



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grenzen von Poesie und Unpoesie

Walzel, Oskar

Frankfurt am Main, 1937

3. Organismusästhetik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99223](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99223)

vergaß, was ein wertvolles Besitztum gerade der Deutschen war, einem Zeitalter, das unbedenklich auf ein reiches Erbe verzichtete, überzeugt, es könne im Handumdrehen Ersatz, nein, Besseres schaffen?

Gleich den „Virtuosen der Sprachform“ wird für Mauthner Ibsen zum Beleg für die Annahme, daß wir heute Poesie nennen, was unsere Eltern noch nicht Poesie nannten. Wieder ist nur zu sagen, daß Mauthner ältere Dichtung zu wenig kannte, als daß er die Dichtung seines Zeitalters nicht für viel neuer gehalten hätte, als sie, auch als Ibsen wirklich war.

3. Organismusästhetik

Wenn in den bisher hier gemusterten Schriften die Ausdrücke Poesie und Nichtpoesie kaum oder gar nicht anzutreffen sind, so ist solche Wortwahl auch nicht immer festzustellen, wo die alte deutsche Ästhetik von Poesie abgrenzt, was ihr nicht Poesie zu sein scheint. Der Gegensatz der zwei Begriffe ist so eng mit Grundsätzlichstem nicht nur der Dichtkunst, auch der Ästhetik verknüpft, daß sich die Äußerungen über Poesie und Unpoesie nicht sauber herausheben lassen, ohne Wichtigstes auszuschalten. Bei Gelegenheit der Erörterung von Grundfragen der Ästhetik kommt der Gegensatz zur Sprache, ebenso wie bei Erörterung des Gegensatzes solche Grundfragen einbezogen werden und werden müssen. Ist in neuerer Zeit üblich geworden, von der Erörterung der Grundfragen wie aus weiter Ferne auf den Gegensatz hinzudeuten, so muß im folgenden doch auch viel herangeholt werden, was auf den ersten Blick es nicht anders zu machen scheint.

So muß ich mit Notwendigkeit zuweilen weite Strecken ästhetischer Selbstbesinnung durchwandern, die nur mittelbar mit der Frage nach Poesie und Unpoesie zusammenhängen. Ich sehe mich dem Vorwurf ausgesetzt, ganze große Stücke einer Geschichte der Ästhetik vom Ende des 18. und vom Beginn des 19. Jahrhunderts im Widerspruch zur Überschrift dieser Untersuchung vorzuführen. Es geschähe in geringerem Ausmaß, wenn das alles schon irgendwo im Zusammenhang dargestellt wäre. So aber treffe ich immer wieder auf Unzureichendes, wenn diese Ästhetik herangezogen wird. Auch meine Arbeit wäre weniger umfangreich geworden, wenn sie nicht vielfach sogar Einzeluntersuchungen zu ergänzen und deren Gegenstand mit dem gesamten Bereich der ästhetischen Selbstbesinnung jenes Zeitalters in Bezug zu setzen hätte. Ich muß einmal offen bekennen, wie peinlich es ist, bei irgendwelcher Gelegenheit langes und breites über einen ästhetischen Gedanken irgendeines Dichters oder Theoretikers lesen zu müssen und dabei auf Schritt und Tritt zu spüren, dieser Dichter oder Theoretiker bewege sich auf einem Boden, der längst von andern urbar gemacht worden ist; der Forscher, der das hätte wissen sollen, weiß das nicht und fabelt von einer Ursprünglichkeit, die gar nicht besteht.

Vielleicht billigt man mir doch zu, ich wolle nicht nur ein Wissen an den Mann bringen, das für das eigentliche Ziel der Arbeit wenig bedeutet.

Weniger fühle ich mich gegen einen andern Einwand geschützt. Biete ich dem einen oder dem andern zuviel, so werde ich manchem zu wenig bieten. Ausgeschaltet soll nämlich bleiben, was mich stark beschäftigt hat und was für die Entscheidung zwischen Poesie und Nichtpoesie wie für jedes Werturteil über Kunst im Zeitalter der Klassik und der Romantik, aber auch noch viel später ins Gewicht fällt. Ich meine das, was man sich gewöhnt hat Organismusästhetik oder organische Ästhetik zu nennen. Sie überwindet die Lehre, Kunst ahme die Natur oder auch nur die schöne Natur nach.

