



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
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>

Das Ganze im Fluss

Medienpoetische Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Ganzheit

ANDREA POLASCHEGG

Arthur Schopenhauer mag für vieles berühmt oder auch berüchtigt sein. Mit medien-theoretischen Reflexionen bringt man ihn in aller Regel nicht in Verbindung. Umso überraschender nimmt sich seine Vorrede zur ersten Auflage von *Die Welt als Wille und Vorstellung* von 1819 aus, die mit einer bemerkenswerten Einsicht aufwartet.

Schon die ersten Sätze dieser Vorrede deuten mit bezaubernd bornierter Lakonik die Richtung an, die Schopenhauers Medienüberlegungen einschlagen: »Wie dieses Buch zu lesen sei, um möglicherweise verstanden werden zu können«, so heißt es zu Beginn, »habe ich hier anzugeben mir vorgesetzt. – Was durch dasselbe mitgetheilt werden soll, ist ein einziger Gedanke. Dennoch konnte ich, aller Bemühungen ungeachtet, keinen kürzeren Weg ihn mitzuthemen finden, als dieses ganze Buch.«¹ Und wenige Zeilen später folgt dann eine Passage, die mit ebenso viel Witz wie Präzision dasjenige medientheoretische Problem umreißt, das im Zentrum dieses Beitrags stehen wird, weshalb sie in Gänze zitiert sei:

Ein *System von Gedanken* muß allemal einen architektonischen Zusammenhang haben, d. h. einen solchen, in welchem immer ein Theil den andern trägt, nicht aber dieser auch jenen, der Grundstein endlich alle, ohne von ihnen getragen zu werden, der Gipfel getragen wird, ohne zu tragen. Hingegen ein *einziges Gedanken* muß, so umfassend er auch seyn mag, die vollkommenste Einheit bewahren. Läßt er dennoch, zum Behuf seiner Mittheilung, sich in Theile zerlegen; so muß doch wieder der Zusammenhang dieser Theile ein organischer, d. h. ein solcher seyn, wo jeder Theil eben so sehr das Ganze erhält, als er vom Ganzen gehalten wird, keiner der erste und keiner der letzte ist, der ganze Gedanke durch jeden Theil an Deutlichkeit gewinnt und auch der kleinste Theil nicht völlig verstanden werden kann, ohne daß schon das Ganze vorher verstanden sei. – Ein Buch muß inzwischen eine erste und eine letzte Zeile haben und wird insofern einem Organismus allemal sehr unähnlich bleiben, so sehr diesem ähnlich auch immer sein Inhalt seyn mag: folglich werden Stoff und Form hier im Widerspruch stehen.²

Schopenhauer entwirft hier zwei verschiedene Konzepte des ›Ganzen‹. Zunächst nimmt er die zu seiner Zeit erstmals aufkommende und bis heute gängige Metapher

1 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I: *Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*, Zürich 1988, S. 7.

2 Ebd., S. 7f.

des ›Gedankengebäudes‹³ beim Wort und fasst *Denksysteme* als Bauwerke, deren architektonische Ganzheit durch den vertikalen Aufbau aus Fundament, tragendem Mauerwerk und aufruhendem »Gipfel« garantiert wird. Als »organische[]« Einheit begreift er dagegen den einzelnen *Gedanken*, insofern dessen Teile – falls er sich denn überhaupt in solche »zerlegen« lässt – mit dem Ganzen in einem wechselseitigen Stabilisierungs- und Bedingungsverhältnis stehen. Und gegen beide Ganzheitsmodelle führt er schließlich ›das Buch‹ ins Feld, das hier offenkundig als Metonymie für den *Text* gesetzt und in selbstreferenzieller Geste auf eben jenes Werk bezogen wird, dessen Vorrede das Publikum gerade liest: Als genuin transitorisches Medium, das »eine erste und eine letzte Zeile« besitzt, so Schopenhauer, kann ein Text nämlich selbst kein organisches Ganzes sein und auch niemals zu einem solchen werden. Wenn ein Text also, wie es *Die Welt als Wille und Vorstellung* durchaus für sich beansprucht, die organische Einheit eines Gedankens oder die architektonische Ganzheit eines Denksystems formuliert, dann entsteht eine antipodische Spannung zwischen dem transitorischen Charakter des Textes, der vorne beginnt und hinten endet, und dem Ganzheitscharakter seines »Stoff[s]«, der als organische Einheit per definitionem kein Erstes und kein Letztes kennt.

Zugespitzt formuliert, unterläuft das Verlaufsmedium Text jeden Versuch, eine organische Einheit wechselseitiger Teil-Ganzes-Beziehungen oder eine statische Einheit aus übereinandergeschichteten Teilen zur Darstellung zu bringen – auch und gerade, wenn es sich dabei um die Einheit eines »Gedanke[ns]« oder eines »System[s] von Gedanken« handelt.

