *Abend mit Goldrand* kann hier nicht unternommen werden; entsprechend ist auch die Schmidt-Forschung hier nicht zu dokumentieren.



## VII. Zeit diesseits und jenseits der Form? Zur Musik

Als der Free Jazz in den 1960er Jahren seine Stimme erhob, hat er sich gegen die Form, im Gestus ihrer Zersprengung, gestellt. Er blieb damit einerseits *via negationis* an die Form gebunden, ebenso wie die Personalstile der Improvisierenden ihre Herkunft aus der Jazztradition nicht verleugnen konnten. Andererseits hat sich in der Zerstörung des rhythmischen und harmonischen Zusammenhangs, in der Auflösung kompositorischer Verlaufsformen und in der Emanzipation geräuschhafter Elemente schnell eine Eigendynamik etabliert, in der die Musiker zu Spielweisen fanden, in denen körpergebundene Habitus, energetische Rhythmen, idiosynkratische Cluster und individualisierte Phrasierungen wichtig wurden. Den Saxophonisten John Coltranes kann jeder eingübte Hörer sofort erkennen und von Pharoah Sanders unterscheiden, Anthony Braxtons zur hektischen Viereckigkeit gesteigerte und seriell gewordene Bebopformeln stellen eine vollkommen andere musikalische Welt dar, als Albert Ayler aus der hymnischen Spiritualität entstammende Ekstasik. Das Universum des freien Jazz besteht zunächst und vor allem aus einem Ensemble von stark individualisierten Stimmen: Die musikalische Artikulation wird auf eine vor der Form liegende, der jeweiligen idiosynkratischen Körperlichkeit (»chair«)<sup>25</sup> verhafteten Bewegung zurückgeführt. Man kann behaupten, dass hier die Musik, die unter den Künsten zu den Körperlichsten zählt, in diesem Prinzip ganz zu sich kommt: Sie ist im freien Jazz nicht mehr reproduktiv, nicht mehr an die streng arbeitsteilige Subsumption unter einen vorgegebenen kompositorischen Rahmen gebunden, sie löst den musikalischen Konflikt von individueller Stimme und gemeinsamem Werk auf. Musik ist, als gespielte Musik, immer auch performativ; als improvisierte Musik ist ihre Performativität ihre einzige Existenzweise.

25 Ich möchte an dieser Stelle den Terminus Körperlichkeit (damit verbunden: Aisthesis) eng an den Begriff »chair« (Fleisch) anschließen, wie er sich in der Spätphilosophie von Maurice Merleau-Ponty findet. Dort wird »chair« als unhintergehbare Voraussetzung gedacht, als primär erfahrene Materialität des Selbst. Schon der »Leib« ist dagegen eine abstrahierende Objektivierung, die »Welt« erst recht. Merleau-Ponty argumentiert, dass im Fleisch Leib und Welt chiasmatisch erfahren werden, der Leib in der Welt, die Welt im leiblichen Wahrnehmungsraum, während aber diese Relata ihrerseits im Fleisch verwurzelt sind und nur in ihm und in seiner undurchdringbaren Materialität erscheinen, vgl. Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen, hrsg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani, Bernhard Waldenfels, 3. Aufl., München 2004, bes. 172–203. Interessanterweise ist bei Merleau-Ponty dieser Ansatz von vornherein mit dem Begriff der Prosa verbunden, vgl. ders.: Die Prosa der Welt, hrsg. von Claude Lefort, übers. von Regula Giuliani, 2. Aufl., München 1993.

Extrem gesteigerte, körpergebundene, also auch in die körperlichen Bedingungen eingeschlossene Artikulation ist der erste und wesentliche Schritt des Free Jazz, der Weg geht von der aufgesprengten Form zunächst zurück: vor die Form. Aber die eigentliche Innovation dieser improvisierten Musik besteht in dem, was nach der Form geschieht. Denn die Stimmen in ihrer ausartikulierten Rauheit, in ihrer unsauberer Emphase beginnen ein musikalisches Gespräch, das einzig aus der Dichte heraus, die nach der Form entsteht, zu begreifen ist. Man kann den Prozess, der aus der Form heraus, durch die Individualisierung hindurch, zu einer vollkommenen Selbstbezüglichkeit gerinnt, in den Aufnahmen hören, die nach der langen Zeit der Improvisationserfahrung nunmehr entstehen.