Auch mir will es vorkommen, als hätte ich besser statt dieser Arbeit endlich eine Geschichte der Organismusästhetik geboten. Bin ich mir doch bewußt, bisher nur Andeutungen vorgetragen, nicht indes auch nur das Wesentlichste über das Werden der Organismusästhetik im Zusammenhang vorgelegt zu haben. Andre begnügen sich jetzt, auf meine Andeutungen zu verweisen, wenn dieser Mittelpunkt klassisch-romantischen Denkens zu erörtern ist.

Hier will ich nur die Arbeiten nennen, die ich über den Gegenstand abgefaßt habe. Sie reichen weit zurück. Man bezieht sich vielfach auf eine oder die andre; so dürfte es willkommen sein, wenn ich den Zutritt zu allen erleichtere.

In der Einleitung des 36. Bands der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken versuchte ich 1907, gestützt auf Wilhelm Dilthey, zum erstenmal, Goethes ästhetisches Glaubensbekenntnis als Weiterbildung von Shaftesburys Ansichten zu erweisen. Schon zog ich Herder und K.Ph.Moritz heran. In meiner „Deutschen Romantik“, die 1908 erschien, ging es von diesen Begründern der deutschen Organismusästhetik weiter zu den Romantikern. (Die späteren Auflagen der „Deutschen Romantik“ nutzten, was sich mir in Arbeiten ergab, die noch zu nennen sind.) 1909 bot ich in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift (1, 416ff.) einen raschen Überblick über Shaftesburys Wirkung auf deutsches Geistesleben. 1910 berichtete ich die Geschichte eines wesentlichen Satzes der Organismuslehre in dem „Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe“. Die Schrift wurde in zweiter Auflage nicht unbeträchtlich erweitert (München 1932). Sie hat auch den Gegensatz von „poeta“ und „versificator“, von „maker“ und „man of rhyme“ und Verwandtes zu erörtern und deutet schon dadurch auf den Zusammenhang von Organismusästhetik und Scheidung des Dichters vom Nichtdichter.

Goethe gründet auf Shaftesburys Organismusästhetik die Abstufung der Künstler in seinem kleinen Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ von 1789. Eindringlicher als vorher ging ich der Bedeutung dieses Aufsatzes in dem Beitrag zum „Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft“ von 1914 über „Die Sprache der Kunst“ (jetzt in dem Band „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“, Insel-Verlag 1922 S. 262ff.) nach. Diesmal konnte die Entwicklung der Organismusästhetik von Goethe zu Moritz,

zu Wackenroder und Schelling an der einen Anschauung verfolgt werden, Kunst eröffne Einblicke in die Welt, die dem Denker nicht erreichbar sind. Das ist ja die Meinung von Schellings Satz, Kunst sei das wahre Organon der Philosophie. Schelling galt vielen und gilt immer noch dem oder jenem als der eigentliche Schöpfer der Organismusästhetik, dank seiner Münchner Rede von 1807 über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Ich suchte nachzuweisen, daß Schelling auch in dem angeführten Satz nur weiterführt, was andre, vor allem Wackenroder, vertreten hatten; daß er da so wenig ganz Neues zu sagen hat wie in der Münchener Rede.

Noch aber war der entscheidende Schritt zu tun. Die wahre Wurzel der Organismusästhetik ist der Neuplatoniker Plotin. Meine Studie „Plotins Begriff der ästhetischen Form“ von 1915 (Geistesleben S. 1ff.) möchte den Sinn des Begriffs „endon eidos“ ergründen, der in Plotins Ästhetik an erster Stelle steht, bei Shaftesbury „inward form“, bei seiner deutschen Nachfolge „innere Form“ heißt. Dieser Begriff ist einerseits die Voraussetzung der Organismusästhetik, andererseits ein wichtiges Mittel, Kunst von Unkunst zu trennen.

Plotin nennt schön, was ungehemmter Ausdruck eines Innerlichen, des „endon eidos“, ist. Soweit Kunst und nicht Naturschönes vorliegt, kann — das suchte ich zu zeigen — dies „endon eidos“ als künstlerische Vision gefaßt werden. Schön also wäre nur das Kunstwerk, das eine Vision des Künstlers verwirklicht, ohne sie vorgeschriebenen Formgesetzen zu unterwerfen. Der Zusammenhang zwischen Innen und Außen setzt sich noch in anderem Sinn durch: Zwischen dem geistigen Inhalt und seinem Ausdruck besteht eine feste Beziehung von strenger Gesetzmäßigkeit. Dies gilt nicht nur vom Schönen überhaupt, auch von der Welt.

