



# Formen des **Ganzen**

Herausgegeben von  
Eva Geulen | Claude Haas

Wallstein

## Formen des Ganzen

LITERATUR- UND KULTURFORSCHUNG

Schriftenreihe des ZfL

Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum  
für Literatur- und Kulturforschung

Band 1

Wissenschaftlicher Beirat:

Rüdiger Campe

Peter Geimer

Julika Griem

Hans-Christian von Herrmann

Sylvia Sasse

Juliane Vogel

Yfaat Weiss

# Formen des Ganzen

Herausgegeben von  
Eva Geulen  
und Claude Haas



WALLSTEIN VERLAG

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung  
des Open-Access-Publikationsfonds  
für Monografien der Leibniz-Gemeinschaft



Dieses Buch ist lizenziert unter einer Creative Commons Lizenz:  
CC BY-NC-ND 4.0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2022  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond  
Lektorat: Gwendolin Engels  
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf  
ISBN 978-3-8353-3990-3  
DOI <https://doi.org/10.46500/83533990>

# Innere Form

## Die philosophische Nobilitierung eines stiltypologischen Begriffs zur Form des Ganzen (Scherer, Walzel, Schwinger)

EVA AXER

### I.

»Auf allen Gebieten müht sich wissenschaftliches Denken in unserer Zeit um das Problem der Ganzheit«, bemerkt Reinhold Schwinger 1934.<sup>1</sup> Schwinger will durch eine systematische Klärung des bislang unscharfen Begriffs der inneren Form zur Diskussion des Problems in der Literaturwissenschaft beitragen. In historischer Perspektive bezieht sich Schwinger auf die seinerzeit prominente (Re-)Konstruktion der deutschen Shaftesbury-Rezeption im 18. Jahrhundert durch Wilhelm Dilthey, Oskar Walzel und andere.<sup>2</sup> Damit schreibt er die philosophische Nobilitierung des von Goethe und Humboldt eher sporadisch verwendeten Begriffs der inneren Form über Shaftesbury und Plotin fort. Die Begriffsausdeutung in Schwingers Doktorarbeit<sup>3</sup> ist weit aufschlussreicher als der später von ihm verfasste Eintrag zur ›inneren Form‹ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, der stichwortartig verwandte Konzepte versammelt.<sup>4</sup> Denn dieser notorisch unbestimmte Begriff kann unabhängig von konkreten Rezeptionssituationen und seiner strategischen Anwendung nur schwer gefasst werden.

Nun ist die Geschichte der ›inneren Form‹ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch darum kompliziert, weil der Begriff einen Zwilling in der Sprachwissenschaft hat. Die sogenannte ›innere Sprachform‹ hat ihre eigene, nicht weniger verzweigte Rezeptionsgeschichte, die im 19. Jahrhundert von Heymann Steinthals Ausgabe der Werke Humboldts ausging und die nicht nur in Deutschland verschiedene Interpretationen des Konzepts nach sich zog.<sup>5</sup> Obgleich die Diskussionen in der

1 Reinhold Schwinger: *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffs auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München 1934, S. 3.

2 Vgl. dazu Mark-Georg Dehmann: »Shaftesbury statt Spinoza. Die germanistische ›Erfindung‹ Shaftesburys bei Wilhelm Dilthey, Christian Friedrich Weiser und Oskar Walzel«, in: *Geschichte der Germanistik* 29/30 (2006), S. 43–51.

3 Die Doktorarbeit entstand in Leipzig bei Karl Justus Obenauer, der Mitglied der SS war. Vgl. zu Obenauer Holger Dainat: »Zur Berufungspolitik in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft 1933–1945«, in: ders. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus*, Tübingen 2003, S. 55–86, hier S. 69.

4 Reinhold Schwinger: »Form, innere«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, S. 974 f.

5 In Deutschland hat sich zunächst die neidealistische Sprachphilosophie und dann vor allem die sogenannte Sprachinhaltsforschung bzw. inhaltbezogene Grammatik den Begriff angeeignet.

Literatur- und Sprachwissenschaft sich nicht großflächig überschneiden,<sup>6</sup> ist in den 1920er und 1930er Jahren eine ähnliche Entwicklung zu beobachten – der Begriff der inneren (Sprach)Form wird als eine ›Form des Ganzen‹ konzipiert, und zwar in Abgrenzung zu Theorien und Methoden, die im pejorativen Sinne als ›analytisch‹ und ›positivistisch‹ markiert werden sollen.

Damit ist jedoch der Umschwung, den Schwingers Doktorarbeit markiert, nicht eigentlich bezeichnet, denn es finden sich zwei unterschiedliche Konzeptionen von Ganzheit, die *beide* gegen jenes Feindbild einer ›analytischen‹ und ›positivistischen‹ Forschung gerichtet sind. Die geistesgeschichtliche und stiltypologische Synthese antwortet auf die seit Dilthey drängende Frage nach dem ›Aufbau der geschichtlichen Welt‹. Schon in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatte die Suche nach »inneren, sachlichen Beziehungen der literaturgeschichtlichen Einzelercheinungen« begonnen, weil man sich nicht länger mit einem »äußerliche[n] Zusammenschieben von Einzelwürdigungen« von Werken oder Dichtern zufriedengeben wollte.<sup>7</sup> Neben solchen geistes- und problemgeschichtlichen Synthesen gab es stiltypologische Ansätze, die sich in ihrer Terminologie vielfach an den in der Kunstwissenschaft etablierten ›Grundbegriffen‹ orientierten.<sup>8</sup> Damit einher ging eine Reflexion geisteswissenschaftlicher Begriffsbildung, die von Wilhelm Windelband über Heinrich Rickert bis zu Ernst Cassirer reicht, um nur einige Namen zu nennen. Der schillernde Begriff der inneren Form wurde zunächst auch im Kontext dieser geistesgeschichtlichen und stiltypologischen Synthesen verwendet. Allerdings konnte die innere Form auch als ein Gegenentwurf zu jenen synthetischen Grundbegriffen dienen, so als sei sie als Form in einer intelligiblen Welt *gegeben*.<sup>9</sup> Die innere Form verspricht dann eine

Vgl. dazu Alice Tomus: »Besinnung auf das ›Wesen der Sprache‹: Sprachphilosophie in Deutschland 1900–1933«, in: Gerhard Kaiser/Matthias Krell (Hg.): *Zwischen Resonanz und Eigensinn: Studien zur Geschichte der Sprach- und Literaturwissenschaften im 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2005, S. 127–147. Vgl. zur Rezeption durch die russischen Formalisten bspw. die Beiträge in der *Revue germanique internationale* 3 (2006): *L'Allemagne des linguistes russes*, hg. von Céline Trautmann-Waller.

6 Neben Schwinger finden sich einige weitere Autoren, etwa der Romanist Karl Vossler und der Germanist Hermann Pongs, die die sprachwissenschaftliche Diskussion ausführlicher zur Kenntnis genommen und im Falle Vosslers auch daran teilgenommen haben. Vgl. zu Pongs Hartmut Gaul-Ferenschild: *National-völkisch-konservative Germanistik. Kritische Wissenschaftsgeschichte in personengeschichtlicher Darstellung*, Bonn 1993. Nicht zufällig findet ein Austausch zwischen Literatur- und Sprachwissenschaften aber schließlich dann statt, wenn sich die Frage nach einer ›individuellen Schöpferkraft‹ und dem ›Schönen‹ kaum aufdrängt. Vgl. dazu meinen Aufsatz zu André Jolles' Beziehungen zu seinem sprachwissenschaftlichen Umfeld in Leipzig: Eva Axer: »Jedermaligkeit«. Ganzheitsdenken und die Verzeitlichung von Form in André Jolles' ›Einfache Formen«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94 (2020), S. 237–266.

7 Rudolf Unger: *Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey*, Berlin 1924, S. 1.

8 Vgl. dazu Jost Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart <sup>2</sup>1971.

9 Hier spielen auch monistische Positionen eine Rolle. Oskar Walzel etwa beruft sich in seiner Plotin-Interpretation auf den Monisten Arthur Drews; vgl. hierzu unten, Abschnitt III.

›Ganzheit‹ literaturwissenschaftlicher Gegenstände ohne konstruktives Zutun der Geisteswissenschaften. Es erstaunt bis zu einem gewissen Grad, dass die letztere Vorstellung der inneren Form in der Literaturwissenschaft unter anderem dazu diente, das einzelne Werk wieder als wesentlichen Untersuchungsgegenstand zu etablieren (die Sprachwissenschaft suchte immerhin die systematische Einheit ganzer Sprachen damit zu begründen<sup>10</sup>). Diese Gegenbewegung zu den generalisierenden Darstellungen der als »synthetisch überproduktiv[ ]« wahrgenommenen Phase,<sup>11</sup> den »orgiastischen Spekulationen einer geistesgeschichtlichen Gründerzeit«,<sup>12</sup> hatte mehrere Gründe. Die zunächst aus der Kunstwissenschaft übernommenen ›Grundbegriffe‹ waren zwar von ausreichender Allgemeinheit, um auf die Literatur übertragen zu werden (beispielsweise das Gegensatzpaar ›offen‹ und ›geschlossen‹), es verfestigte sich aber der Eindruck, mit den fachfremden stiltypologischen Begriffen schließlich doch die Besonderheiten des eigenen Gegenstandes, der Literatur, zu verfehlen.<sup>13</sup> Zum anderen führten analoge Unternehmungen in der Germanistik zu einer Inflation von teils idiosynkratischen Begriffsbildungen.<sup>14</sup> Die im Folgenden diskutierten Beispiele zeigen auf, wie über den Begriff der inneren Form das einzelne Werk als in sich geschlossene, sprachliche Sinneinheit in den Vordergrund gestellt und im Zuge dessen in größere Sinneinheiten eingebettet werden konnte, die dem Wunsch nach einem ›Lebensbezug‹<sup>15</sup> der Literaturwissenschaft entgegen kamen.

Das ›Mehr‹ eines solchen großen Ganzen ist dabei nicht selten ein metaphysischer Überschuss, der an Begriffe wie Idee, Kraft oder Leben geknüpft ist. Das schließt ein Interesse am konkreten Aufbau der Untersuchungsgegenstände sowie an der Beziehung von Teilen und Ganzem nicht aus. Die von der Gestalttheorie und von Saussure angeregte Sprachwissenschaft etwa konzipiert die ›innere Sprachform‹ als einen Formbegriff, der die untergliederte Einheit ihres Gegenstandes voraussetzt.<sup>16</sup> Dem Germa-

10 So in den Arbeiten der sogenannten inhaltbezogenen Grammatik; vgl. dazu Barbara Kaltz: »Die Entwicklung der inhaltbezogenen Grammatik in Deutschland«, in: Sylvain Auroux u. a. (Hg.): *History of the Language Sciences: An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present / Geschichte der Sprachwissenschaften: ein internationales Handbuch zur Entwicklung der Sprachforschung von den Anfängen zur Gegenwart*, Bd. 3, Berlin/New York 2006, S. 2166-2178. Vgl. zu einer ausführlichen Kritik Gerhard Helbig: *Geschichte der neueren Sprachwissenschaft*, Leipzig 1973, S. 138-145. Vgl. zu einer Aufarbeitung der politischen Hintergründe mit Blick auf die Rhetorik der Ganzheit Clemens Knobloch: *Volkhafte Sprachforschung. Studien zum Umbau der Sprachwissenschaft in Deutschland zwischen 1918 und 1945*, Tübingen 2005, S. 141-151.

11 Hermann Pongs: »Zur Methode der Stilforschung«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 17 (1929), S. 256-277, hier S. 258.

12 Julius Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Leipzig 1926, S. III.

13 Vgl. ebd., S. 67-73.

14 Vgl. Holger Dainat: »Deutsche Literaturwissenschaft zwischen den Weltkriegen«, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 3 (1991), S. 600-608, hier S. 603.