Um diese medienbedingte Friktion im Lichte der Ganzheit kreisen die folgenden Überlegungen, wobei ihre Kreisbewegung aus dem Umstand resultiert, dass auf dem Gebiet der Literatur(wissenschaft) die ganzheits- und einheitsgefährdende Transitorik des Textmediums keine stabile theoretische Fassung besitzt⁴ – trotz der inzwischen drei Jahrzehnte währenden Forschung zur »Materialität der Kommunikation«.⁵

I. Grundrisse

Für Schopenhauer liegt, wie zitiert, die besondere Neuralgik von Texten als Darstellungsmedien eines organisch in sich geschlossenen Ganzen darin, dass sie einen Anfang und ein Ende besitzen, was für eine »vollkommenste Einheit«, in deren Simultaneität sich Teile und Ganzes wechselseitig enthalten und tragen, kategorial ausgeschlossen ist. Einige Jahre später formuliert Friedrich Schleiermacher dieses Problem im

3 Vgl. das Lemma »Gedankengebäude« im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS), wo sich auch die historische Wortverlaufskurve findet, <https://www.dwds.de/wb/Gedankengeb%C3%A4ude> (aufgerufen am 08.06.2021).

4 Einen Versuch, das zu ändern, habe ich in der jüngst erschienenen Studie unternommen: Andrea Polaschegg: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufs Kunst*, Göttingen 2020.

5 Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 21995.

Horizont der praktischen Hermeneutik noch einmal um: Selbst ein Text, der ein simultan-organisches Ganzes darstellen wolle, könne allein im schrittweisen Nachvollzug seines Verlaufs verstanden werden. Dies führe zu der aporetischen Situation, »daß man den Anfang nicht eher versteht als am Ende«,⁶ weil erst mit dem Ende das Ganze greifbar wird. Auflösen lasse sich diese Aporie nur wie folgt: »Um das erste genau zu verstehen, muß man schon das Ganze aufgenommen haben. Natürlich nicht, insofern es der Gesamtheit der Einzelheiten gleich ist, sondern als Skelett, Grundriß, wie man es fassen kann mit Übergehung des Einzelnen.«⁷

Wie eine solche »kursorische Lesung« ins Werk zu setzen ist – zumal wenn »Inhaltsverzeichnisse, die der Autor selbst gibt«, zu diesem Behuf »zu trocken«⁸ und entsprechend untauglich sind –, führt Schleiermacher nicht aus. Allerdings deutet sich bereits in seiner Wortwahl an, dass es ihm hier weniger um lektürepraktische Fragen geht als um eine konzeptionelle Auflösung des Reibungswiderstands zwischen simultan-organischer Teil-Ganzes-Beziehung und transitorischem Textmedium.

Besondere Signifikanz besitzt in diesem Zusammenhang Schleiermachers metaphorische Rede von einem »Grundriß« des Ganzen, der bereits vor Beginn der Lektüre erfasst werden müsse. Denn dieser architektonische Fachbegriff zur Bezeichnung der »darstellung einer raumgröße auf einer zeichnungsebene«⁹ wird erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts im übertragenen Sinne gebraucht und dabei vornehmlich auf Texte bezogen, die einen Gegenstand, ein Sachgebiet oder eine Lehre nur grob skizzieren, anstatt sie detailliert auszuführen.¹⁰ In diesem Sinne avanciert die Grundriß-Metapher in den 1740er Jahren dann auch zur Gattungsbezeichnung auf dem Gebiet der wissenschaftlichen oder didaktischen Literatur,¹¹ literaturwissenschaftlich bis heute prominent in Gestalt von Karl Goedeke's *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*.¹²

Die eigentliche medienpoetische Pointe dieses Begriffsgebrauchs liegt indes in einer zweifachen Dimensionsverschiebung, die mit ihm einhergeht und das besondere ästhetische und epistemologische Versprechen der *Fläche* kenntlich macht: Während es die architektonische Medienpraxis des Grundrisses erlaubt, ein *dreidimensionales* Bau-

6 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1995, S. 98.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 97.

9 »grundrisz«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 9, Leipzig 1935, Sp. 885-889, hier Sp. 885. Das *Deutsche Wörterbuch* wird im Folgenden mit dem Kürzel DWB und Angabe der Band- und Spaltenangabe zitiert.

10 Vgl. DWB 9, Sp. 886 f.

11 Ein frühes Beispiel ist Johann Jacob Mosers *Compendium Iuris Publici Moderni Regni Germanici. Oder Grund-Riß der heutigen Staats-Verfassung des Teutschen Reichs*, Tübingen 1731; vgl. ferner exemplarisch Georg Heinrich Zincke: *Grund-Riß einer Einleitung zu denen Cameral-Wissenschaften* [...], Leipzig 1742; [Johanne Charlotte Unzer:] *Johannen Charlotten Zieglerin Grundriß einer Weltweisheit für das Frauenzimmer*, Halle 1751; Gottfried Stolterfoth: *Grundriß einer allgemeinen und pragmatischen Weltgeschichte* [...], Danzig 1764; Christian Ehrenfried Weigel: *Grundriß der reinen und angewandten Chemie*, Greifswald 1777.