Wo sich solche Schau durchsetzte, hatte man von Platonischem gesprochen, obgleich dem 19. Jahrhundert der Unterschied platonischer und plotinischer Weltdeutung früh aufgegangen war. Bis ins Zeitalter der deutschen Klassik fühlte man sich vollends als Anhänger Platons, wenn man Ansichten Plotins vertrat. Nicht nur Shaftesbury bewährt das.

Sogar Giordano Bruno, der doch an anderer Stelle sich auf Plotin beruft, denkt an Platons „Timaios“, wenn er auf Gott überträgt, was bei Plotin dem Künstler nachgesagt wird: Gott hat in der Welt das „endon eidos“ verwirklicht, das er in sich trug. Von diesem Gedanken geht es auf der einen Seite zu der Ansicht weiter, das Universum sei ein vollkommenes Kunstwerk; auf der andern Seite wird der Künstler zu einem gottähnlichen Schöpfer. An zweiter Stelle entwickelt sich das Prometheusymbol.

Plotin stellt Schönheit, die einmaliger Ausdruck eines einmaligen „endon eidos“ ist, höher als Schönheit, die nach überpersönlichen Formgesetzen gestaltet ist. Diese Wertung taucht in der Folgezeit immer wieder auf, freilich mitunter unmittelbar neben ihrem Gegenteil. Giordano Bruno

ist ihr entschiedener Anwalt (vgl. „Vom Geistesleben“ S. 75 ff.). Für den deutschen Sturm und Drang, für Herder und für Goethe vor allem wird solche einmalige Schönheit Gesetz des Schaffens und des Wertens; die deutsche Romantik hält das nicht anders. Deutschem Formwillen kommt das entgegen; es wird als echt deutsch gefühlt. (Der Aufsatz „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik“ von 1918 im „Geistesleben“ S. 85 ff. beleuchtet das.) Der Mittelpunkt der Organismusästhetik ist damit erreicht: Das Kunstwerk gewinnt seine volle Übereinstimmung mit den Organismen der Natur, indem es wie sie ein persönliches Gesetz hat; überpersönliche, für ganze Reihen von Kunstwerken geltende Gesetze befolgen heißt nur, sich am Organismus des Kunstwerks ebenso vergehen, wie der Gärtner sich vergeht, der den Organismus eines Baums vergewaltigt, indem er den Baum mit der Schere zu einem Kegel oder einer Kugel zurechtschneidet.

Von gleicher Ansicht kommt Goethe zu seinem Begriff „Stil“, den er der bloßen Naturnachahmung und der Manier entgegensetzt und den er als das höchste Ziel des Künstlers hinstellt. Weder ist für Goethe Nachbildung der äußern Schale der Natur noch eigenwillige, in der Persönlichkeit nur des Künstlers, nicht in der des Gegenstands wurzelnde Zurechtmachung das Richtige. Stil ist ihm künstlerischer Ausdruck der inneren Gesetzmäßigkeit der Naturerscheinungen. Goethe fordert vom Künstler, zuerst die Naturerscheinung als einen Organismus von eigener Gesetzmäßigkeit zu begreifen und dann diesen Organismus zu einem Werk der Kunst zu machen. Goethe denkt dabei zunächst an bildende Kunst; unschwer indes läßt sich das ins Gebiet der Dichtung übertragen. Plotins „endon eidos“ steht im Hintergrund, gewinnt jedoch schärfere Züge. Es bleibt nicht einer freischaffenden Phantasie überlassen. Die künstlerische Vision muß sich vielmehr der strengen Gesetzmäßigkeit anpassen, die in den Organismen der Natur waltet. Der Künstler hat — wie Goethe es tat — unablässig forschend in diese Organismen einzudringen, um ihr Wesen zu ergründen, „insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. Ist ihm das geglückt, so darf er sein künstlerisches Gestalten den höchsten Bemühungen der Menschen gleichstellen. So gemeint ist es, wenn die „Italienische Reise“ Goethes am 6. September 1787 den großen Künstlern der Griechen zubilligt, sie hätten nach ebenen Gesetzen verfahren, nach denen die Natur verfäht. Goethe war sich bewußt, daß er selbst diesen Gesetzen auf der Spur sei. Bald entwickelte sich aus solcher Ansicht die Wendung, Goethe schaffe nicht nach der Natur, sondern wie die Natur.