15 Vgl. ebd., S. 604.

16 Vgl. zur Theorie des ›sprachlichen Feldes‹ bzw. des ›Bedeutungsfeldes‹ Kaltz: »Die Entwicklung der inhaltbezogenen Grammatik« (Anm. 10), S. 2169-2171. Vgl. dazu auch Wolf-Dieter



nisten Oskar Walzel, der den Begriff der inneren Form prominent ausarbeitete, sprach man immerhin eine, wenn auch nicht voll ausgebildete, »Struktur- und Systemauffassung« zu.<sup>17</sup> Die Ausrichtung auf größere ideelle Einheiten führte allerdings dazu, dass Formfragen vielfach hinter inhaltlichen Momenten zurücktraten.<sup>18</sup> Der Begriff der inneren Form nivelliert dann die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, und zwar zugunsten eines (geistigen) Gehalts. Das macht den Begriff anfällig für eine mehr oder weniger subtile politische Inanspruchnahme, zumal ab dem Ende der 1920er Jahre.<sup>19</sup> Die Sprachwissenschaft nutzte den Begriff der inneren Sprachform ihrerseits auch im Zusammenhang einer völkisch fundierten Hypostasierung nationaler Sprachgemeinschaften.<sup>20</sup>

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vollziehen sich zunächst konzeptuelle Veränderungen. Sie sind als Reaktionen auf die Ansprüche der »synthetischen« Geistesgeschichte zu erklären, die den Einfluss typologischen Denkens und schließlich des in der Germanistik erstarkenden Stildiskurses zeigen, der sich anfangs auf die Kunstgeschichte beruft. Diese Veränderungen lassen sich anhand der Arbeiten Walzels besonders eindrücklich nachzeichnen. Für die literaturwissenschaftlichen Überlegungen zur inneren Form in Deutschland ist Walzel von Bedeutung, da er die philosophische Nobilitierung des Begriffs vorangetrieben hat, indem er eine Verbindung zwischen Plotins Konzept eines *endon eidos*, den Schriften des englischen Neuplatonikers Shaftesbury und Goethes Kunst- und Naturbegriff herstellte, bevor er den Begriff im Rahmen einer eigenen Typologie verwandte.<sup>21</sup> Die Relevanz des Begriffs für Walzel erklärt sich auch vor dem Hintergrund seiner Vermittlungsversuche zwischen idealistischen Kunstauffassungen im Anschluss an Hegel und formalistischen Kunstauffassungen ausgehend von Herbart.<sup>22</sup> Das Schöne werde entweder als das

Stempel: *Gestalt, Ganzheit, Struktur. Vor- und Frühgeschichte des Strukturalismus in Deutschland*, Göttingen 1978, S. 19-23. Die Zuordnung zum Strukturalismus wurde allerdings stark kritisiert, weil sie nicht nur sachliche Differenzen, sondern auch politische Hintergründe verunklart; vgl. Knobloch: *Volkhafte Sprachforschung* (Anm. 10), S. 144.

17 Rainer Rosenberg: »Geistesgeschichtliche Synthese-Versuche (II). Der stiltypologische Ansatz. Oskar Walzels Theorie der »wechselseitigen Erhellung der Künste«, in: ders.: *Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik*, Berlin 1981, S. 202-225, hier S. 222.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. zu Walzels nationaler Codierung des Begriffs unten, Abschnitt IV., sowie die Ausführungen zu Pongs in Abschnitt VI.

20 Vgl. Knobloch: *Volkhafte Sprachforschung* (Anm. 10) sowie speziell zum fachübergreifend arbeitenden Ipsen David Hamann: *Gunther Ipsen in Leipzig. Die wissenschaftliche Biographie eines »Deutschen Soziologen« 1919-1933*, Frankfurt a. M. 2013.

21 Walzels akademischer Lehrer Jakob Minor hatte 1897 eine erste Einlassung zur inneren Form veröffentlicht, in der er die Unbestimmtheit des Begriffs feststellt; vgl. Jakob Minor: »Die innere Form«, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4 (1897), S. 205-210. Vgl. zu Walzels Interpretation und Übersetzung von Plotins *endon eidos* als »innere Form« unten, Abschnitt III.

22 Vgl. Oskar Walzel: »Herbart über dichterische Form. 1915«, in: ders.: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Heidelberg 1968, 77-99. Vgl. zu Herbart-Schule und -Rezeption Ingo Stöckmann (Hg.): *Texte der formalistischen Ästhetik. Eine Quellenedition zu Johann Friedrich Herbart und zur herbartianischen Theorietradition*, Berlin/Boston 2019.

›sinnliche Scheinen der Idee‹ gedacht oder als ›pure Form‹, die auf Relation und Zusammensetzung von Teilen beruhe.<sup>23</sup> Die innere Form ist eine Art *tertium*: die im ›Geiste‹ des Künstlers gestaltete Idee, die sowohl Anteil an einem transzendenten Ganzen<sup>24</sup> hat als auch ein Analogon der sinnlich anschaulichen Gestalt des Werks darstellt. Walzel sucht im Zuge dessen zwar eine klare Scheidung von Stoff und Form, Gehalt und Gestalt zu etablieren. Seine Auslegung des Begriffs der inneren Form erlaubt aber schließlich sowohl eine Verunklarung dieser Differenz als auch jenen von Schwinger inszenierten Bruch mit der ›synthetischen Literaturforschung‹ und ihrem Begriff der Ganzheit, der auf Vergleich, Verknüpfung und Gegenüberstellung beruht.<sup>25</sup> Walzel entwirft die innere Form als ein den Teilen vorgängiges und diese zweckmäßig ordnendes Prinzip, d. h. als Ganzes,<sup>26</sup> das selbst noch einmal an einem umfassenderen Ganzen, einer höheren auktorialen Instanz teilhat. Entsprechend dieser doppelten Ausrichtung auf die transzendente Idee wie die anschauliche Form kommen verschiedene Aspekte zur Geltung (Gestalt, Gesetz und Kraft). Die Verknüpfung mit anderen Konzepten des Ganzen (Individualität, Welt bzw. Weltall, Organismus)<sup>27</sup> steht im Zeichen jener immer wieder rekonstruierten neuplatonischen Tradition von Plotin über Shaftesbury bis hin zu Goethe und Herder.<sup>28</sup>

Die verschiedenen Interpretationen der inneren Form werfen damit nicht nur Licht auf die Geschichte des Formbegriffs und auf verschiedene Vorstellungen von Ganzheit in den geradezu ganzheitsversessenen Jahrzehnten des frühen 20. Jahrhunderts. Das Konzept der inneren Form ist auch für die aktuelle Form-Diskussion interessant, die von der heuristischen Unterscheidung verschiedener Formbegriffe profitiert hat, wobei im Hinblick auf das jeweilige Verhältnis von Form und Materie, Form und Zeit, Transzendenz oder Immanenz der Form eine eidetische und endogene Form sowie eine archetypische und hylemorphe Form voneinander abgegrenzt wur-

23 Vgl. Walzel: »Herbart über dichterische Form« (Anm. 22), S. 77 ff.

24 Während der Ganzheitsbegriff der Psychologie (insbesondere der Gestaltpsychologie) für die Diskussion der inneren Form durchaus von Bedeutung ist, stehen im hier betrachteten Kontext theologisch-philosophische Konzepte im Zentrum, da im Begriff des Ganzen noch der des ›göttlichen Einen‹ anklingt; vgl. hierzu auch unten, Abschnitt III.

25 Vgl. zur Bestimmung dieses Ganzheitsbegriffs Walzel, der sich u. a. auf Rickert bezieht. Das ›Ganze‹ sei ein Synthesebegriff, weil er nicht durch Reduktion entsteht, sondern durch Verknüpfung, wobei eben auch die ›Mannigfaltigkeit‹ der Elemente bewahrt werden könne; vgl. Oskar Walzel: »Analytische oder synthetische Literaturforschung«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 17 (1929), S. 257-274, hier S. 258 ff. Vgl. zur Distanzierung Walzels von dieser Art der Synthese unten, Abschnitt IV, und zu ihrer Unterscheidung vom Ganzheitsmodell der inneren Form Abschnitt VII.

26 Im Falle Walzels ist jene Identifizierung von Form und Ganzem, die zur Kritik des Formbegriffs und diversen Gegenentwürfen geführt hat, also zutreffend.

27 Vgl. zu einer Zusammenführung dieser Konzepte jenseits der hier behandelten Positionen, die auf die Bedeutung der Psychologie für die Diskussion von Ganzheiten hinweist, Hans R. G. Günther: »Der moderne Struktur- und Ganzheitsbegriff«, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 5 (1929), S. 67-75.

28 Vgl. zur Ausgrenzung Spinozas aus dieser Tradition unten, Abschnitt III.

den.<sup>29</sup> Walzels Zusammenführung neuplatonischer Elemente und goethezeitlichen Denkens konturiert einen Formbegriff, der zwischen jenen einander in manchen Hinsichten wechselseitig ausschließenden Vorstellungen steht.

## II.

Der Begriff der inneren Form versprach in verschiedenen Hinsichten Antwort auf zentrale Probleme der Literaturwissenschaft der 1910er und 1920er Jahre. Die Positionierung gegen Positivismus, Rationalismus und Materialismus machte (auch im Sinne einer Abgrenzung von den Naturwissenschaften) all jene Konzepte attraktiv, deren idealistisches Erbe die Literaturforschung als Geisteswissenschaft zu profilieren half. Wie auch andere Begriffe, darunter Epoche oder Stil,<sup>30</sup> kann ›innere Form‹ als Einheitspunkt konzipiert werden, der der Faktenorientierung eines als mikrologisch wahrgenommenen Historismus<sup>31</sup> größere und sinngeladene Ordnungsmodelle gegenüberstellt. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Begriff zuvor keine Rolle spielte oder nur unter dieser Maßgabe eingesetzt werden konnte. Vielmehr lässt sich beobachten, wie er gleich mehrere Kurswechsel der jeweiligen Disziplinen mitvollzogen hat. In der Sprachwissenschaft hat die Völkerpsychologie die ›innere Sprachform‹ als ›idealistischen‹ Begriff Humboldt'scher Provenienz zunächst ›realistisch‹ gewendet. Dann eignete sich eine ›neuidealistische‹ Sprachphilosophie den Begriff an, bis er schließlich von der sogenannten Sprachinhaltsforschung aufgegriffen wurde, die die Sprachwissenschaft (wieder) zu »einer *Geisteswissenschaft* von der Sprache«<sup>32</sup> umbauen wollte. Solche Kurswechsel finden sich ebenfalls in der Literaturwissenschaft. Die innere Form ist kein Begriff, der erst aufkommt, als es gegen die ›positivistische‹ Scherer-Schule geht. Wilhelm Scherer selbst verwendet den Begriff in seiner posthum erschienenen *Poetik* von 1888. Scherers Begriff erfüllt bereits einige Funktionen, die auch für die spätere, rhetorisch gegen ihn gerichtete Begriffsverwendung bedeutsam sind: Er nimmt eine Aufteilung in Typen unter Rückgriff auf Stilkategorien und (geschichts)philosophische Modelle vor. Ein zentraler Unterschied besteht allerdings im

29 Wellbery hat das platonisch-plotinische Formverständnis als »eidetisch« bezeichnet und vom Formverständnis der Goethezeit unterschieden, das er »endogen« nennt; vgl. dazu unten, Abschnitt III, und David E. Wellbery: »Form und Idee«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin/Boston 2014, S. 17-42, hier insb. S. 19. Vgl. auch die Ausarbeitung des endogenen Stilbegriffs im Sinne einer idealistischen Ästhetik in David E. Wellbery: »Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form«, in: Markus Klammer/Malika Maskarinec/Rahel Villingner u. a. (Hg.): *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, Paderborn 2019, S. 181-198. Simondon hat die antiken Formbegriffe in Platons »archetypischen« Formbegriff und Aristoteles' »Hylemorphismus« unterschieden (Gilbert Simondon: »Form, Information, Potentiale«, in: Ilka Becker/Michael Cuntz/Michael Wetzels (Hg.): *Just not in time. Infra-medialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, Paderborn 2011, S. 221-247, hier S. 226-230).