Das Schlippenbach-Trio ist wohl die älteste Free-Jazz-Formation. Die 40jährige Zusammenarbeit der drei Meister der *total music* (Alexander von Schlippenbach, Evan Parker, Paul Lovens) führt in der jüngsten Dokumentation (*Features*, 2015<sup>26</sup>) zu einer Musik, in der Form und Nicht-Form ununterscheidbar sind, man kann sagen: distinkt oszillieren.<sup>27</sup> Parkers Zirkulartechnik, Schlippenbachs ebenso von der klassischen Ausbildung wie von den Clustertechniken des Free Jazz geprägtes Klavierspiel, Lovens' multidirektionales Schlagzeugspiel erscheinen als ein somnambules Gespräch, bestehend aus Habitus gewordener musikalischer Intelligenz. Nach Jahrzehnte wählender Praxis unterläuft dieses Gespräch mit vollkommener Selbstverständlichkeit die Unterscheidung von freier versus gebundener Musik. Es ist hier eine mehrfache inverse Bewegung zu denken: Zuerst betritt die Improvisation einen vollkommen offenen Raum, sie ist aufregend, neu, energiegeladen, humoristisch auch in der Reaktion auf unvorhergesehen eintretende Konstellationen. Dann entsteht eine Bekanntheit, ein sich Einpendeln auf eine gemeinsame Rhythmik, auch ein Älterwerden der Musiker als Veränderung des körperlichen Tonus, fast eine Routiniertheit. Schließlich aber tritt das Vertrautsein in den Zustand eines vollständig transparenten Wissens, welches wiederum alle Freiheiten eröffnet, ohne darin Überraschungen finden zu müssen. *Features* ist in diesem Sinne ein Spätwerk der Improvisation. Die Zeitstruktur dieser Musik ist schwer zu beschreiben. Einerseits finden permanent und in hoher Dichte Mikroreaktionen statt; Stakkatotechniken und überblasene Splitter-

26 Schlippenbach Trio: *Features*, Intakt Records 250, 2015.

27 Nicht ohne Grund entleihe ich den Terminus der distinkten Oszillation einer bildtheoretischen Reflexion von Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, übers. von Emanuel Alloa, Berlin u.a. 2006, 109–133.

klänge des Saxophons korrespondieren in nervöser Aufmerksamkeit mit den Perkussionsgeräuschen und dem innen wie außen gespielten Klavier – eine Intensität, die sich der permanenten Aufmerksamkeit entzieht, sie überfordert. Da aber definierte Formbögen wegfallen, keine metrische Stetigkeit vorhanden ist, keine identifizierbaren Melodien oder kompositorischen Baupläne zu entziffern sind, ist im eigentlichen Sinne kein musikalischer Fortgang zu hören. Diese Musik schließt die Entwicklung aus, sie hält die Zeit, die musikalisch herkömmlich als Durchführung zu bestimmen ist, an. Tatsächlich verliert ein intensives Zuhören jegliches Zeitgefühl, im Konzert kann man nach zwanzig Minuten nicht mehr bestimmen, ob man nicht schon stundenlang zuhören würde. Die in jedem Moment höchste Dichte der Interaktion führt von außen gesehen auf ein *nunc stans* der Zeit. Es ist durchaus nicht so, als würde der musikalische Moment einen Hof von Protention und Retention um sich herum etablieren, so dass der Moment eingebunden wäre und den Übergang zum nächsten Moment vorbereiten würde. Edmund Husserls Analyse der Zeit anhand der Melodiewahrnehmung versagt hier vollkommen.<sup>28</sup> Zeit invertiert in den jeweiligen Moment, der in sich vielstrahlsinnig ist. So entsteht, von der Vorstellung einer gerichteten Zeit aus gesprochen, eher eine Fläche, deren Textur maximal verdichtet ist. Wenn Arno Schmidt lapidar formuliert: »Die Fläche ist heilig; der Raum ist profan«,<sup>29</sup> dann ist damit nicht nur ein Prinzip der Prosa ausgesprochen, sondern überhaupt eine ästhetische Erfahrung, die aus der Konvergenz von opaker, körpergebundener Aisthesis (vor der Form, ›chair‹) und dichter Selbstbezüglichkeit (nach der Form) erwächst. Zeit ist hier nicht mehr eine Erfahrung, bei der ein fortlaufender Gegenwartspunkt Zukünftiges integriert und Vergangenheit konstituiert, sie fällt vielmehr durch sich selbst hindurch, sie storniert ihr Fortschreiten, die Konsequenzlogik der musikalischen Durchführung. Jeder Knotenpunkt ist in sich unendlich, als wäre die Zeitachse um 90 Grad gewendet von der Horizontalen in die Vertikale gestellt, nicht unähnlich der Unmöglichkeit des Lesens,