12 Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 18 Bde., Dresden/Berlin 1884-1998.

werk samt seiner Struktur auf einer *zweidimensionalen* Fläche zur Darstellung zu bringen und dadurch eine synoptische Übersicht über die Architektur zu gewähren, suggeriert die metaphorische Applikation des Begriffs auf Texte dieselbe Möglichkeit der synoptischen Zusammenschau für ein transitorisches (*eindimensionales*) Medium. Unsere Wahrnehmung kann schließlich weder ein Bauwerk noch einen Text als Ganzes überblicken und auf diese Weise erfassen. Diese ästhetische Option der Synopse hält allein die Fläche bereit – sei es in Form einer tatsächlichen Grundrisszeichnung, sei es in Form ihrer metaphorischen Übertragung auf ein schriftsprachliches ›Ganzes‹.

Und just mit Blick darauf ist es nun von einiger Brisanz, dass Schleiermacher im Rückgriff auf die bauzeichnerische Grundriss-Metapher die mögliche Übersicht über eine textuelle Ordnung suggeriert, die er – analog zu Schopenhauers Fassung des einzelnen »Gedanke[ns]« – als organische und dezidiert nicht als architektonische Einheit konzipiert. Auch und gerade eine wechselseitige Teil-Ganzes-Beziehung soll mithin im Modus des architektonischen Grundrisses eben jene synoptische Fassung gewinnen, welche die Aporie der hermeneutischen Praxis am organischen Ganzen (»daß man den Anfang nicht eher versteht als am Ende«) auflöst.

Nun stammt der überwiegende Teil von Grundriss-Metaphern, die das Grimm'sche *Deutsche Wörterbuch* für die Jahrzehnte nach 1740 nachweist, aus der philosophischen, kritischen oder didaktischen Literatur, und den wenigsten dieser Verwendungsweisen eignet jenes epistemologische Tröstungsversprechen, das bei Schleiermacher aufscheint.¹³ Auf dem Gebiet der Dichtung gestaltet sich das anders. Hier lässt sich um 1800 ein zunehmend dringliches Bedürfnis nach der Suggestion einer synoptischen Erfassung des poetischen ›Ganzen‹ verzeichnen, das sich indes weniger aus einer hermeneutischen als vielmehr aus einer dezidiert ästhetischen Problemlage herschreibt, genauer: aus einer werkpoetischen Problemlage.¹⁴ Denn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann sich erstmals die Vorstellung zu manifestieren, literarische Texte seien ›Kunstwerke‹ im Sinne von Produkten künstlerischer Arbeit,¹⁵ die als solche nicht allein Ganzheiten zur Darstellung brächten, sondern tatsächlich selbst ein ›schönes Ganzes‹ bildeten. Im *Grossen vollständigen Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* aus den Jahren 1732 bis 1754 fehlen noch sowohl das Lemma »Ganz« als auch das Lemma »Kunstwerk«,¹⁶ während 20 Jahre später Johann Georg

13 Die Beispiele des DWB reichen von August Gottlieb Spangenberg's *Leben [...] des Herrn von Zinzendorf* über Johann Jakob Engels *Grundriß des Menon* und Friedrich Schlegels *Studien des classischen Altertums* bis zu Theodor Vischers *Ästhetik*; vgl. DWB 9, Sp. 886 f.

14 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Andrea Polaschegg: »(K)ein Anfang des Ganzen. Das skulpturale Werkkonzept der Klassik und seine Folgen für die Literaturwissenschaft«, in: Albert Meier/Thorsten Valk (Hg.): *Konstellationen der Künste um 1800*, Berlin/Boston 2015, S. 99-124.

15 Zum Werkbegriff vgl. ausführlich Jan-Peter Pudelek: »Werk«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2010, S. 520-588.

16 Auch das Lemma »Werck, lat. opus« im *Zedler* weist keine Bezüge zu den Künsten auf; vgl. »Werck, lat. opus«, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 55, Halle/Leipzig 1748, S. 61-96.

Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* beidem ausführliche Artikel widmet, flankiert von dem Lemma »Einheit«.17 Werkpoetik und Ganzheitsvorstellungen erscheinen hier als zwei Seiten derselben Medaille, dies allerdings mit prekären Konsequenzen für die Dichtkunst. Wie Adelung *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch* 1811 explizit einschränkt, wird nämlich »[i]n engerer Bedeutung [...] ein Product der bildenden Künste ein Kunstwerk genannt«, was angesichts der vorangestellten Definition des Kunstwerks als »ein Werk der Kunst, ein durch oder mit Kunst hervor gebrachtes Ding« freilich nicht wundernehmen kann.18 Tatsächlich etabliert sich der Begriff ›Kunstwerk‹ zunächst allein auf dem Gebiet der bildenden Kunst und reichert sich hier mit Konnotaten des ›in sich geschlossenen Ganzen‹ sowie der ›Einheit‹ an, bevor er langsam und keineswegs ohne Reibungswiderstände auf Werke der Dichtkunst übertragen wird.19 Ein prekäres Moment wohnt diesem Konzepttransfer insofern inne, als die entsprechende ästhetische Ganzheitsvorstellung an Skulpturen und, wirkmächtiger noch, an Gemälden geschult ist, die – um es in der autonomie-ästhetischen Terminologie eines Karl Philipp Moritz zu formulieren – nicht allein »ein für sich bestehendes Ganze [sic] wirklich s[ind]«, sondern auch »wie ein für sich bestehendes Ganze, in unsere Sinne fallen«.20

Zwar mag man literarischen Texten mit Fug zuschreiben, ein »für sich bestehendes Ganze[s]« zu sein, als solches können sie aber unter keinen Umständen »in unsere Sinne fallen«, weil sie nur über den lesenden Nachvollzug ihres Verlaufs wahrnehmbar werden. Diese Friktion zwischen einem simultan-synoptischen Konzept des schönen Ganzen und der faktischen Transitorik literarischer Texte ist von gewaltiger Tragweite. Schließlich steht hier weit Grundlegenderes zur Disposition als bei Schopenhauer und Schleiermacher: die Teilhabe der Dichtung an der Ästhetik – einer Ästhetik, die bekanntlich seit Baumgarten über die Qualitäten *sinnlicher Wahrnehmung* bestimmt wird und die ohne eine solche *ästhetische* Fundierung nicht existiert.21 Wenn also das autonome Kunstwerk seine synoptische Wahrnehmbarkeit als

17 Vgl. Johann Georg Sulzer: »Ganz (Schöne Künste)«, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. 416-421; Johann Georg Sulzer: »Werke des Geschmacks/Werke der Kunst«, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 1267-1269; Johann Georg Sulzer: »Einheit (Schöne Künste)«, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, S. 403-405.

18 Johann Christoph Adelung: »Kunstwèrk«, in: ders.: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* [...], Bd. 2, Wien 1811, Sp. 1836 (Hvh. A. P.).

19 Vgl. das erhellende Lemma »Kunstwerk« in: DWB 5, Sp. 2735-2737.

20 Karl Philipp Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, in: ders.: *Werke*, hg. von Horst Günther, Bd. 2: *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 549-578, hier S. 558.

21 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007; zur Genese und Transformation der Baumgarten'schen Ästhetik vgl. die Beiträge in Rüdiger Campe/Anselm Haverkamp/Christoph Menke (Hg.): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2015; zum Konzept der »sinnlichen Erkenntnis« vgl. die Beiträge in Alexander Aichele/Dagmar Mirbach (Hg.): *Alexander Gottlieb Baumgarten. Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus*, Hamburg 2008.

»für sich bestehendes Ganze[s]« zur Bedingung hat, dann fallen literarische (und im Übrigen auch musikalische und filmische) Werke aus dem Bereich der Kunst heraus, weil sie an transitorische Medien gebunden sind, sie mithin den Status von – so die pointierte Formulierung Edmund Husserls – »Objekt[en] im Ablaufmodus«²² besitzen und auch allein in ihrem Ablauf sinnlich wahrnehmbar werden. Die einzige Möglichkeit, literarische Texte einer so formatierten Ganzheitsästhetik zuzuschlagen, besteht in ihrer metaphorisch-konzeptuellen Simultaneisierung und Totalisierung und somit im Abblenden ausgerechnet jener Verlaufsdimension, die als einzige die sinnliche Wahrnehmung von Literatur ermöglicht und nicht zuletzt auch ihre Wirkung garantiert.

Die Metaphern, die diese konzeptionelle Simultaneisierung literarischer Texte bis heute leisten, sind ebenso zahlreich wie aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs intim vertraut. Dazu zählt etwa die Rede von einer ›Architektur‹ des Textes, seiner ›Tektonik‹ oder seiner ›Oberfläche‹, von seinem ›Aufbau‹, ›Zentrum‹ oder ›Rahmen‹, von seinen ›Bausteinen‹, ›Grenzen‹, ›Rändern‹ oder – etymologisch grundiert – von seiner ›Textur‹. Jede einzelne dieser Metaphern blendet in ihrer architektonischen, bildkünstlerischen, räumlichen oder flächigen Eigenlogik die wahrnehmungskonstitutive Verlaufsdimension des Textes aus und verwandelt die Literatur auf diese Weise in etwas An-Asthetisches. Im Horizont der Ästhetik stellt das wahrlich keine kleine Aporie dar, zumal es sich zugleich als Teilhabebedingung der Dichtkunst an einer Werk- und Autonomieästhetik im Zeichen des Ganzen erweist.²³