30 Vgl. Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (Anm. 8), S. 4.

31 Vgl. Dainat: »Deutsche Literaturwissenschaft zwischen den Weltkriegen« (Anm. 14), S. 602.

32 Gunther Ipsen: *Sprachphilosophie der Gegenwart*, Berlin 1930, S. 19 (Hvh. E. A.).

Erkenntnisinteresse, indem der Begriff (und mithin auch der literarische Text) dazu beitragen sollte, die Persönlichkeit des Künstlers eingehend zu charakterisieren.<sup>33</sup>

Bereits am Aufbau von Scherers Buch wird deutlich, dass er auf die »innere Form« sehr viel weniger Gewicht legt als auf die »äußere Form«, worunter er Verschiedenes subsumiert, etwa Gattungsfragen, Komposition und Metrik. Auf wenigen Seiten skizziert Scherer zunächst unter kurzem Verweis auf Humboldt die innere Form als »charakteristische Auffassung«.<sup>34</sup> Zu den grundsätzlichen Typen der Behandlung eines literarischen Gegenstandes zählt er eine »objective Auffassung« und eine »subjective Auffassung«.<sup>35</sup> Diese werden unter Rückgriff auf Goethes Bemerkungen zu einfacher Naturnachahmung, Manier und Stil gefasst und weiter ausdifferenziert.<sup>36</sup> Scherer nimmt zwar eine indirekte Gewichtung der verschiedenen Auffassungsweisen vor. Während die Engführung der Goethe'schen Überlegungen mit dem Begriff der inneren Form in anderen Zusammenhängen dazu dient, den Stil als höchste künstlerische Leistung zu profilieren,<sup>37</sup> findet sich bei Scherer indes eine Tendenz zur Aufwertung des dem Stil äquivalenten ›typischen Realismus‹, weil dieser Scherers Wissenschaftsideal am nächsten steht. Von den möglichen ›charakteristischen Auffassungsweisen‹ wird jene bevorzugt, die auf das Charakteristische und Typische des jeweiligen Gegenstandes zielt, mithin auf das, worüber ein Individuum mit anderen in Zusammenhang gebracht werden kann.<sup>38</sup> Es gilt: Je weniger Subjektives am Gegenstand ›haften bleibt‹, desto besser.<sup>39</sup> Scherer fasst die erkenntnistheoretische Frage des Verhältnisses von Subjekt und Objekt als produktionsästhetisches Problem auf. Die für die spätere Diskussion bedeutsame lebensphilosophische Dualismus- und Entfremdungsproblematik, die den Horizont produktionsästhetischer Fragen weit überschreitet, kann hier natürlich noch nicht wirksam werden.<sup>40</sup> Da Scherer die Behandlungsweise und die

33 Vgl. zu diesem Unterschied zwischen Scherer und Walzel Klaus Weimar: »Oskar Walzels Selbstmißverständnisse«, in: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 53.1 (2006), S. 40-58, hier S. 44 f.

34 Wilhelm Scherer: *Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse*, hg. von Gunter Reiß, Tübingen 1977, S. 150.

35 Ebd., S. 151.

36 Goethes Unterscheidung von einfacher Naturnachahmung, Manier und Stil und Scherers Einteilung sind aber nicht wirklich kongruent. Bei Scherer ist die »objective Auffassung« eingeteilt in einen sogenannten Naturalismus, der wohl auf die einfache Naturnachahmung verweisen soll, einen typischen Realismus, der Goethes Stilbegriff entspricht, und schließlich einen Idealismus, in dem Scherer allerdings eine besondere Gefahr ›subjectiver Beimischung‹ sieht, denn er hält jene Ideale, an denen der Dichter seine Darstellung orientiert, wiederum für willkürlich. Der ansonsten pejorative Begriff der Manier ist mit der ›subjectiven Auffassung‹ gleichgesetzt, die dann wiederum unter Bezug auf Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* ausdifferenziert wird.

37 Vgl. bspw. die Ausführungen zu Schwinger unten in Abschnitt V.

38 Vgl. Scherer: *Poetik* (Anm. 34), S. 150 f.

39 Ebd., S. 151.

40 Vgl. zu Schwinger unten, Abschnitt V. Deutlich wird diese Dimension auch dort, wo ein Bezug zu kulturphilosophischen Positionen hergestellt wird, bei den genannten Sprachwissenschaftlern ist der Bezug auf Hans Freyer sehr deutlich; vgl. Gunther Ipsen: »Der neue Sprachbegriff«, in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 46 (1932), S. 1-18, hier S. 17.

Stoffwahl getrennt thematisiert, geraten aber auch genuin produktionsästhetische Momente aus dem Blick, beispielsweise die Frage, ob jeder literarische Gegenstand allen Auffassungsweisen gemäß ist. Unter der Voraussetzung einer Vielzahl von möglichen Auffassungsweisen eines Gegenstandes erscheint Scherer die jeweils »spezifische Auffassung durch den Dichter« in der Poesie »ziemlich willkürlich«.41 Innere Form im Sinne Scherers ist somit eine relativ willkürliche, aber für den einzelnen Künstler charakteristische Weise der Auffassung respektive Darstellung, etwa bezüglich der Auswahl an jeweils dargestellten Eigenschaften und Umständen, des Grads der Verallgemeinerung oder der Beifügung von Reflexionen. Burdorf hat darum von Scherers »dezisionistische[r] Produktionspoetik«42 gesprochen, der eine »kombinatorische Formauffassung«43 entspreche. Mit Blick auf die innere Form könnte man im Unterschied zu späteren Begriffsverwendungen pointieren: Die innere Form selbst hat für Scherer keine Form, die eine Einheit garantieren würde. Die Einheitlichkeit wird über den Rückbezug auf ein Individuum gesichert, dessen Auswahl aus allen möglichen Darstellungsoptionen ein Erkenntniswert hinsichtlich der jeweiligen Persönlichkeit zugesprochen wird.44

Das ist bei Heinrich Wölfflin, der die literaturwissenschaftliche Stildiskussion in ihren Anfängen stark beeinflussen wird, schon anders, da die von ihm identifizierten überindividuellen ›Sehformen‹ einheitliche Auffassungsweisen begründen. Auch die innere Sprachform, verstanden im Sinne einer ›charakteristischen Anschauungsweise‹, kann ausdrücklich als ›Form‹ konzeptualisiert werden, wie das Beispiel der Sprachwissenschaft zeigt, die meinte, ihren Gegenstand, die Sprache, als eine »verstehbare Einheit«45 voraussetzen zu können. Als eine »einheitliche[ ] Anschauungsweise«46 gedachte man sie mit den »Aperzeptionsformen einer Sprachgemeinschaft«47 gleichzusetzen.48 Doch in-

41 Scherer: *Poetik* (Anm. 34), S. 150.

42 Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 276.

43 Ebd., S. 277f.

44 Petersen hat diese Idee der »psychologischen Klassifikation nach Temperamenten« treffend erläutert (Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* [Anm. 12], S. 79).

45 Walter Porzig: »Der Begriff der inneren Sprachform«, in: *Indogermanische Forschungen. Zeitschrift für indogermanische Sprach- und Altertumskunde* 41 (1923), S. 150-169, hier S. 169.

46 Ebd., S. 164.

47 Ebd., S. 167.

48 Der Schritt hin zur Form ist dabei Abgrenzung von neuidealistischen Ansätzen, die zwar in geistesgeschichtlicher Perspektive eine Einheit der Sprache etablierten, denen aber von der nachfolgenden Generation der Sprachinhaltsforscher vorgeworfen wurde, den eigentlichen Gegenstand – die Sprache – und ihre ›inneren Gesetzmäßigkeiten‹ aus den Augen verloren zu haben. Zu den wichtigen Autoren der geistesgeschichtlichen Phase zählt Karl Vossler, der bemerkte, die »innere Sprachform« sei »das Stelldichein, wo der Philosoph dem Linguisten die Hand reicht; denn hier gibt sich der Geist in keiner anderen Gestalt, [sic] als in der Sprache zu erkennen und die Sprache ist nichts anderes als Gestalt gewordener Geist« (Karl Vossler: *Geist und Kultur in der Sprache* (1925), München 1960, S. 173). Zur zeitgenössischen Kritik an Vossler vgl. Helbig: *Geschichte der neueren Sprachwissenschaft* (Anm. 10), S. 22-26, hier S. 24. Einen ähnlichen Vorwurf erhebt Pongs gegen Walzel; vgl. hierzu unten, Abschnitt VI.

dem man Sprache eine Form zuschreibt, hat man noch nicht geklärt, worin diese Form besteht und was denn hier eigentlich Form hat.<sup>49</sup>

Auch in der Literaturwissenschaft ist die Frage, was die innere Form sei, nicht leicht zu beantworten, wie beispielsweise Fritz Strichs Studie *Deutsche Klassik und Romantik* (1922) zeigt.<sup>50</sup> Strich arbeitet, wie Walzel, in geistes- und ideengeschichtlicher Perspektive unter der Voraussetzung einer möglichen ›wechselseitigen Erhellung der Künste‹ und in Anlehnung an die ›kunstgeschichtlichen Grundbegriffe‹ Wölfflins Stilkategorien für die Literatur aus. Strich verwendet den Begriff der inneren Form eigentlich noch – wie Scherer – im Sinne einer Auffassungs- bzw. Behandlungsweise, nur dass der Begriff mobiler geworden ist und nicht mehr auf den einzelnen Autor, sondern auf größere Einheiten zielt, nämlich auf Epochen, denen ein eigenes Einheitsprinzip zugrunde gelegt wird: der sich geschichtlich entfaltende Geist des Menschen. Deutsche Klassik und Romantik stehen sich in Strichs Buch im Zeichen der »Vollendung« und im Zeichen der »Unendlichkeit« gegenüber. Somit bildet die innere Form auch bei Strich nicht das genuine Einheitsprinzip. Im Gegensatz zu Walzel arbeitet Strich kein explizites Konzept der inneren Form aus, weshalb der Begriff durch andere zu ersetzen wäre, etwa den des Stils. Aber auch dieser Begriff kann letztlich, wie bereits angedeutet, hinter der zentralen Synthesekategorie der Epoche zurücktreten, die sich in Abgrenzung von einer anderen Epoche konturieren lässt. Der Begriff der inneren Form ist daher eine Art Sammelbecken für ungleichartige Momente, die sich, indem sie jeweils als polare Gegensätze einer ›Grundidee‹ dargestellt werden, gleichsam gegenseitig stabilisieren. So werden in einer vergleichenden Perspektive auf die beiden Epochen Evidenzeffekte erzeugt.<sup>51</sup>

Es gibt daher trotz der unterschiedlichen Positionen und Methoden eine Gemeinsamkeit zwischen Scherer und Strich. Weil beide von charakteristischen Auffassungs- bzw. Behandlungsarten ausgehen, liegt die parallele Verwendung des Stilbegriffs nahe. Die Idee des Charakteristischen bietet den Vorteil, nicht auf Normen oder Konventionen zu zielen, sondern die präsupponierte Individualität eines Künstlers oder einer Epoche zu beleuchten. Weder Scherer noch Strich übertragen auf den Begriff der inneren Form oder den der Auffassungsweise eine Begründungslast für die jeweilige Einheit ihres Untersuchungsgegenstandes. Das Beispiel Walzel zeigt, wie zu-

49 In der Sprachwissenschaft sollte der Formaspekt mithilfe des Konzepts des sogenannten Bedeutungsfelds untersucht werden, d. h. über »Strukturierungen im Wortschatz« im Sinne bedeutungskonstitutiver Beziehungen von Wörtern; vgl. dazu Peter Rolf Lutzeier: »Die Wortfeldtheorie unter dem Einfluß des Strukturalismus«, in: Sylvain Auroux u. a. (Hg.): *History of the Language Sciences: An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present / Geschichte der Sprachwissenschaften: ein internationales Handbuch zur Entwicklung der Sprachforschung von den Anfängen zur Gegenwart*, Bd. 3, Berlin/New York 2006, S. 2152-2165, hier S. 2153. Vgl. zu den problematischen Aspekten in wissenschaftlicher wie politischer Hinsicht Helbig: *Geschichte der neueren Sprachwissenschaft* (Anm. 10) und Knobloch: *Volkhafte Sprachforschung* (Anm. 10).