Nach mehreren Seiten ergaben sich durch den Aufsatz über Naturnachahmung, Manier und Stil Maßstäbe für die Trennung von Poesie und Nichtpoesie. Nächste Folgerung war, für „objektive“ gegen „subjektive“ Kunst zu entscheiden; subjektive Kunst ist ja — nach Goethes Begriffswahl — „Manier“. Dann verfeinerten sich die Mittel, das Orga-

nische im Kunstwerk besser zu sehen; es wurde dem Mechanischen entgegengehalten. Den Brüdern Schlegel ist solches Wertes schon ganz geläufig. Arbeitet doch etwa Friedrich Schlegels Abhandlung „Über das Studium der griechischen Poesie“ durchaus mit diesen Kategorien und bedient sich ihrer zur Charakteristik des Gegensatzes alter und neuer Dichtung. Die Worte „Manier“ und „Stil“ begleiten fast alle Kunstlehre der Romantiker, aber auch Schellings.

Diesen beiden Richtungen der Organismusästhetik habe ich so viel Arbeit gewidmet, daß ich das einzelne hier nicht aufzählen kann. Noch vor kurzem in der Schrift „Romantisches“ (Bonn a. Rh. 1934 S. 38 ff.). Jetzt genügt es, festzustellen, daß weder subjektive noch mechanische Dichtung schlechthin als Nichtpoesie hingestellt werden kann noch auch damals hingestellt wurde. Dem Subjektiven wollte schon Schiller in der Abhandlung über die naiven und sentimentalischen Dichter besseres Recht erkämpfen. Mechanisch müßte ferner alle Dichtung heißen, die sich überpersönlicher Formung unterwirft, also etwa antike oder romanische Strophen verwertet. Auf Plotin könnte sich solches Wertes berufen. Allein nicht einmal die Romantiker gehen so weit. Wie hätten gar Goethe oder Schiller überpersönliches Formen ablehnen können? War es ihnen doch auf dem Weg zu ihrer Höhe immer lieber geworden.

So drängt sich die Notwendigkeit auf, zwei Pole der Dichtung wie aller Kunst zuzugestehen: auf der einen Seite ein Gestalten, das sich ganz im Sinn Plotins gegen alle Vorschriften wendet, gegen alle Regeln, wie man das nannte; es will dem Geistesinhalt nur den ihm entsprechenden Ausdruck schenken, Einmaligem einen einmaligen, Persönlichem einen persönlichen. Auf der andern Seite erhebt sich der Gehalt in eine Kunstwelt von altgeheiligten Formen, geht es aus dem wechselnden Reichtum des Lebens empor in eine Höhe des strengen Ordners, die das Chaotische des Daseins überwindet. Mein Aufsatz „Lebensnähe und Lebensferne in der Dichtung“ (Germanisch-Romanische Monatsschrift 22, 161 ff.) legt das dar.

Dem deutschen Formgefühl liegt die organische Gestaltungsweise näher; es wehrt sich gegen überkommene Form. (Verwiesen sei noch auf den Aufsatz „Zwei Möglichkeiten deutscher Form“ im „Geistesleben“ S. 114 ff.) Plotin war dem Deutschen willkommen, weil Plotins Lehre vom „endon eidos“ wie seine Wendung gegen allgemein gültige Maßstäbe des Schönen dem Deutschen dessen Formgefühl bestätigte. So ward es notwendig, daß im Zeitalter gründlichster Selbstbesinnung deutscher Kunst, im Zeitalter der Hochklassik und der Romantik, Plotins organische Ästhetik zu vollem Durchbruch kam.

Von dieser Einsicht wird mein Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ (Handbuch der Literaturwissenschaft, Verlag Athenaeon 1923—1925) getragen. Er kennzeichnet auch die Grenzen der organischen Ästhetik, sagt, wie weit Plotin engherziger ist als das Kunstbekenntnis

Goethes und Schillers, auch der deutschen Romantik. Doch bleibt dem Ergründer klassischer und romantischer deutscher Ästhetik Plotin immer noch unentbehrlich, wenn diese Ästhetik den Wert überpersönlicher Kunstform mitbeherzigt.