II. Aristoteles reloaded

Freilich kommt die *Rede* von einem ›Ganzen‹ im Gebiet der Poetik nicht erst mit dem Beginn der Autonomieästhetik auf. Davon legt der inzwischen längst zum aphoristischen Poster- oder T-Shirt-Aufdruck abgesunkene²⁴ Kernsatz des Aristoteles, ein »Ganzes« sei, was »Anfang, Mitte und Ende« habe,²⁵ prominentes Zeugnis ab. Beredt wird dieses Zeugnis allerdings erst, wenn man den spezifischen Gegenstandsbezug

22 Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, Halle a. d. S. 1928, S. 367-496, hier S. 388.

23 Vgl. dazu ausführlich Andrea Polaschegg: »Der Gegenstand im Kopf. Zur mentalistischen Erbschaft des Werkkonzepts auf dem Sparbuch literaturwissenschaftlicher Objektivität«, in: Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019, S. 399-418.

24 Vgl. exemplarisch die Angebote »Typographic poster with aphorism ›A whole is that which has beginning, middle and end‹. Black letters on white background«, https://www.123rf.com/photo_67763796_stock-vector-typographic-poster-with-aphorism-a-whole-is-that-which-has-beginning-middle-and-end-black-letters-on.html (aufgerufen am 13.02.2020); »Quote typographical background ›A whole is that which has beginning, middle and end‹«, <https://www.shutterstock.com/de/image-vector/quote-typographical-background-whole-that-which-210513091> (aufgerufen am 13.02.2020).

25 Aristoteles: *Poetik*, in: ders.: *Werke in deutscher Übersetzung*, begründet von Ernst Grumach, fortgeführt von Hellmut Flashar, hg. von Christof Rapp, Bd. 5: *Poetik*, übers. und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2011, S. 12, 1450b28.

dieses Satzes im Blick behält und vor allem die nachfolgende Erläuterung mitliest. In der Übersetzung Arbogast Schmitts lautet sie:

Ein Ganzes aber ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist, was selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt, nach dem aber naturgemäß etwas Anderes ist oder entsteht. Ende dagegen ist, was selbst nach etwas Anderem ist, und zwar entweder notwendig oder meistens, nach dem aber nichts Anderes <folgen muss>. Mitte ist das, was selbst nach etwas Anderem ist, und nach dem etwas Anderes ist.²⁶

Dieses tragödienpoetische Prinzip hat Aristoteles im Verlauf seiner *Poetik* dann auch für das Epos gültig gesetzt. Im 23. Kapitel heißt es dazu:

Von der Dichtung, die in der Weise erzählender Darstellung und im Medium metrisch gebundener Sprache nachahmt, ist klar, dass sie ihre Handlungseinheiten wie in den Tragödien dramatisch, das heißt, in Beziehung auf *eine* ganze und vollständige Handlung, die Anfang, Mitte und Ende hat, durchgestalten muss, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft.²⁷

Was sich hier – im Unterschied zur populären Perikope – vergleichsweise deutlich abzeichnet, ist der Umstand, dass Aristoteles mit seiner Forderung nach einem »Ganze[n]«, das »Anfang, Mitte und Ende« hat, die nicht allein *aufeinander*, sondern nach den Regeln kausaler Notwendigkeit *auseinander* folgen, gerade nicht auf die Tragödie oder das Epos als poetische Texte abzielt, sondern auf die von ihnen nachzunehmende Handlung: Die Handlung als *Gegenstand* der Dichtung und nicht etwa die *Dichtung selbst* soll ihm zufolge »eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen« bilden. Der griechische Text ist an dieser Stelle unmissverständlich,²⁸ während Arbogast Schmitt sich in seiner Übersetzung – bewusst oder unbewusst – von der Autonomieästhetik die Feder führen lässt und Aristoteles in anachronistischer Weise eine werkpoetische Ganzheitslehre unterschiebt. Das unternimmt er ebenso luzide wie wirkmächtig auf der Ebene der Syntax, genauer: durch den doppelten Einsatz des Personalpronomens »sie«. Während sich das erste »sie« der zuletzt zitierten Passage in der Schmitt'schen Übersetzung unzweifelhaft auf die »Dichtung« bezieht (»Von der *Dichtung* [...] ist klar, dass *sie* ihre Handlungseinheiten [...] durchgestalten muss«), oszilliert die Referenz des zweiten »sie« (»damit *sie* als eine Einheit und ein Ganzes [...] Lust schafft«), insofern neben der zuvor genannten »Handlung« nun ebenfalls erneut die »Dichtung« als syntaktische Bezugsgröße infrage kommt. Manfred Fuhrmann hatte hier noch, dem Griechischen entsprechend, vereindeutigend übersetzt: »damit *diese*« – also die »Handlung« und nicht die »Dichtung« – »in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.«²⁹