50 Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, München 1922.

51 Zu diesen polaren Gegensätzen zählt die ebenfalls von Walzel verwendete Unterscheidung von ›offenen‹ und ›geschlossenen Formen‹.

nächst über die Rekonstruktion einer neuplatonischen Tradition ein Begriff der inneren Form ausgearbeitet wird, der als vorgängiges ordnungsstiftendes Moment nicht nur die Einheit einer künstlerischen Auffassungsweise, sondern auch eine Objektidentität im Sinne emphatischer Ganzheit garantiert.<sup>52</sup>

### III.

Walzel beabsichtigte in einem Aufsatz zu Plotin (1915)<sup>53</sup> wie in seinem Band *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923),<sup>54</sup> eine klare Scheidung von Form und Inhalt vorzunehmen, um der seines Erachtens in Deutschland vorherrschenden (idealistischen) Gehaltsästhetik eine formorientierte Methode gegenüberzustellen. Die schrittweise Bedeutungsverschiebung des Begriffs der inneren Form bereitete indessen ein Verständnis von innerer Form vor, das schließlich auch zu einer Verunklarung von Form und Inhalt bei der Beschreibung literarischer Werke beitrug.<sup>55</sup> Die »charakteristische Auffassungsweise« wird zunächst zu einer Grauzone zwischen einer »inneren künstlerischen Formanschauung« und einem »geistigen Gehalt[ ]« der Kunst.<sup>56</sup>

Eine Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Neuplatoniker Plotin verdankt Walzel zweifelsohne Goethes *Enneaden*-Kommentar; im Zuge der Rekonstruktion der plotinischen Philosophie nimmt Walzel allerdings auch auf zeitgenössische monistische Positionen Bezug. Zunächst erläutert Walzel Plotins neuplatonische Auffassung des Schönen hinsichtlich ihrer Implikationen für die Ästhetik und wirft dabei einen Seitenblick auf theologische Momente: Schönes ist schön durch Teilhabe am göttlichen »Einen«. Auch die Vorstellung einer inneren Form ist bei Plotin theologisch begründet.<sup>57</sup> Walzel dient Plotins *endon eidos* aber letztlich dazu, die Kunst als Ort zu bestimmen, an dem »Geistiges und Gestaltetes zusammenfinden«.<sup>58</sup> Ausgangspunkt ist zunächst die Übersetzungsproblematik des Begriffs, denn Plotins *eidos*-Begriff ist auf bezeichnende Weise mehrdeutig und sowohl im Sinne von »Idee« als auch im Sinne von »Gestalt« und »Form« übersetzt worden.<sup>59</sup> Da die Übersetzung von *endon eidos* als »innere Idee« ein Pleonasmus sei,<sup>60</sup> schließt Walzel sich der Übersetzung »innere Form« an. Das geschieht nicht explizit, der Begriff fällt vergleichsweise selten im Text, sondern eher implizit über die Abgrenzung von seinem terminologischen Komplementärbegriff: der äußeren Form. Walzel zeigt zu diesem Zeitpunkt bereits eine gewisse Ten-

52 Hier könnten weitere Überlegungen zur gattungstheoretischen Diskussion der Zeit anschließen, in der der Begriff der inneren Form vielfach verwendet wird; vgl. dazu Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 485–493.

53 Oskar Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form (1915)«, in: ders.: *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Aufsätze von Oskar Walzel*, Leipzig 1922, S. 1–57.

54 Oskar Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923.

55 Vgl. dazu Rosenberg: »Geistesgeschichtliche Synthese-Versuche (II)« (Anm. 17), S. 222.

56 Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 5.

57 Vgl. dazu Burdorf: *Poetik der Form* (Anm. 42), S. 60f.

58 Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 19.

59 Vgl. ebd., S. 18f.

60 Vgl. ebd., S. 19.



denz, solche Formfragen ab- und auszugrenzen, die unter das Stichwort der ›äußeren Form‹ fallen, d. h. die die künstlerische Technik betreffen. Für eine solche distanzierte ›Beobachtung‹ der Kunst steht ihm Aristoteles ein, der anders als Platon und Plotin nicht auch ›künstlerisch gefühlt‹ habe.<sup>61</sup> Diese Einordnung vor dem Hintergrund der aristotelischen *Poetik* mag einer der wesentlichen Gründe sein, warum Walzel nicht auf Aristoteles' Hylemorphismus rekurrierte, obgleich dessen Vorstellung der auf ein Werdeziel angelegten Beziehung von Form und Materie einige Aspekte mit Walzels Begriff der inneren Form teilt, die er schließlich als Gestalt, Gesetz und Kraft interpretieren wird.<sup>62</sup> Stattdessen arbeitet Walzel ausgehend von Plotin einen Formbegriff aus, der Form und Stoff, Übersinnliches und Sinnliches oder eben ›Geistiges und Gestaltetes‹<sup>63</sup> so miteinander in Beziehung setzt, dass der Begriff auf das dynamisch-energetische Formdenken der ›Goethezeit‹ hindeutet.

Walzel weiß um die grundsätzliche Abwertung der sinnlichen Erscheinung gegenüber dem göttlichen Einen bei Plotin, verfolgt aber die Absicht, Plotin gewissermaßen als Mittelglied zwischen Platon und Goethe erscheinen zu lassen.<sup>64</sup> Zu diesem Zwecke unterstreicht er Plotins »klassische[n] Natursinn«, unter Verweis auf den monistischen Philosophen Arthur Drews.<sup>65</sup> Plotin sei vom platonischen Begriff der statischen, inhaltsleeren Idee abgekommen, denn in seinem Ideenreich bewegten sich (wie Drews es formuliert) eine Vielzahl »konkreter logischer Gedanken« in »tätige[r] Beziehung zueinander«.<sup>66</sup> Mehr als 25 Jahre später arbeitet Walzel immer noch an dieser Erzählung über Plotins »Wirklichkeitsfreude«, die dann von Goethe noch übertrumpft worden sei.<sup>67</sup> Als wenig ›wirklichkeitsfreudig‹ gilt im Vergleich natürlich Platons Ideenlehre, die Walzel, mit den Worten Drews', als ›abstrakten Idealismus‹ bezeichnet, dem er den ›konkreten Idealismus‹ Plotins gegenüberstellt.<sup>68</sup> Walzel wendet die erkenntnistheoretisch bedeutsame Unterscheidung von ›abstraktem‹ und ›konkretem Idealismus‹ in Richtung einer ästhetischen Fragestellung und fragt, inwiefern die Ideen Plotins Gestalten seien,<sup>69</sup> inwiefern also der Begriff der Idee trotz »logischer Abgezogenheit« noch ein »Analogon von sinnlicher Anschauung« haben

61 Vgl. ebd., S. 15. Was das für das Selbstverständnis des Literaturforschers bedeutet, der sich ›künstlerisch empfindend‹ an die Seite auch des zeitgenössischen Künstlers stellt, kann man aus Walzels Biographie ersehen; vgl. dazu Walter Schmitz: »Oskar Walzel«, in: Christoph König/Hans-Harald Müller/Werner Röcke (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin/New York 2000, S. 115-127, hier S. 120.

62 Walzel behandelt den aristotelischen Begriff der Entelechie im Alterswerk Goethes; vgl. Oskar Walzel: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe* (1910), München 1932, S. 95.

63 Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 19.

64 Vgl. ebd., S. 3, 6.

65 Ebd., S. 9.

66 Zit. nach ebd., S. 12 oder Arthur Drews: *Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung*, Jena 1907, S. 95. Vgl. die Ausführungen zur Dynamisierung der inneren Form bei Walzel unten in Abschnitt IV und VI.

67 Oskar Walzel: »Platon oder Plotin?«, in: *Neophilologus* 23 (1938), S. 444-449, hier S. 449.

68 Vgl. Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 12.

69 Vgl. ebd., S. 19.



könne.<sup>70</sup> Dieses Analogon (er)findet Walzel nun, indem er die Opposition von Idee bzw. Form und Materie verdoppelt, d. h. eine »Art übersinnlicher Materie« annimmt, die geformt werde und damit ihrerseits die Idee an die Verhältnisse von Raum und Zeit anpasse (ohne eine sinnliche Erscheinung dieser Idee zu sein).<sup>71</sup> Plotins innere Form kann dann als ein »geistig Gestaltetes« oder »gestaltetes Geistiges« für die Kunstbetrachtung fruchtbar gemacht werden – als die zwischen Idee und Verwirklichung stehende »künstlerische[ ] Vision«.<sup>72</sup> Diese »künstlerische Vision« deutet Walzel als »einheitliche Konzeption«,<sup>73</sup> die allen Teilen eines Werkes »eingepägt« sei. Die innere Form ist den Teilen vorgängig,<sup>74</sup> sodass das Werk als ein konzeptuelles Ganzes begriffen werden kann, in dem alle Teile in einer zweckmäßigen Ordnung verbunden sind. Walzel kommt allerdings nicht umhin zuzugeben, dass Plotin trotz aller »Wirklichkeitsfreude« die sinnliche Verwirklichung gegenüber der Idee abwertet. Dieses platonische Erbe der inneren Form kann nicht in Walzels Sinne sein, da er das Kunstwerk danach beurteilen möchte, wie die »künstlerische Vision« im konkreten Werk umgesetzt ist. Er nimmt daher eine Abgrenzung vor, die schon Goethe in seinem Plotin-Kommentar angedeutet hatte. Während Plotin davon ausgegangen sei, dass kein Kunstwerk je an die es bedingende innere Form heranreiche, habe Goethe das Kunstwerk in seiner sinnlichen Erscheinung aufgewertet, sofern jene künstlerische Idee auf eine besondere Weise realisiert werde, nämlich im Modus einer »wahren« oder »lebendigen Zeugung«.<sup>75</sup> Damit soll die plotinische Vorstellung ausgesetzt werden, dass das »Wirkende trefflicher sein [müsse] als das Gewirkte«, das göttliche Eine höher stehe als das in Raum und Zeit erscheinende Viele.<sup>76</sup> David E. Wellbery hat die Unterscheidung der Emanation aus dem göttlichen Einen (Plotin) und der Hervorbringung aus einem Inneren (Goethe) als Ausgangspunkt der heuristischen Differenzierung des »eidetischen« (d. i. platonisch-plotinischen) Formbegriffs vom »endogenen« Formbegriff ausgemacht, der sich um 1800 ausbildete.<sup>77</sup> Monistische Lesarten Plotins fügen sich

70 Ebd., S. 20.

71 Ebd., S. 19.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 32.

74 Wie diese »mereologische Präzedenz« mit der Vorstellung einer dynamischen Veränderung der inneren Form als »einheitlicher Konzeption« in Beziehung steht, wird nicht reflektiert, sondern meist über eine organologische Metapher dargestellt (Organismus, Keim), die eine teleologische oder entelechische Entwicklung nahelegt; vgl. dazu auch unten, Abschnitt V. Vgl. zur »mereologischen Präzedenz« im Hinblick auf eine vergleichbare Problemstellung bei Kant und Friedrich Schlegel Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018, S. 479–502, hier S. 484 ff.