Dankbar erinnere ich an die Arbeiten Franz Kochs „Goethe und Plotin“ (Leipzig 1925; vgl. auch Euphorion 26, 50 ff.) und „Schillers philosophische Schriften und Plotin“ (Leipzig 1926). Aufschlußreich erweisen sie Plotins Bedeutung für deutsche Kunstlehre. Mir will es scheinen, daß nicht nur klassisch-romantische Ästhetik, daß auch deutsches Formgefühl bloß dann ganz ergründet werden kann, wenn Plotin herangeholt wird. Selbstverständlich — muß das noch gesagt sein? — liegt mir gar nichts daran, irgendeinen Einfluß nachzuweisen. Wesentlicheres liegt hier vor: Plotin entwickelt in seiner nicht immer leichtfaßlichen Sprache, auch nicht nur aus eigenen Mitteln, in einer ihm selbst nicht bewußten Umdeutung Platons ein Weltbild, das dem Deutschen zur Selbstbesinnung verhilft und ihm auch seine ästhetischen Gefühle wie in einem vergrößernden Spiegel weist.

Immer noch sehr beachtenswert bleibt der Abschnitt VI („Künstlerisches Gestalten“) von Chr. Fr. Weisers Buch „Shaftesbury und das deutsche Geistesleben“ (Leipzig, Berlin 1916, S. 202 ff.). Weiser verfolgt Plotins Begriff „endon eidos“ zurück bis zur Logosidee, dieser „zentralen Vorstellung des griechischen Denkens“ und vorwärts bis zu Shaftesbury und zu Schiller. Kenntnisreich entwickelt er (S. 253 ff.) den Begriff der inneren Form.

Organische Weltauffassung entspricht deutschem Wesen. Ebenso organisches Gestalten, nicht nur, aber ganz besonders in der Kunst. Ausdrücklich muß betont werden, daß Volkelt, wenn er als eine seiner Normen die organische Einheit des ästhetischen Gegenstands hinstellt, nicht bis in Plotins Gebiet vorstößt (I, 571 ff.). Er beharrt bei der alten, schon vor Plotin geltenden Formel: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dieser Formel fehlt alles charakteristisch Plotinische. Noch wenn Volkelt fordert, vor dem ästhetischen Gegenstand müsse sich unser das Gefühl bemächtigen, jedes seiner Glieder müsse so sein, wie es ist, und könne gar nicht anders gedacht werden, streift er nur aus der Ferne das Eigentliche des ästhetischen Organismusbegriffs Plotins und seiner Nachfolger.

In zweiter Auflage (München 1927, I, 398 ff.) sind Zusätze eingefügt, die dem Wesen organischer Ästhetik etwas gerechter werden. Mit einem Hinweis auf Hermann Glockners Aufsatz „Die ästhetische Sphäre“ (Logos 9, 117 ff.) fordert Volkelt jetzt (I, 401) vom ästhetischen Gegenstand „In-sich-Geschlossenheit“; er müsse ein durchgegliedertes Ganzes sein. Eine der wesentlichsten Ansichten der Organismusästhetik kommt da endlich zur Geltung. Volkelt bringt auch Belege und Gegenbelege für solche innere Geschlossenheit. Am Ende des Kapitels (I, 420) steht ein dankerfüllter Hinweis auf H. Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“; sichtlich ist Volkelt bemüht, in Wölfflins Sinn den Aufbau

von Gemälden zu ergründen. Ferner scheidet er formale und dingliche Gliederung; so kommt er ganz nahe an den Gegensatz einer überpersönlichen und einer persönlichen Gestaltung heran. Allein er nutzt das weniger im Sinn einer Zweipoligkeit der Kunst als im Dienst des Wertens. Wölfflin hätte ihn besser belehren können. Wie fern Volkelt immer noch dem eigentlichen Wesen organischer Kunstschau verharret, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm etwa Musik als undingliche Kunst ganz auf die Seite der überpersönlichen Form rückt. Zählt er sie doch zu den Künsten, die das eigensinnig Einmalige, aus der Regel Herausfallende zurückdrängen.