28 Vgl. zu diesem wirkmächtigen Paradigma Edmund Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins. Mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlaß, hrsg. von Rudolf Bernet, Hamburg 2013. Schon Husserls erste Bemerkung zur Melodie muss an den Artikulationen der freien Improvisation scheitern: »Daß das Bewußtsein eines Tonvorgangs, einer Melodie, die ich eben höre, ein Nacheinander aufweist, dafür haben wir eine Evidenz, die jeden Zweifel und jede Leugnung sinnlos erscheinen lässt«, ebd., 5. Tatsächlich ist aber die Zeit einer Musik, in der die Form eingeklammert ist, eben kein Fortschreiten, sondern ein Hineinfallen in die Tiefe der Aisthesis (›chair‹), die zugleich Konstruktion ist.

29 BA IV/4, 118 (*Julia, oder die Gemälde*).

wie sie oben anhand des ersten Satzes von *Abend mit Goldrand* ansatzweise beschrieben wurde.

Die Fläche wird zum Konstruktionspunkt in Evan Parkers Meisterwerk *Boustrophedon*,<sup>30</sup> in welchem zwischen Ouvertüre und Finale sechs Furchen gezogen werden. Die Musik ist teils komponiert, teils improvisiert, wobei dieser Unterschied wiederum ›distinkt oszilliert‹. Denn der oxenwendige Gang durch die Furchen einer Ackerfläche macht es notwendig, dass der Bauer immer wieder an seiner vorangegangenen Furche vorbeikommt,<sup>31</sup> allerdings in Gegenrichtung. So furchen sich Kompositionen und Improvisation ineinander, streng korrespondierend und in freier Artikulation. Die Fläche erscheint so als in sich gefaltete, eine erneute Verdichtung. Tatsächlich ist eine Musik, die aus einer langen und sich mit ihrer Habitualisierung reflexiv befassenden Improvisation entsteht (Parkers *total-music*-Konzept), immer auch da, wo sie improvisiert, gebunden. Man spreche jahrzehntelang miteinander, in aller Kreativität und mit aller Reflexion – und man wird frei sein können und doch in jeder Äußerung wiederum an Gesprochenem vorbeikommen (Boustrophedon). Aisthesis ist dann Konstruktion *et vice versa*. Die Frage, ob man vorankommt, tritt als unwichtig hinter dem Geflecht (Merleau-Ponty: Chiasmus, s.u.) zurück.

Arno Schmidts Etymsprache kommt schon in jedem Wort an sich selbst vorbei. Der Buchstabe wird gewendet. Nicht umsonst folgt das Bild 29 aus *Abend mit Goldrand* der boustrophedonischen Schrift. Diese, als alte Keilschrift und gegenwärtig als Blindenschrift, schließt die nachfolgende Zeile immer genau unter dem jeweiligen Zeilenende an, so dass die Schriftzeile abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links die Schreibfläche durchquert. So kommt, im Bild des die Erde pflügende Bauern, auch die Schrift immer wieder an sich selbst vorbei, bei Schmidt tendenziell schon in jedem Wort. Selbst das Wort wird in der Etymsprache angehalten, bevor es fertig sein könnte. So steht die Zeit, ihr nächster Schritt erfolgt auf der Stelle. Schreitet sie überhaupt? Kann man Schmidts Prosa überhaupt ›lesen‹ oder Parker und Schlippenbach ›hören‹?

Eine intensive Phänomenologie solcher ästhetischer Wirklichkeiten, die das Vor-der-Form und das Nach-der-Form aufeinander ›abbilden‹ steht noch aus, ebenso wie eine Theorie der Prosa oder eine Analyse der Zeiterfahrung innerhalb der vom Jazz befreiten Musik.

30 Evan Parker, The Transatlantic Art Ensemble: Boustrophedon (in Six Furrows), ECM Records 1873, 2008.

31 Über das Boustrophedon als Prinzip der Prosa vgl. Simon (Anm. 14), 13 f. und Ralf Simon: Oxenwendig. Statt Stimmung Gestus (Brecht), in: Friederike Reents, Burkhard Meyer-Sickendiek (Hrsg.): Stimmung und Methode, Tübingen 2013, 263–279.