75 Vgl. Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 2, 16, 22. Walzel selbst erläutert Goethes Bemerkung erstaunlicherweise nicht ausführlich, obwohl er sie in seinem Text gleich dreimal anführt.

76 Ebd., S. 3.

77 Im ersten Fall garantiere Form (als zeitlose Idee) die Identität eines Objekts, das als materielles und zeitverhaftetes gegenüber jener ideellen Form geringer gewertet wird; im zweiten Fall findet eine Aufwertung von Bildungsprozessen, die sich im Zusammenspiel von Konstanz und Variation in der Zeit vollziehen, statt. Form und Materie stünden im Fall des »endogenen«

nicht ohne Weiteres in diese Unterscheidung, da sie (zumal mit Blick auf spätere neuplatonische Ansätze) jene Aspekte hervorheben, die mit dem Formdenken der ›Goethezeit‹ assoziiert werden: Kraft, Werden, Lebendigkeit, Dynamik. So spricht etwa Drews von Plotins ›dynamischem Pantheismus‹.<sup>78</sup> Allerdings wird Wert darauf gelegt, dass Plotin den Schritt zur »pantheistische[n] Immanenz des Einen in allen Dingen« vermieden hat.<sup>79</sup> Zwar könnten alle Dinge als »Kraftäußerungen, gleichsam Teilfunktionen« des Einen verstanden werden, das Eine sei aber nicht in einer Weise immanent, die es den Gesetzen von Raum und Zeit, und mithin Verfall und Abschwächung, aussetze.<sup>80</sup> Weiser hat diese gleichzeitige Immanenz und Transzendenz des göttlichen Einen im Anschluss an Christian Friedrich Krause als Pantheismus sowie »All-in-Gott«-Lehre bezeichnet: »Gott und Welt scheinen identisch«, doch »es überragt der Urgeist die von der Allseele erfüllte Welt«.<sup>81</sup> Auch Walzel wird später diese Unterscheidung von pantheistischer »Alleinheit« und pantheistischer »Alleinheit«, die in einem »Allumfasser« ruht, aufgreifen,<sup>82</sup> wobei sie ihm zur Abwehr eines negativ besetzten Spinozismus<sup>83</sup> sowie zur Abwehr materialistischer Positionen dient.<sup>84</sup> Die bei Walzel und anderen zu beobachtende pantheistische Obsession ist aber nicht allein dadurch zu erklären, dass ein die Empirie übersteigendes Einheitsprinzip behauptet werden soll. Vielmehr soll die Möglichkeit eröffnet werden, kleinere dynamische Einheiten zu denken, denen genuine Kraft und Eigengesetzlichkeit zugeschrieben werden kann, weil sie an einer umfassenden, auktorialen Instanz teilhaben, die ihre Zweckmäßigkeit und Gesetzlichkeit garantiert. Das erklärt auch, warum Walzel später verschiedene Formen des Ganzen einführen wird: das Kunstwerk, den Organismus und die Welt.<sup>85</sup>

Im Plotin-Aufsatz fungiert die Idee einer gleichzeitigen Immanenz und Transzendenz noch als Ausgangspunkt für die bereits beschriebene Verdopplung der Opposi-

Formbegriffs nicht mehr in Opposition, dafür aber die ›lebendige‹ und die verfestigte, tote oder abstrakte Form; vgl. Wellbery: »Form und Idee« (Anm. 29), S. 19.

78 Drews: *Plotin und der Untergang der antiken Weltanschauung* (Anm. 66), S. 123. Drews greift den Begriff von Eduard Zeller auf.

79 Ebd., S. 124.

80 Ebd., S. 123.

81 Christian Friedrich Weiser: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig/Berlin 1916, S. 533. Vgl. zu Weisers tendenziösem Buch auch Dehmann: »Shaftesbury statt Spinoza« (Anm. 2), S. 43-46.

82 Walzel: *Das Prometheusymbol* (Anm. 62), S. 82.

83 Vgl. ebd., S. 82 f., 95. Dass und wie Walzel die Bedeutung Spinozas für Goethe und Herder hinter die Shaftesburys und Plotins zurückstellt, kann hier nicht erneut aufgearbeitet werden; vgl. dazu Martin Bollacher: *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen 1969, S. 133 ff. Vgl. auch Dehmann: »Shaftesbury statt Spinoza« (Anm. 2).

84 Schon bei Weiser fällt eine aggressive ideengeschichtliche (Selbst)Verortung gegen die »empiristische und materialistische Wissenschaft und Philosophie« auf; vgl. Weiser: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* (Anm. 81), S. 534. Vgl. ähnliche Tendenzen in Oskar Walzel: »Goethes und Herders Weimarer Anfänge«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 15 (1927), S. 415-433, hier S. 419 sowie Walzel: *Das Prometheusymbol* (Anm. 62), S. 100 f.

85 Zu Walzels Denken in Analogien vgl. unten, Abschnitt V.

tion von Idee bzw. Form und Materie, die schließlich der Aufwertung des konkreten Werkes dienen soll. Die innere Form prägt eine ›geistige Materie‹ zur ›geistigen‹ Gestalt, der dadurch ein dem sinnlichen Objekt analoger Status zukommt. Die innere Form ist hier aber mehr als eine einheitliche und ordnende Konzeption,<sup>86</sup> sie steht mit dem Leben des Künstlers in Beziehung.<sup>87</sup> In diesem Sinne spekuliert Walzel, ob schon Plotin, wie später Goethe, die Absicht verfolgt habe, »das eigene Leben zum Kunstwerk zu gestalten«.<sup>88</sup> Dabei bleibt die ›künstlerische Vision‹ selbst eine Art *black box*, die weder der intuitiv schaffende Künstler noch der Kritiker einsehen können.<sup>89</sup> Das somit eröffnete geistige »Zwischenreich« gibt dann Schwinger und anderen Anlass zu Spekulationen über die ›geheimnisvolle Weise«, auf welche die ›innere Form des Werkes« im Künstler entstehe.<sup>90</sup> Diese mystifizierende Entrückung des künstlerischen Prozesses setzt auch einen Akzent im Hinblick auf die Rezeption der Werke – sie müssten ebenso künstlerisch nachgefühlt werden. Damit einher geht eine Aufwertung des Literaturwissenschaftlers als ›künstlerisch empfindender Seele‹. Walter Benjamin hat Walzel daher zur »Sippe der fatalen ›Miterleber‹«<sup>91</sup> gezählt. Da Walzels Interpretation der inneren Form einem (lebensphilosophisch begründeten) Irrationalismus die Tore öffnete (siehe Schwinger),<sup>92</sup> kann man Benjamin zustimmen. Walzel selbst wandte den Begriff jedoch zunächst im Zusammenhang einer formorientierten Methode an, die dem Anspruch nach nicht in einen solchen Irrationalismus abgleiten sollte.<sup>93</sup>

86 Vgl. Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 32.

87 Auch hier werden die theologisch-philosophischen Hintergründe zwar erläutert (vgl. ebd., S. 37 f.), aber schließlich zugunsten ästhetischer Fragestellungen hintangestellt.

88 Ebd., S. 30.

89 Vgl. ebd., S. 15.

90 Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 48. Walzel ist nicht der Einzige, der ausgehend vom Begriff der inneren Form ein solches ›geistiges Zwischenreich‹ postulierte: Auch der Sprachwissenschaftler Leo Weisgerber hat eine »sprachliche Zwischenwelt« angenommen, in der Wörter in Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit als »geistige Gegenstände« konstituiert werden, deren Ordnung dem Sprecher eine Ordnung dieser Wirklichkeit vorgibt, sodass Sprache schließlich zur »Wirklichkeit im eigentlichsten Sinne« werde. Dieses Verständnis der inneren Form als einer ›charakteristischen Anschauungsweise‹ (in diesem Fall einer Sprachgemeinschaft) ist der »inneren künstlerischen Formanschauung«, die Walzel zu beschreiben sucht, insoweit ähnlich, als beide das Hauptgewicht auf ein Moment der ›geistigen Gestaltung‹ legen, und insoweit unähnlich, als Weisgerber die Prinzipien dieser charakteristischen Gestaltung für ergründbar hält (Leo Weisgerber: *Vom Weltbild der deutschen Sprache*, 1. Halbbd.: *Die inhaltbezogene Grammatik*, Düsseldorf <sup>2</sup>1953, S. 31). Damit sei nicht gesagt, dass die sprachwissenschaftliche Debatte ganz ohne eine Mystifizierung der inneren Sprachform ausgekommen wäre.

91 Walter Benjamin: »Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Quelle und Meyer 1926, XVI, 349 S.«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser, Bd. 3: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M. 1991, S. 50 f., hier S. 51.

92 Vgl. Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 6 und unten, das Ende von Abschnitt V.

93 Walzel zieht sogar einen Vergleich zur Mathematik: mit Blick auf Wölfflin hinsichtlich der Stilforschung (vgl. den Gegensatz von ›niederer‹ und ›höherer‹ Mathematik, Walzel: *Gehalt*

#### IV.

Walzel versuchte in *Gehalt und Gestalt*, das »Erleben«<sup>94</sup> des Kunstwerks auf eine begriffliche Basis zu stellen, die es schließlich auch erlauben sollte, verschiedene Werke systematisch zu vergleichen. Zu diesem Zweck erprobte Walzel die Anwendung von Heinrich Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen auf die Literatur.<sup>95</sup> Wölfflin hatte der Kunstgeschichte mit seinen Grundbegriffen eine Beschreibungssprache für epochale Stilphänomene gegeben. Stilistische Unterschiede sollten auf historische Schweisen zurückgeführt werden, die der künstlerischen Individualität jeweils vorgeordnet waren. Wölfflin wollte damit auch einem geschichtlichen Entwicklungsgesetz auf die Spur kommen und mithilfe einer Reihe von Gegensatzpaaren nachweisen, dass die Epochenwende von der Renaissance zum Barock kein einmaliges, sondern ein typisches Ereignis der Kunstgeschichte sei.

Walzel, der sich in seinem Aufsatz *Analytische und synthetische Literaturforschung* 1910 noch einer synthetischen Methode im Anschluss an Dilthey verschrieben hatte,<sup>96</sup> äußert nun im *Gehalt und Gestalt*-Band von 1923 solchen geschichtlichen Synthesen gegenüber eine gewisse Skepsis.<sup>97</sup> Zum einen könnten Synthesen ins Naturwissenschaftliche (d. h. in den Positivismus) ableiten, wenn das Gemeinsame in den Werken eines Künstlers, eines Volkes oder einer Epoche als Ursache für die Leistungen des Einzelnen verstanden werde. Zum anderen nehme die Zusammenfassung verschiedener Kunstwerke und Künstler unter großen Epochenbegriffen jenen gewissermaßen die künstlerische Freiheit.<sup>98</sup> (1910 hatte er noch gehofft, dass die Individualität der einzelnen Autoren in einem synthetischen Epochenbegriff Raum finden könnte.)<sup>99</sup> Die Herausforderung bestand also darin, die Individualität und Einmaligkeit des Autors wie des Werkes zu begründen und zugleich Gemeinsamkeiten mit anderen Autoren oder Werken nicht auszuschließen. Ein Modell dafür bietet das typologische Denken, das Walzel einerseits als Gegenstand behandelt, andererseits eben auch selbst anwendet, weil es die Möglichkeit zu bieten schien, sowohl die innere als auch die äußere Form, Individuelles und Überindividuelles in den Blick zu bekommen.<sup>100</sup> Als Vorbild dient neben Herder vor allem Goethe, der dieses typologische Denken in seinen naturkundlichen Untersuchungen wie gattungstheoretischen Überlegungen

*und Gestalt* [Anm. 54], S. 185 ff., 234 ff.) und mit Blick auf sein typologisches Denken (vgl. ebd., S. 309). In späteren Texten zeigt sich ein anderes Bild; vgl. z. B. Walzel: *Das Prometheus-symbol* (Anm. 62), S. 85.