Auch Theodor A. Meyer (Ästhetik, eine Einführung für Kunstfreunde, 2. Aufl., Stuttgart 1925) birgt, was er über das Kunstwerk als Organismus zu sagen hat, in dem Abschnitt „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ (S. 175 f.). Allein er gedenkt doch wenigstens der Begriffsbestimmung des Organismus, die der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unentbehrlich war: Alle seine Bestandteile sind notwendig für das Ganze; jeder Teil ist durch den andern bedingt. Ferner ist Meyer nicht nur in diesem Buch, war er vielmehr auch sonst bereit, polare Gegensätze im künstlerischen Schaffen der verschiedenen Völker zu sehen. Endlich arbeitet ein Kapitel Meyers (S. 345 ff.) mit dem Begriff der inneren Form, sogar mit ausdrücklichem Bezug auf Goethes Aufsatz über *Naturnachahmung, Manier und Stil*. Allerdings neigt Meyer zu der Überzeugung, daß Goethes Stilbegriff dem Persönlichen des Künstlers zu wenig gerecht wird. Meyer betont den Anteil des Persönlichen an der innern Form. Er tut das mit gewissem Recht.

Volkelt sieht die Gefahren des Organismusbegriffs besser als dessen Wesen. Er warnt mit Recht, organische Einheit im Sinn der Naturwissenschaft oder der psychologischen Wirklichkeit zu nehmen. Ihm ist diese Einheit ein Als ob, ein Schein: „Indem wir an dem ästhetischen Gegenstand die beziehende Tätigkeit ausüben, wird uns der Eindruck zuteil, als ob die Teile des wahrgenommenen Gegenstandes in organischer Einheit stünden und ein zweckvoll geordnetes Ganzes bildeten (1, 573).“

Gewiß läßt sich durch den Verstand und für den Verstand auch nicht nachweisen, daß im Kunstwerk ein „endon eidos“ zu seinem Ausdruck gelangt. Wer wie Winckelmann solchen Nachweis wagte, sah sich bald gewichtigen Einwänden ausgesetzt. Ihm war der vatikanische Apoll ein Pythontöter; bis ins kleinste wollte er die Auswirkung des künstlerischen Gedankens, Apoll als Pythontöter zu gestalten, an dem Werk nachweisen. Aber ist dieser vatikanische Apoll wirklich Apoll?

Dem Gefühl bleibt da viel überlassen. Vorsichtige, vor allem Franzosen, erblicken in der ganzen Organismusästhetik nur „Mystik“, wie sie das nennen. Aus gleichem Grund fühlt sich der Deutsche zu solcher Schau hingezogen. Sie rechtfertigt ihm, was in den Augen anderer nur „Formlosigkeit“ deutschen Schaffens ist, rechtfertigt auch Shakespeare. Diesen andern ist strenge Form, sind wohlberechtigte Zahlverhältnisse in bildender Kunst wie im Bau des Verses, der Strophe, des Dramas beste Gewähr für das Kunstgemäße ihres Gestaltens. Der Deutsche hat es Plotin zu danken, daß ein Gestalten, das auf solche Maßverhältnisse grundsätzlich verzichtet, auch Kunst heißen darf, ja sich als echte Kunst fühlen kann.

Aufgabe der Kunsterforschung wird damit, die „Form“ solcher angeblichen „Formlosigkeit“ zu errechnen. Kunstgeschichte weist den Weg. Mir wurde solcher Nachweis immer wertvoller. Für Shakespeare war manches zu leisten (vgl. meinen Band „Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung“ Leipzig 1926, S. 302 ff. 326 ff.). Wenn da nicht schlechthin Nichtdichtung als Dichtung zu erweisen war, so galt es doch ein Umwerten. Die gewohnte Einschränkung entfiel, daß etwa Shakespeare zwar ein großer Menschengestalter, nicht indes ein kunstvoller Gestalter sei. Allein gerade auf diesem Boden hat Klassik und Romantik viel Arbeit Späteren überlassen.

Man vergebe mir die Kürze dieses Berichts. Er hofft gleichwohl, manchem seine Arbeit zu erleichtern. Vielleicht wäre er einem Forscher willkommen gewesen, der jüngst nahe daran war, eine Geschichte der Organismusästhetik zu bieten. Was er tatsächlich abfaßte, liegt vor in der ersten Hälfte des Bandes „Innere Form und dichterische Phantasie, zwei Vorstudien zu einer neuen deutschen Poetik von Reinhold Schwinger und Heinz Nicolai, herausgegeben von Karl Justus Obenauer“ (München 1935). Schwinger gedenkt wohlwollend der Vorarbeit, die ich geleistet habe; zu meiner Freude nutzt er sie, soweit er sie kennt, gründlich in seiner Untersuchung. Ja Schwinger ordnet den Stoff in der Abfolge, die sich meinem Forschen ergeben hatte, indem er von Shaftesbury ausgeht und dann erst sich zu Plotin wendet.