26 Ebd., 1450b27-32.

27 Ebd., S. 33, 1459a17-22.

28 Vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1991, S. 76.

29 Ebd., S. 77.

Tatsächlich kann für Aristoteles ein »Ganzes«, zumal eines, das »einem Lebewesen vergleichbar« ist, ausschließlich auf der Ebene von bereits bekannten Handlungen konstituiert werden, aus denen der Dichter *eine* auswählt – mit voraussetzungslosem Anfang und konsequentem Ende, nicht zu groß, und nicht zu klein –, um sie dann mit den medialen Mitteln der Dichtung nachzuahmen. Analog dazu ist auch Horaz zu verstehen, wenn er die ebenfalls viel zitierte und ebenso häufig werkpoetisch missverstandene Forderung erhebt, bei der Stoffwahl des Epos müsse ein Anfang »in medias res« gewählt werden (lat. *res* = »Sache, Ding, Gegenstand«³⁰), eine epische Bearbeitung des Trojanischen Krieges dürfe also auf keinen Fall mit dem Schlüpfen der Helena aus dem Ei der Leda (»ab ovo«) einsetzen, sondern habe nach dem Vorbild Homers zu verfahren und mit dem Beginn des relevanten Geschehens anzufangen, dessen Ende absehbar ist.³¹

Die Vorstellung, nicht allein das Geschehen, sondern auch der poetische Text müsse ein »Ganzes« bilden, das durch einen voraussetzungslosen Anfang (»erste [...] Zeile«) und eine kausallogische Abfolge von Sätzen oder Sprechakten bis hin zu einem notwendigen Ende (»letzte Zeile«) gekennzeichnet ist, liegt den antiken Poetiken fern, deren Begriffe *ὅλον* oder *totum* – so sie denn überhaupt Verwendung finden³² – einzig auf die Darstellungsgegenstände der Dichtung bezogen sind.

Gleiches gilt für die Poetiken des Barock von Martin Opitz³³ über Georg Philipp Harsdörffer³⁴ bis Sigmund von Birken³⁵. Ihrer rhetorischen Fundierung entsprechend, begreifen sie Texte konsequent als *orationes* und besitzen mit der *dispositio*-Lehre³⁶ ein eigenes Regelsystem für die Abfolge der Topoi und Argumente im Redeverlauf. Und wie sich an jedem beliebigen Sonett, jeder Elegie, jeder Pastorale oder jedem Epos des 17. Jahrhunderts ablesen lässt,³⁷ stellt die Organisation dieser Dichtungen tatsächlich ganz auf ihre medienbedingte Transitorik ab und synchronisiert den eigenen Argumentationsgang mit dem Gang der Lektüre, um die Leser über den Parcours der *oratio* zur – nicht selten schlusspointierten – Erkenntnis zu führen.³⁸ Stellt man den

30 *Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache*, Bd. 1: *Lateinisch – Deutsch*, von Prof. Hermann Menge, neubearbeitet von Prof. Heinrich Müller, Berlin-Schöneberg 181957, S. 306.

31 Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1997, S. 12, V. 147 f.

32 In der entsprechenden Horaz-Passage fällt der Begriff nicht.

33 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründlich erzehlet vnd mit exempeln außgeführt wird*, Breslau 1624.

34 Georg Philipp Harsdörffer: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der Lateinischen Sprache in VI Stunden einzugießen [...]*, Nürnberg 1647.

35 Sigmund von Birken: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy [...]*, Nürnberg 1679.

36 Vgl. dazu differenziert: »Dispositio«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 831-866.

37 Vgl. dazu die noch immer unübertroffene Anthologie von Albrecht Schöne: *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, München 21968.

38 Vgl. dazu den erhellenden Beitrag von Andreas Keller: »Spaziergang und Lektüre. Analogien zwischen fiktionaler Bewegung und faktischem Rezeptionsverhalten als hermeneutische Hil-

Blick also auf die rhetorische *dispositio*-Lehre scharf, anstatt – wie in weiten Teilen der Literaturwissenschaft bis heute üblich – die *elocutio* und damit die Figurenlehre als *pars pro toto* »der Rhetorik« zu begreifen,³⁹ dann kann das Fehlen werkpoetischer Ganzheitsvorstellungen in den Barockpoetiken nicht überraschen. Vielmehr mutet es umgekehrt umso denk- und merkwürdiger an, dass sich kaum ein Jahrhundert nach Opitz, Harsdörffer und Birken die Vorstellung fest etablieren konnte, literarische Texte seien in sich geschlossene und für sich stehende Ganzheiten architektonischer oder organischer Provenienz, obwohl ihre mediale Eigengesetzlichkeit die Wahrnehmung eines solchen ›Ganzen‹ ebenso ungebremst wie unübersehbar unterläuft.