94 Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 308.

95 Die überlieferte Terminologie der Rhetorik und Stilistik schien zunehmend ungeeignet, auch dort eine Beschreibung von stilistischen und formalen Aspekten zu leisten, wo Ordnung und Maß bis hin zur scheinbaren Formlosigkeit unkonventionell gehandhabt wurden. Vgl. dazu allgemein Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (Anm. 8).

96 Vgl. Walzel: »Analytische oder synthetische Literaturforschung« (Anm. 25), S. 273 f.

97 Vgl. Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 307.

98 Vgl. ebd., S. 306.

99 Vgl. Walzel: »Analytische oder synthetische Literaturforschung« (Anm. 25), S. 258.

100 Vgl. Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 159.

entwickelt hatte: Die Bildung der Typen solle anschauungs- und erfahrungsgesättigt sein. Dabei nimmt Walzel eine Enthistorisierung in Kauf.<sup>101</sup> Zwar will er eine historische Betrachtung nicht ganz aufgeben, zielt letztendlich jedoch auf die Frage, wie ein einzelnes Werk zu einem »allbekannten Grundtypus dichterischen Gestaltens« steht.<sup>102</sup> Für Walzel heißt das: Wenn das Kunstwerk auf einen Typus bezogen wird, können sowohl die »Einmaligkeit« des Kunstwerks als auch die »Eigenheiten«, die es mit anderen gemein hat, erkennbar werden.<sup>103</sup>

Ausgehend von vorherigen Epochenbestimmungen und anhand des jeweiligen Verhältnisses von Gehalt und Gestalt bestimmt Walzel drei »Grundtypen dichterischen Gestaltens«, von denen der zweite mit dem Begriff der inneren Form in Beziehung steht. Während beim ersten (klassisch-antiken) Typus ein Äußeres, allgemeingültiges Gesetz vorherrsche, sodass die Form nicht mit dem Gehalt zusammenfallen könne, ist der dritte (gotische)<sup>104</sup> Typus zwar vom »festen Maß« abgerückt, kann aber dem Gehalt nicht gerecht werden, weil er in einer Stilhöhe stagniert. Der zweite Typus, den Walzel über Plotins *endon eidos* erläutert, erlaube hingegen eine enge Verbindung von Gestalt und Gehalt. Dieser Typus sei aufgrund einer gegenseitigen Durchdringung von Gestalt und Gehalt die »organischste« und »deutsche«<sup>105</sup> Grundform – sie wird mit Goethes Erlebnislyrik identifiziert. Im Vergleich zum Plotin-Aufsatz hat eine signifikante Verschiebung stattgefunden, denn die dort entfaltete Vorstellung Plotins, dass sich im Kunstwerk eine »künstlerische Vision« verwirklicht, in der noch die göttliche Idee durchscheint, ist hier zur »Forderung« geworden, dass »in der Gestalt ein Inneres zu spiegeln« sei.<sup>106</sup> Walzel interpretiert dementsprechend die innere Form nun nicht mehr im Sinne einer »künstlerischen Vision«, die eine einheitliche Konzeption bewirkt und zugleich in einem Lebensbezug steht. Es kommt zu einer Vermischung des plotinischen Begriffs und der organologischen Metaphorik um 1800: Innere Form gilt nun als »inner[es] Gesetz« und als »inner[e] Kraft«.<sup>107</sup> Das »innere Gesetz« steht im Gegensatz zum »allgemeinen Gesetz«, denn es meint ein »ganz persönliches« Gesetz,<sup>108</sup>

101 Vgl. ebd., S. 310.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 161.

104 Hier zu verstehen in Anlehnung an Wilhelm Worringer.

105 Vgl. Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 392 f. Walzel hatte eine nationale Codierung der Formtypen bereits in Aufsätzen der 1910er Jahre vorgenommen; vgl. dazu Alexander Nebrig: »Künstlerische Form. Oskar Walzel und die Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau«, in: Aage Hansen-Löve/Brigitte Obermayr/Georg Witte (Hg.): *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 93–110, hier S. 104 f. Besonders augenfällig und einseitig ist das bspw. in Walzel: »Goethes und Herders Weimarer Anfänge« (Anm. 84); vgl. zu diesem Aufsatz auch Dehrmann: »Shaftesbury statt Spinoza« (Anm. 2).

106 Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 392.

107 Ebd., S. 389.

108 Ebd., S. 161. Vgl. zum Problem des »individuellen Gesetzes« Eva Geulen: »Nachlese: Simmels Goethe-Buch und Benjamins Wahlverwandtschaften-Aufsatz«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, S. 195–218.

das die ästhetische Beurteilung des adäquaten Ausdrucks eines individuellen formbildenden Prinzips *einer* Gestalt gestatten soll. Wenn Walzel bemerkt, dass eine solche Gestalt eine innere Form habe, die »durch ihren geistigen Gehalt auch das Gesetz ihrer äußern Gestaltung gewinnt«,<sup>109</sup> dann wird zum einen die konkrete künstlerische Umsetzung aufgewertet, zum anderen wird dem Kunstwerk damit eine gewisse Autonomie, eine Eigengesetzlichkeit zugeschrieben. Sofern aber beide, Kunstwerk wie Künstler, an der Vorstellung einer ›inneren Kraft‹ teilhaben, ist ihre Bindung nicht gelöst. Walzel hat im Sinne der Genieästhetik Goethes Bemerkungen auch mit Shaftesburys Idee des Künstlers als prometheischer Schöpfer in Beziehung gesetzt.<sup>110</sup> Die Interpretation der inneren Form als ›Kraft‹ akzentuiert zudem einen Gedanken, den Walzel bereits im Plotin-Aufsatz formuliert hatte. Plotins »Ideenwelt« sei nicht statisch, die inneren Formen »bewegt[en]« sich, stünden in »tätige[r] Beziehung«.<sup>111</sup> Diese Dynamisierung der inneren Form wird in *Gehalt und Gestalt* mit Blick auf die ›Goethezeit‹ noch verstärkt. Die ›innere Form‹ wird hier zur ›bewirkenden Kraft‹ im Sinne der *natura naturans*. »So kündigt sich schon bei Plotin an, was für germanisches ästhetisches Gefühl entscheidet: An die Stelle der ruhenden Gestalt tritt Betätigung einer inneren Kraft.«<sup>112</sup>

Über die Verbindung von ›persönlichem Gesetz‹ und ›innerer Kraft‹ kann auch die von Walzel avisierte Formbetrachtung aufgewertet werden, denn damit tritt die Frage des *Verhältnisses* von Gehalt und Gestalt in den Vordergrund, das individuell, aber eben nicht beliebig ist. Goethe, so führt Walzel aus, habe (anders als Plotin, nämlich nach dem Vorbild Shaftesburys)<sup>113</sup> zwar die »innern Formbedingungen« hochgehalten, aber auch die Möglichkeiten verschiedener Gattungen und Künste reflektiert: Nicht jeder Stoff könne in jeder Form, in allen Gattungen oder in den verschiedenen Künsten angemessen dargestellt werden.<sup>114</sup> Diese aus seiner Sicht technischen Fragen ordnet Walzel schnell der übergeordneten Problematik der inneren Form unter, die er im Bereich einer »organischen Ästhetik« ansiedelt,<sup>115</sup> auch um damit dem von ihm gefürchteten Vorwurf zu begegnen, er betreibe ›bloßen Formalismus‹.<sup>116</sup> Die ›organische

109 Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 158.

110 Vgl. ausführlich dazu Walzel: *Das Prometheusymbol* (Anm. 62), vgl. zu Plotin und der inneren Form ebd., S. 14 ff.

111 Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 12. Zu bedenken ist, dass die Formulierung von Drews stammt.

112 Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 389. Hier findet sich eine Parallele zur Sprachwissenschaft, die ebenfalls einen energetisch-dynamischen Begriff der inneren Sprachform ausprägt; vgl. etwa Leo Weisgerber: »Innere Sprachform als Stil sprachlicher Anverwandlung der Welt«, in: *Studium Generale* 7.10 (1954), S. 571-579.

113 Vgl. Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 158 f.

114 Ebd.

115 Ebd., S. 160.

116 Vgl. Oskar Walzel: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Heidelberg 1968, S. X. Dieser Vorbehalt findet sich noch in der Forschung – etwa bei Kluge, der meint, Walzels stiltypologische Grundbegriffe fungierten (anders als bei Wölfflin) nur noch als »Meßwerte«, einzelne Formelemente würden nur mit Blick auf ihre »funktionale Verknüpfung« betrachtet (Gerhard Kluge: »Stilgeschichte als Geistesgeschichte. Die Rezeption der Wölfflinschen

Ästhetik« der Werke erweise sich im Hinblick auf Zusammenhang, Proportion, Subordination der Teile, die wie bei den Erscheinungen der Natur ein wohlgefügtes Ganzes bildeten.<sup>117</sup> Daher dürften keine festen Regeln vorausgesetzt werden, denn es gehe hier zwar um die »[g]leiche Gesetzmäßigkeit in Dichtung und Natur«,<sup>118</sup> damit seien aber keine allgemeinen Naturgesetze gemeint. Natur ist hier das, was sich in »vielzähligen Erscheinungen immer wieder von neuem aus[wirkt]«. <sup>119</sup> In der Goethezeit hieß das ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹. Für Walzel bedeutet das: keine Ableitung des Einzelfalls aus allgemeinen (Natur-)Gesetzen, sondern die Anerkennung des Eigenrechts und der Einmaligkeit des Kunstwerks, das gleichwohl in eine Reihe mit anderen, ›verwandten‹ Kunstwerken zu setzen ist.

## V.

Walzel nutzt den Hinweis auf die Goethezeit zur Legitimation seines eigenen typologischen Ansatzes. *Gehalt und Gestalt* beruht auf einer vergleichenden Methode und setzt ein Denken in Analogien voraus. Allerdings führt die Häufung von Analogien dazu, das sie zunehmend den Charakter einer bloßen Entsprechung von Natur und Kultur verlieren. In Walzels Aufsatz *Goethes und Herders Weimarer Anfänge* (1927) wird die plotinische Lehre vom Schönen mit der ›organischen Ästhetik‹ der Goethezeit verschmolzen:

Gut deutsch tritt er [Herder] mit Plotin für eine künstlerische Gestaltung ein, die dem ›endon eidos‹ allein zum Ausdruck verhilft, der ›innern Form‹. So hatte Shaftesbury es gemeint, so von früh an auch Goethe. Hier liegt die Voraussetzung der Annahme, ein schöner Gegenstand, also auch ein Kunstwerk sei ein durch sein inneres Gesetz bedingter Organismus.<sup>120</sup>

Walzel interpretiert den Begriff des Organismus an dieser Stelle unter Bezugnahme auf seine ›neuplatonischen‹ Stichwortgeber (Plotin, Shaftesbury, Giordano Bruno) als ein Konzept des Ganzen, das nicht nur in Analogie zum Kunstwerk, sondern auch zum ›Weltganzen‹<sup>121</sup> gesetzt werden kann. Dieses ›Weltganze‹ sei nämlich wiederum (im Sinne Shaftesburys) als Organismus zu verstehen, als ein ›System‹, »in dem die Teile zum Ganzen durch die Einheit des Zwecks geordnet sind«. <sup>122</sup> Da Walzel mit Blick auf Goethe und Herder eine monistisch-pan(en)theistische Weltansicht beschreiben will, ist das im Sinne einer ›immanente[n] Teleologie‹ gemeint.<sup>123</sup> Die teleologische Organisation des Organismus liest er mit Herder (und gegen Kant) nicht als

Grundbegriffe in der deutschen Literaturwissenschaft«, in: *Neophilologus* 61 (1977), S. 575-586, hier S. 580f.).