Ich kann mich im einzelnen hier nicht mit Schwinger auseinandersetzen, vielmehr nur ganz allgemein zu ihm Stellung nehmen. Das Entscheidende sei gleich gesagt: Der Begriff „innere Form“ ist ein gefährliches Arbeitsgebiet; und Schwinger scheint diese Gefahren nicht voll erfaßt zu haben.

Er selbst bezieht sich gleich zu Beginn (S. 5) auf einen Aufsatz J. Minors von 1897 (Euphorion 4, 205 ff.); Minor forderte da, „dieser gerade um seiner Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit willen von den modernen Poetikern vielgebrauchte Ausdruck“ solle geschichtlich bald klargestellt werden. Entstanden sei der Begriff aus dem Gegensatz zu dem deutlicheren und bestimmteren „äußere Form“, unter dem man zunächst Sprache und Wort verstand. „Alles, was zwischen dem rohen Stoff und der äußern Formgebung in der Mitte liegt“, werde als „innere Form“ bezeichnet, also Auffassung des Stoffs (das Thema), die Motivierung, die Einkleidung in Gattungen, die Komposition usw. Dagegen sei im 18. oder im Beginn des 19. Jahrhunderts oft von innerer Form die Rede, ohne daß überall derselbe oder auch nur ein klarer Begriff damit verbunden würde.

Tatsächlich ist das Wort um 1900 in Minors Sinn gebraucht worden, in einem Sinn, der mit älterer und doch wohl eigentlicher Bedeutung des Worts gar nichts zu tun hat. Gerade mein Fach hatte sich daran gewöhnt. Sogar W. Scherer ist mitschuldig an diesem Mißbrauch; Scherers „Poetik“ (S. 226 ff.) bestätigt das. Gut deutsch hatte man wenig Achtung für Form. Um ihr besseres Recht zuzubilligen, schied man zwischen äußerer und innerer Form, meinte jedoch da wie dort künstlerische Gestaltung. Wenn ich meine Ausdrücke gebrauchen darf, zielte es auf den Unterschied niedrigerer und höherer Mathematik der Form oder Gestalt. Die Grenze zwischen solcher äußeren und solcher inneren Form schwankte.

Der Brauch erhielt sich recht lange, ist wohl noch nicht ganz überwunden. Er spielt seine verwirrende Rolle etwa in Ernst Hirts „Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung“ (Leipzig 1923). Als ich Hirt zu besprechen hatte, hob ich das hervor.

Ist es noch nötig, zu erweisen, daß dieser Begriff innerer Form gar nichts mit Plotins „endon eidos“ zu tun hat, auch nicht mit Shaftesburys „inward form“? Wenn Minor ihn gegen den Begriff innerer Form aus dem 18. Jahrhundert und aus unmittelbar nachfolgender Zeit ausspielt, so wäre umgekehrt jetzt zu erklären, daß mit dem neuern Sinn des Worts sich kein klarer Begriff verbinden lasse. Gleichfalls schon im vierten Band des Euphorion (S. 445f.) stellte R. M. Meyer den Bemerkungen Minors richtigere Deutung des Worts entgegen, wie es sich bei Goethe und in der deutschen Romantik gibt. Noch wußte er nichts von Shaftesbury oder gar von Plotin. Meyer vermied den Anschein, als wolle er Minor widerlegen. Ich hielt es ebenso. Wirklich aber war alles, was ich seit meiner Einleitung zum 36. Band der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken im Dienst einer Geschichte des wahren Begriffs innerer Form vorlegte, bewußte Ablehnung auch von Minors Aufsatz.