Daher seien im Folgenden zwei Schlaglichter auf poetische und poetologische Versuche geworfen, dem literarischen Kunstwerk als einem ›Ganzen‹ trotz dessen grundsätzlicher An-Asthetik im transitorischen Medium zu sinnlicher Evidenz zu verhelfen. Und wie zu zeigen sein wird, kommt der *Fläche* in diesen Versuchen nicht von ungefähr eine Schlüsselrolle zu.

III. Syn-Optik

Dass der ›Literaturstreit‹ zwischen Johann Christoph Gottsched auf der Leipziger Seite und Johann Jakob Bodmer sowie Johann Jakob Breitinger in Zürich während der 1740er Jahre einen wichtigen Beitrag zur Umstellung der Nachahmungs- auf die Affektpoetik geleistet hat, ist innerhalb der Forschung unbestritten.⁴⁰ Nicht weniger Einigkeit herrscht über die zentrale Bedeutung, die dem Ringen um ein deutsches Nationalepos in diesem Streit zukam.⁴¹ Entsprechend signifikant nimmt sich ein kleiner Text Bodmers aus, den er 1741 im vierten Stück seiner *Sammlung Critischer Schriften* veröffentlicht hat und der den Titel *Grundriß eines epischen Gedichtes von dem geretteten Noah* trägt.⁴² Bodmer bietet dem Lesepublikum hier die Zusammenfassung eines noch nicht veröffentlichten – und auch noch nicht geschriebenen – Noah-Epos und setzt mit einem programmatischen Satz ein, dessen werkpoetische Stoßrichtung mit der titelgebenden Architekturzeichnungs- und metaphorik auf höchst bezeichnende Weise zusammenspielt.

»Die trefflichsten Kunstrichter stimmen miteinander überein«, so steht dort in effektvoller Adelung und Universalisierung der eigenen Position zu lesen, »daß die Schönheiten der vornehmsten poetischen Werke, und insbesondere der Griechischen

feststellung für Textkonzeptionen des 17. Jahrhunderts«, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 2, S. 951-968.

39 Kritisch dazu Jürgen Fohrmann: »Vorbemerkung«, in: ders. (Hg.): *Rhetorik. Figuren und Performanz*, Stuttgart/Weimar 2004, S. VII-X.

40 Vgl. dazu zuletzt, mit neuen poetikgeschichtlichen Akzenten, Annika Hildebrandt: *Mobilisierung der Poesie. Literatur und Krieg um 1750*, Berlin/Boston 2019, S. 192-216.

41 Vgl. ebd. Ausführlich dazu Dieter Martin: *Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie*, Berlin/New York 1993, S. 27-83.

42 [Johann Jacob Bodmer:] *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften* [...]. Viertes Stück, Zürich 1742, S. 1-17.

und Römischen in der Zeichnung, dem Grundrisse, und der Zusammenordnung des ganzen Werkes bestehen.«⁴³ Wolle man die Leserschaft in den Stand setzen, zu beurteilen, ob ein Poet über die entscheidenden Fähigkeiten der »Erfindungsgabe« und des »Ordnungs-Talent[s]« verfüge, genüge es entsprechend vollauf, ihr einen solchen »Abriß auch nur der ersten Anlage« eines Werks zu präsentieren, was er – Bodmer – hiermit unternehme. Bevor er sich indes tatsächlich daranmacht, die »schwachen und ersten Linien eines epischen Gedichtes von Noahs Errettung aus der Sündflut« zu zeichnen und den »Inhalt des ersten Buches« zusammenzufassen,⁴⁴ faltet er die Grundriss-Metapher noch einmal auf eine Weise aus, an der sich die Suggestion der Wahrnehmbarkeit eines Ganzen in der Fläche gut beobachten lässt. Zum angezielten Effekt des Werkabrisses heißt es hier:

Diese zartgezeichneten Züge fassen das gantze Werk in einen einzigen Gesichtspuncten, so daß das Auge des Verstandes dasselbe mit einem Blike übersehen, und wie die Materialien, welche die Erfindungskraft hervorgebracht hat, also die Verbindung derselbigen ohne Mühe wahrnehmen und unterscheiden kan.⁴⁵