117 Vgl. Walzel: *Gehalt und Gestalt* (Anm. 54), S. 160.

118 Ebd.

119 Ebd., S. 161.

120 Walzel: ›Goethes und Herders Weimarer Anfänge‹ (Anm. 84), S. 425.

121 Ebd., S. 426.

122 Ebd., S. 420.

123 Ebd., S. 421.



bloße »Erscheinung in der Idee des Menschen«, sondern als »innigen Zusammenhang wirkender Kräfte«,<sup>124</sup> Die »Harmonie« des Kunstwerkes in ihrer Äquivalenz zur »Harmonie« der Natur sei von Herder und Goethe schließlich auch als ein »Beweisgrund für die Einheitlichkeit des Weltganzen« gesehen worden.<sup>125</sup> Wie schon im Plotin-Aufsatz, wo die »künstlerische[] Vision«<sup>126</sup> als eine Art zielgebendes Moment begriffen wurde, ist auch hier die Zweckmäßigkeit der Teile mit Blick auf das Ganze bereits festgelegt – und zwar von einem Schöpfer.<sup>127</sup>

Die Idee, das »Kunstwerk sei ein durch sein inneres Gesetz bedingter Organismus«,<sup>128</sup> die Walzel von Herder und Goethe ableitet, kann eine Formbetrachtung inspirieren, die Kunst in Analogie zur Natur, wenn nicht als Natur begreift, und zwar im Hinblick auf eine angenommene Bildungsgesetzlichkeit ihres Aufbaus. So findet sich das dann in Günther Müllers »morphologische[r] Literaturwissenschaft« der 1940er Jahre, die zwar nicht ohne Goethe-Glorifizierung, aber doch ohne eine auktoriale Instanz (Schöpfer/Künstler) auskommt, die die Bildung und Umbildung literarischer Gestalt zweckmäßig eingerichtet hat.<sup>129</sup> Schwinger zieht zwar wie Müller den Schluss, dass die Proportionen, d. h. die Verhältnisse der Teile zueinander, von Bedeutung sind; er geht aber offenbar von einer Art Präformation des Werkes aus, wie sie in der Naturkunde des 18. Jahrhunderts diskutiert wurde, wenn er meint, die »Vorstellung von innen her schwellender Proportionen«<sup>130</sup> sei besonders gut geeignet, um zu verstehen, warum das Kunstwerk keine statische Gestalt sei. Denn dies würde bedeuten, dass das Kunstwerk schon im Kleinen vorgebildet sei und nur noch seine Größenordnung verändern müsse.<sup>131</sup> Ebenso hätte Schwingers Idee einer »Wechselwirkung«<sup>132</sup> zwischen innerer und äußerer Form neue Perspektiven eröffnen können.<sup>133</sup> Die Vorstellung der »inneren

124 Ebd., S. 425.

125 Ebd., S. 426.

126 Walzel: »Plotins Begriff der ästhetischen Form« (Anm. 53), S. 19.

127 Vgl. Walzel: »Goethes und Herders Weimarer Anfänge« (Anm. 84), S. 419.

128 Ebd., S. 425.

129 Baasner geht davon aus, dass Müller sich auf Walzels »Organismusästhetik« bezieht (Rainer Baasner: »Günther Müllers morphologische Poetik und ihre Rezeption«, in: Wilfried Barner/Christoph König (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 1996, S. 256-267, hier S. 259); vgl. Günther Müller: »Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie«, in: ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, in Verbindung mit Helga Egner hg. von Elena Müller, Tübingen 1968, S. 146-224, hier S. 149.

130 Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 40.

131 Die Sprachinhaltsforschung kommt da mit ihrem Begriff der inneren Sprachform ein wenig weiter, weil sie von Saussure gelernt hat, dass die einzelnen Elemente sich wechselseitig im Ganzen bestimmen, und weil sie immer schon den Vergleich verschiedener Sprachen oder verschiedener historischer Sprachstufen in Betracht zog. Ipsen wendet den »Strukturbegriff des Organismus« allerdings gegen Saussures Systembegriff, denn dieser haben den »Zusammenhang« der Teile »als eine Mannigfaltigkeit von Beziehungen gewissermaßen äußerlich und nachträglich« gedacht (Ipsen: »Der neue Sprachbegriff« [Anm. 40], S. 7).

132 Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 40.

133 Bei Walzel wird die Opposition von innen und außen noch einmal anders konfiguriert, denn die äußere Form ist zuletzt nicht mehr bloß eine Frage technischer Mittel, sondern wird mit



Form« als einer vorgängigen Konzeption, die den Einheitspunkt des Werkes bildet, bleibt hier aber so mächtig, dass die Idee einer Wechselwirkung von innen und außen und die daran anschließenden Fragen nach materiellen Bedingungen oder funktionalen Beziehungen nicht weiter verfolgt werden.<sup>134</sup>

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Schwinger mit seinen Ausführungen schließlich nichts zur Beschreibung von konkreten Werken beitragen will, sondern die entgegengesetzte Richtung einschlägt. Seine Bemerkung, »[i]nnere Form ist vor allem lebendige Form«,<sup>135</sup> verweist weniger auf eine (dynamische) Organisation des Werkes als auf dessen ›Lebensbezug‹, den bereits Walzel über die innere Form aufzeigen wollte. Die Frage der Beziehung auf das Leben steht bei Schwinger jedoch anders als bei Walzel offenbar im Kontext der lebensphilosophischen Dualismus- und Entfremdungsproblematik, die Simmel als ›Tragödie der Kultur‹ beschrieben hatte. Daher rückt die Bedeutung des Werkes für den Rezipienten bei Schwinger in den Vordergrund. Die innere Form sei »Denkmal« des »an sich einmaligen Lebens« des Künstlers, das der Betrachter auch in der ›toten‹ und ›starren‹ Form noch ›erfühlen‹ könne; der Betrachter gehe sodann »in das übersinnliche Reich der Kunst ein«. <sup>136</sup> Die plotinische Idee einer Teilhabe am göttlichen Einen wird abgewandelt – die innere Form gilt als ein Residuum des individuellen Lebens, das »an der Unsterblichkeit alles Geistigen [teilhat]«. <sup>137</sup> In dieser Perspektive ist das Kunstwerk wieder zur Idee geworden: »Als ideelle Existenz in einem ideellen Reich der Kunst entbehrt die innere Form des Kunstwerkes jeder Beziehung auf die Zeit.« <sup>138</sup> – Damit ist jedoch jeder historischen oder kulturphilosophischen Erkenntnis die Grundlage entzogen. <sup>139</sup> Begriffe wie Organismus, Natur und Welt werden in Schwingers Buch zu lebensphilosophisch aufgeladenen Metaphern im Zeichen der Ganzheit, zumal am Ende seines Buches: »Das Erlebnis jeder inneren Form ist das Erlebnis des Geheimnisses des Lebens überhaupt und der metaphysisch letzten Ganzheit, denn sie ist in allen Dingen eine.« <sup>140</sup> Wie dieses »Erlebnis« der inneren Form im Verhältnis zur »Definition des Begriffes auf historischer Grundlage« steht, die Schwinger am Beginn der Arbeit in Aussicht stellte, <sup>141</sup> bleibt offen.

der Verfehlung des ›inneren Gesetzes‹ durch eine gleichsam von außen aufgezwungene Form assoziiert, die als Resultat dann auch nur ein »Formgebilde von ganz willkürlicher Gestalt« hervorbringen kann (Walzel: *Gehalt und Gestalt* [Anm. 54], S. 389).

134 Vgl. Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 38–40.

135 Ebd., S. 85.

136 Ebd., S. 47.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 Vgl. dazu Cassirers Versuch, eine durch Form- und Stilbegriffe ermöglichte »Wiederbelebung« vergangener Kultur auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen: Ernst Cassirer: »Naturbegriffe und Kulturbegriffe«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, hg. von Birgit Recki, Bd. 24: *Aufsätze und kleine Schriften (1941–1946)*, Text und Anmerkungen bearb. von Claus Rosenkranz, Darmstadt 2007, S. 414–445, hier S. 435.

140 Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 87.

141 Ebd., S. 5. Schwinger schließt damit auch an die Shaftesbury-Debatte an: Weiser hatte Shaftesbury in den Dienst eines urdeutschen Irrationalismus gestellt, der dem Denken der

## VI.

Unterschiede in der Verwendung des Begriffs der inneren Form bei Scherer, Walzel und Schwinger betreffen zum einen das Verhältnis von Typisierung und Hierarchisierung in der Beurteilung literarischer Werke und zum anderen die Frage, ob der Begriff eine Relation (von Auffassungsweise und Gegenstand, von ›künstlerischer Vision‹ und konkretem Kunstwerk) oder eine Eigenschaft eines Objekts in den Blick rücken soll. Schwinger spricht schließlich von einem möglichen »Mangel an innerer Form«. <sup>142</sup> Diesen »Mangel« führt er zwar immer noch auf die schon bei Scherer grundlegende Frage des Verhältnisses von Subjekt und Objekt im künstlerischen Schaffensprozess zurück, dabei verschiebt sich aber sein Verständnis von ›innerer Form‹: Bei Schwinger ist die innere Form weder die übergeordnete Kategorie möglicher Auffassungsweisen, die zum ›Objectiven‹ oder ›Subjectiven‹ tendieren können, wie bei Scherer, noch ist sie einer von verschiedenen Typen eines Gehalt-Gestalt-Verhältnisses, in dem Objektivität und Subjektivität je unterschiedlich zur Geltung kommen, wie bei Walzel, sondern Ausgangspunkt einer ontologischen Privilegierung bestimmter Werke unter Rückbezug auf Goethes Stilbegriff. Der »Mangel an innerer Form« resultiere daraus, »daß das Subjektive dem Objektiven nicht genügend eingebildet wurde, daß das Werk eben nicht tief genug auf dem Wesen der Dinge beruhte«. <sup>143</sup> Schwinger bezieht sich dabei auch auf Hermann Pongs, <sup>144</sup> der in seinem Aufsatz *Zur Methode der Stilforschung* (1929) den Begriff der inneren Form wiederum mit der Stildiskussion enggeführt hatte. <sup>145</sup> Dieser Aufsatz, in dem die Überwindung der ›synthetischen‹ und an der Kunstgeschichte ausgerichteten Literaturwissenschaft proklamiert wird, ist ein Paradebeispiel für eine strategische Verwendung des Begriffs der inneren Form; diese Begriffsverwendung trägt ein ›phänomenologisch-existentielles‹ Etikett. Pongs' Anspruch, dass sich die Literaturwissenschaft wieder auf »das Grundverhältnis der Wissenschaft zum Leben besinnt, und auf die Forderungen, die der Genius der Zeit an die Wissenschaft als eine lebendige Funktion des Geistes stellen

»englisch-französischen Aufklärung« unvereinbar gegenüberstehe. Die »deutsche Weltanschauung«, die Weiser auf Shaftesbury zurückführt, hat einiges gemein mit den Anliegen, die sich um den Begriff der inneren Form sammeln: Immanenz und Transzendenz zu verbinden, ein ›Allumfassendes‹ zu finden, in dem »das mystische Plus von der organischen Gestalt nicht zu trennen ist« und gleichwohl »ein Plus« bleibt (Weiser: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben* [Anm. 81], S. 533).