So darf ich mich wundern, diesen Aufsatz als den wahren Wegweiser hingestellt zu sehen, und zwar ohne jeden Hinweis auf den Sinn, den bei Minor das Wort innere Form hat. Um so lieber erkenne ich an, daß Schwinger die Schicksale, die dem Begriff schon beim jungen Goethe oder gar später in Wilhelm von Humboldts Sprachforschung erstanden, recht einsichtig darlegt. Trifft er doch auf seinem Weg vielfach mit meinen Ergebnissen überein. Dennoch will mir auch nach Schwingers Untersuchung scheinen, daß es ergebnisreicher ist, das ganze Gebiet der Organismusästhetik zu überschauen und nicht nur bei dem einen Hilfsbegriff der innern Form zu verweilen. Wesentliches, das diesen Begriff genauer bestimmt, liegt in den Grundannahmen der Organismusästhetik beschlossen. Auch Schwinger kann auf die Lehre vom organischen Kunstwerk nicht verzichten, muß vielmehr immer wieder sich auf sie beziehen. Um so fühlbarer wird, daß er weite Gebiete der Organismusästhetik ausschaltet. Vielleicht hätte er gegen Shaftesbury weniger einzuwenden, wenn er sich nicht an das Wort innere Form gebunden fühlte. Allein ich kann mich durch Schwingers Forschung nur bestätigt sehen. Es war gut, daß ich den Schritt von Shaftesbury zu Plotin tat. Von der Möglichkeit dieses Schritts ahnte ich noch nichts, als ich zum erstenmal Goethe mit Shaftesbury in Beziehung setzte; ich ahnte es so wenig wie die Fachgenossen von damals.

Was der Organismusgedanke und was seine Träger für die „Deutsche Kultur des Idealismus“ bedeuten, hat noch keiner so überzeugend dargelegt wie jetzt eben Franz Koch in dem Band von Heinz Kindermanns „Handbuch der Kulturgeschichte“ (Potsdam, Athenaion o. J.), der jene Überschrift hat. Das erste Kapitel „Die ideellen Grundlagen“ ist reife Frucht langjähriger eindringlicher Erforschung des Gebiets, auf dem sich Plotin und Shaftesbury in deutscher Klassik und deutscher Romantik ausleben. Schau aus der Höhe läßt die deutsche Geistesgeschichte dieser Zeit zu einem Ganzen werden, in dessen Mittelpunkt der Organismusgedanke steht. Herrscherhaft verfügt Koch über das Einzelne und ordnet es in die Gesamtschau ein. Ich könnte mich im folgenden dauernd auf

ihn berufen, begnüge mich aber mit diesem Hinweis. Wer in meiner Untersuchung ein Übermaß von Einzelheiten empfindet, mag sich mit dem Gedanken beruhigen, daß ihm Kochs Werk den Weg zurück und hinauf zu den großen Zusammenhängen sichert. In solchem Sinn schenkt es mir den rechten Mut für meine Einzeluntersuchungen, rechtfertigt mir auch den Entschluß, die Organismusästhetik diesmal vorauszusetzen, sie nicht in Zusammenhang darzulegen. Noch anderes stützte diesen Entschluß. So sehr unsern Klassikern und unsern Romantikern organische Kunst wertvoll war, sie nahmen die Trennung von Poesie und Nichtpoesie zumeist von anderer Warte. Auch das ist ein Grund für mich, im folgenden nicht eine Geschichte der klassisch-romantischen Organismusästhetik vorzulegen. Zu berücksichtigen bleibt sie gleichwohl; auch auf meinem Weg erweist sie sich, und noch lange nach Klassik und Romantik, als Voraussetzung für manches Wort über Nichtpoesie.

Allein — es nochmals ausdrücklich zu sagen — Scheidung von organischer und unorganischer Poesie ist nicht Scheidung von Poesie und Nichtpoesie. Auch unorganische oder mechanische Poesie, eine Poesie also, die sich nicht auf Plotin berufen kann, ist nicht ohne weiteres Nichtdichtung. Ich will dem Unterschied von Poesie und Unpoesie nachgehen, wie er sich der großen Zeit deutscher Ästhetik darstellt. Die Nachwelt soll auch zum Wort kommen, aber nur um zu zeigen, wie rasch klassisch-romantische Einsicht vergessen war. Vollständigkeit ist nicht meine Absicht, nur eindringliche Erörterung der von mir herangezogenen Ansprüche. Gar nicht soll eine stoffgeschichtliche Untersuchung erstrebt werden, deren Gegenstand der Unterschied echter und unechter Dichtung ist. Weit eher ließe sich, was ich vorlege, als Versuch bezeichnen, die Gewinne ästhetischer Selbstbesinnung zu erkunden, die sich angesichts der Frage nach den Grenzen von echter und unechter Dichtung ergeben haben.