<sup>142</sup> Schwinger: *Innere Form* (Anm. 1), S. 83.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Siehe zu Pongs die fachgeschichtliche Einzelfallstudie von Gaul-Ferenschild, die ihn als Prototyp einer national-völkisch-konservativen Germanistik ausweist. Pongs hat seine wissenschaftliche Arbeit vor, während und auch nach der nationalsozialistischen Herrschaft an entsprechenden Doktrinen ausgerichtet; vgl. Gaul-Ferenschild: *National-völkisch-konservative Germanistik* (Anm. 6), S. 94f., 98.

<sup>145</sup> Vgl. Pongs: »Zur Methode der Stilforschung« (Anm. 11), S. 259.

darf«, spiegelt seine höchst problematische Ansicht wider, dass es eine wertfreie oder von den politischen Umständen losgelöste Forschung nicht geben sollte.<sup>146</sup>

Der ›synthetischen Literaturwissenschaft‹ im Allgemeinen und Oskar Walzel im Besonderen wirft Pongs vor, die eigentliche Aufgabe zu verfehlen, da sie nicht den Stil einzelner Werke beschrieben, sondern sich (im Rückgriff auf die Konzepte der Kunstgeschichte)<sup>147</sup> nur mit »konstruktive[n] Synthesen« auseinandersetzen.<sup>148</sup> Walzel sei bei seiner Arbeit mit begrifflich fundierten Synthesen von der ›Gegenständlichkeit‹ des literarischen Werkes abgekommen,<sup>149</sup> weil er mehr den äußeren, »objektiven Maßformen« statt der »Organik« der Form gerecht geworden sei.<sup>150</sup> Die innere Form wird zum zweischneidigen Schwert. Pongs nutzt die im Begriff der inneren Form angelegte Unterscheidung von innen und außen zur Abwertung einer ›äußeren Formbetrachtung‹, die er ex negativo bestimmt: sie könne den Sinn, »der jedem Formelemente seine in sich lebendige Einheit im ganzen sichert«, nicht aufdecken.<sup>151</sup> Die Unterscheidung dient also (wie schon bei Walzel) dem Ausschluss externer Gründe, somit der Abwehr (vermeintlich) positivistischer Erklärungsansätze; sie kann aber auch gegen Methoden angeführt werden, die eine ›falsche‹ Untersuchungsperspektive einnehmen, weil sie vorgeblich von einem ›Äußeren‹ auf das ›Innen‹ hinarbeiten. Wo Schwinger von einer »Wechselwirkung« zwischen außen und innen gesprochen hatte, wird bei Pongs das Außen als »Existenzgrund«<sup>152</sup> ins Innen geholt. Gegenüber den »konstruktive[n] Synthesen« der geistesgeschichtlichen Forschung kann dann behauptet werden, dass nichts von außen an das Kunstwerk herangetragen werden muss, weil das Kunstwerk alles Wesentliche aus sich selbst ›herausstellt.<sup>153</sup> Walzels Analogie »das Kunstwerk eine Schöpfung wie die Welt«<sup>154</sup> wird damit wörtlich verstanden: Die Erforschung der »Stilwirklichkeit«<sup>155</sup> des Kunstwerks eröffne den Blick auf »existenzhafte Zusammenhänge«;<sup>156</sup> Gestalt sei nicht bloß eine ästhetische, sondern eine im

146 Ebd., S. 259. Vgl. zu Pongs' Vorwürfen gegen eine ›voraussetzungslose Wissenschaft‹ in der in *Volkstum und Dichtung* umbenannten Zeitschrift *Euphorion* ausführlich Gerhard Kaiser: *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*, Berlin 2008, S. 254–271.

147 Pongs hatte es sich bereits in seiner überarbeiteten Habilitation, die unter dem Titel *Das Bild in der Dichtung* in vier Bänden veröffentlicht wurde (1927 bzw. 1960, 1931 bzw. 1963, 1969 und 1973), zur Aufgabe gemacht, eine eigene Terminologie für die Stilphänomene der Literatur zu entwickeln. Weil er sich für das literarische Bild bzw. die Metapher interessiert, greift er auch auf die Arbeiten des Sprachwissenschaftlers Anton Marty und dessen Interpretation der figurlichen inneren Sprachform zurück.

148 Pongs: »Zur Methode der Stilforschung« (Anm. 11), S. 259.

149 Vgl. ebd., S. 265.

150 Ebd., S. 262.

151 Ebd., S. 260.

152 Pongs geht von einem »dreifachen Existenzgrund« aus: dem Leben des Künstlers, seiner Ausrichtung auf eine intersubjektive »Mitwelt« und den stofflich-materiellen Bedingungen des Werkes (ebd., S. 267).

153 Vgl. ebd., S. 266, 268.

154 Walzel: »Goethes und Herders Weimarer Anfänge« (Anm. 84), S. 419.

155 Pongs: »Zur Methode der Stilforschung« (Anm. 11), S. 265.

156 Ebd., S. 266.

Leben »wirkende[ ] Gestalt«. <sup>157</sup> Diesen Schritt hin zur Behauptung einer Wirksamkeit und Wirklichkeit <sup>158</sup> kann man als bedenkliche Fortschreibung jener Vorstellung der inneren Form als ›innerer Kraft‹ ansehen, wie sie Walzel formuliert hatte. Die Verbindung zum Künstler und zu dessen Individualität wird zurückgestellt, aber nicht vollständig gekappt, denn der Künstler gilt (im losen Anschluss an Dilthey) weiterhin als »Kristallisationspunkt« der verschiedenen existentiellen Momente. Auch ist der Künstler aufgrund seines künstlerischen »Wirkungswillen[s] auf eine Mitwelt hin« immer noch Stellvertreter einer »poietische[n] Funktion«, die einen ähnlichen Zweck wie Walzels Begriff des ›persönlichen Gesetzes‹ erfüllt, da auch sie eine »ästhetische[ ] Ordnung« bewirken soll. <sup>159</sup> Pongs' vorgeschobene Kritik an der ›synthetischen‹ Literaturforschung wie seine Überbietungsgeste gegenüber Walzel setzt somit dessen Verständnis der inneren Form voraus. Einheitspunkt ist bei Pongs indes nicht mehr die innere Form, sondern das ›Leben‹ oder genauer: die ›Existenz‹. Pongs spricht dann auch nicht mehr vom Ganzen, sondern verwendet den auf Dilthey zurückgehenden Begriff des Zusammenhangs, ohne dabei das Individuum und seine Psyche in den Vordergrund zu stellen. <sup>160</sup> Vielmehr erscheinen auch diese als ›Funktionen‹ und haben ihre Aufgabe in einem größeren Zusammenhang zu erfüllen.

## VII.

Die hier betrachteten Auffassungen der inneren Form sind danach zu unterscheiden, ob die innere Form den zentralen Einheitspunkt des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes bildet. Wird der Begriff im Sinne einer charakteristischen Auffassungsweise verwendet, ist über die Vorstellung einer Individualität (des Künstlers oder der Epoche) zumeist ein weiterer wichtiger Einheitspunkt gegeben, der die Objektidentität stabilisiert. Walzels Überlegungen begünstigen eine Alleinstellung der inneren Form als Einheitsprinzip, denn der Gestaltbegriff legt eine Abgeschlossenheit nahe, die ein Äquivalent sinnlich wahrnehmbarer Kontur auch auf konzeptueller Ebene nahelegt. Diese Abgeschlossenheit darf allerdings nicht mit einer Statik verwechselt werden. Verstanden als ›persönliches Gesetz‹ ist die innere Form bei Walzel ein formbestimmendes und formbildendes Prinzip. Daher zieht Walzel Konzepte heran, die für eine Verzeitlichung von Form stehen, etwa Goethes Verständnis der *natura naturans*. In der Sprachwissenschaft erfüllt Humboldts energetischer Sprachbegriff eine ähnliche Funktion. Die sich ihrem Selbstverständnis nach von den Kunstwissenschaften eman-

<sup>157</sup> Ebd., S. 265.

<sup>158</sup> Diese Wendung zur ›Wirklichkeit‹ findet sich auch in der Sprachwissenschaft. Im Anschluss an Humboldts *energeia*-Begriff bezeichnet Weisgerber die Sprache aufgrund ihrer ›wirkenden Kraft‹ als »Wirklichkeit im eigentlichsten Sinne« (Weisgerber: *Vom Weltbild der deutschen Sprache* [Anm. 90], S. 31).

<sup>159</sup> Pongs: »Zur Methode der Stilforschung« (Anm. 11), S. 266.

<sup>160</sup> So gesehen überrascht es nicht, dass Pongs im zweiten Teil des Aufsatzes am Beispiel des Volkslieds Motivstudien zum Zwecke der Aufdeckung einer »gemeinschaftshaltigen Kraft« betreibt. Die daran anschließenden Stilbeobachtungen haben den Bezug zu formalen Fragen verloren, sodass die Kategorie des Stils nebulös bleibt; vgl. ebd., S. 276.

zipierende literaturwissenschaftliche Stilforschung, die großen Wert darauf legt, dass die Literatur eine sich zeitlich entfaltende Kunst ist, greift aus diesem Grund gerne auf den Begriff der inneren Form zurück:

In der sukzessiven Sprach- und Phantasiekunst erschließt sich der Stil als Summe eines Nacheinander von Eindrücken, die alle erst einzeln sich auswirken, ehe das fortschreitende Erleben des Kunstwerks sie zur Totalität zusammenfügt. Die Einheit der Zusammenschau ist schließlich in der Idee des Werkes und in der Persönlichkeit des Schöpfers, in der inneren Form mehr als in der äußeren zu finden.<sup>161</sup>

Die Einheit des Werkes erscheint damit nicht nur als Ergebnis der (Gestalt-)Wahrnehmung des Rezipienten, sondern wird über die innere Form begründet, die in mehrfachem Wortsinne das ›persönliche Gesetz‹ des Werkes darstellt. Diese gleichsam immanente Teleologie ist noch an eine auktoriale Instanz gebunden. Der Mehrwert des Ganzen ergibt sich hier also nicht allein aus der Organisation der Teile, sondern hängt an einem von innen wirkenden, aber zugleich außerhalb liegenden Faktor. Dies erinnert an jene ›pantheistisch‹ genannte Vorstellung einer (All-)Einheit, die wiederum an einer umfassenden (auktorialen) Instanz teilhat. Die Denkfigur entspricht dem Bedürfnis, das literarische Werk in einer (konzeptuellen) Ganzheit zu begründen, wobei der Autor als Einheitsgarant zugleich beibehalten und zurückgestuft wird, weil das Werk nun als eigengesetzlich gilt. Im Verhältnis zur Verwendung des Begriffs der inneren Form in geistesgeschichtlichen wie stiltypologischen Ansätzen treibt das eine Enthistorisierung voran, denn die Beschreibung ›charakteristischer Anschauungsweisen‹ war immerhin noch auf den Vergleich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden angelegt, der nicht selten eine historische Epochenfolge widerspiegelt. Der augenscheinlichen Isolation literaturwissenschaftlicher Gegenstände durch ›analytische‹ oder ›positivistische‹ Methoden wird nicht mehr die Synthese entgegengesetzt, sondern eine »ahnungsfrohe Metaphysik«,<sup>162</sup> die das Kunstwerk im großen Ganzen aufgehoben weiß. Schwingers Platonismus ist aber nicht das letzte Wort in der Sache, denn der Begriff der inneren Form ging auch noch in das Stilverständnis der werkimmanenten Ansätze der Nachkriegsjahre ein.<sup>163</sup>

161 Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (Anm. 12), S. 70 f.

162 Walzel: »Goethes und Herders Weimarer Anfänge« (Anm. 84), S. 424.

163 Vgl. bspw. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948), Bern/München<sup>10</sup>1964, S. 292 sowie u. a. einen Vortrag von Emil Staiger, den Sneis kommentiert hat: Jørgen Sneis: »Der Begriff des Stils, 1968. Ein bisher unveröffentlichter Vortrag von Emil Staiger«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 63 (2019), S. 93-115.