Es ist mithin eine *mentale* Fläche, auf welcher der Grundriss des »gantze[n] Werk[s]« vor dem unbeweglichen⁴⁶ »Auge *des Verstandes*« zur Erscheinung kommt und sich die Transitorik des Textes zu einer Gestalt *simultaneisiert*, die »mit einem Blike übersehen« werden kann, der selbstverständlich ebenfalls ein »innerer« ist.⁴⁷ Als Bodmer neun Jahre später mit der Veröffentlichung seines Epos beginnt, weiß er das Publikum also bereits mit einer Skizze des Ganzen ausgestattet, die den Schönheitskonstitutiven Holismus des Werks allererst garantiert. Für seine Veröffentlichungsstrategie ist das von einiger Relevanz, denn wie etwa ein Drittel der deutschsprachigen Ependichter des 18. Jahrhunderts, Klopstock eingeschlossen,⁴⁸ publiziert Bodmer seinen *Noah* 1750 zunächst nur als Teildruck in Form der ersten beiden Gesänge⁴⁹ und beraubt seine Leserschaft somit jeder Möglichkeit, das »gantze Werk« zu erfassen, was dem vorausgeschickten »Grundriß« des Epos umso größere Bedeutung für die Totalitätssuggestion zuweist. Allerdings erhält Bodmer bei seiner epitextuellen Pro-

43 Ebd., S. 1.

44 Ebd., S. 3.

45 Ebd., S. 2 (Hvh. A. P.). Bodmer verwendet hier die alte Flexion des Wortes »(Gesichts-)Punct«, dessen Akkusativ Singular tatsächlich »Gesichtspuncten« lautete – eine Form, die wir heute fälschlich als Pluralbildung identifizieren. Das *Deutsche Wörterbuch* zitiert unter dem Lemma »fusz« aus Albrecht Dürers *Underweisung der messung mit dem zirckel* (1525) den Satz: »[D]arnach lasz den cirkel mit dem einen fues in dem puncten n sten und den andern setz auf die lini g h hinfür in einen puncten« (DWB 4, Sp. 1006).

46 Bodmers Betonung des »einen einzigen Gesichtspuncte[s]«, in welchen die Grundrisszeichnung das »gantze Werk« zu fassen erlaubt, macht deutlich, dass er hier tatsächlich eine simultane Übersicht imaginiert.

47 Zum Fortwirken dieses Mentalismus innerhalb der literaturwissenschaftlichen Werkpoetik vgl. Polaschegg: »Der Gegenstand im Kopf« (Anm. 23).

48 Vgl. dazu Martin: *Das deutsche Versepos* (Anm. 41), S. 432-437.

49 [Johann Jakob Bodmer:] *Noah. Ein Helden-Gedicht*, Frankfurt/Leipzig 1750.



Abb. 1: J. M. Bernigeroth: Titelvignette zu J. J. Bodmers
Noah. Ein Helden-Gedicht (1750)

klamation bauzeichnerischer Werkeinheit eines peu à peu erscheinenden Textes Unterstützung durch den Kupferstecher Johann Martin Bernigeroth, berühmt geworden durch sein *Neues Kriegs-Theater* (1758).⁵⁰ In dessen Titelvignette zum *Noah*-Teildruck von 1750 (siehe Abb. 1) erscheint neben Athene und Hermes als dritte Zentralfigur das aristotelische ›Ganze‹ in Form eines massiven Steinsockels mit der Aufschrift »Handlung«, was dem Holismusversprechen des Geschehens zu petrifizierter Anschaulichkeit verhilft.

⁵⁰ [Johann Martin Bernigeroth:] *Neues Kriegs-Theater oder Sammlung der Merkwürdigsten Begebenheiten des Gegenwaertigen Krieges In Teutschland in accuraten in Kupfer gestochenen Vorstellungen*, Leipzig 1758.

Wie ernst es Bodmer mit seinem Versuch gewesen ist, neben einem solchen *Handlungsganzen* auch dem *Werkganzen* sinnliche Evidenz zu verleihen, und wie konsequent er dabei mit dem synoptischen Potential der Fläche arbeitet, zeigt ein Blick in die 1752 in Zürich erschienene Gesamtveröffentlichung des *Noah*.⁵¹ Unter Verzicht auf eine förmliche Vorrede setzt Bodmer gleich mit dem ersten Gesang ein, lässt ihn aber – im Unterschied zur Teilpublikation zwei Jahre zuvor – mit einem elf Verse umfassenden Musenanruf beginnen (»Muse von Sion besing die Rettung des Menschengeschlechtes, / Die der Richter der Welt im Golfo der Sündflut vollbracht hat«),⁵² der in syntaktisch extrem gedrängter Form den Inhalt des gesamten Epos präsentiert: vom zerstörerischen Zorn Gottes bis zur neuen Menschheitsgenealogie nach der Flut.

Und diese Musenanrufsynopse (siehe Abb. 2) füllt – zusammen mit dem Werktitel und einer neuen Vignette, die jetzt das opulent gerahmte und als ikonische Synekdoche fungierende Bild der Arche in himmlischem Lichtstrahl zeigt – eben exakt die erste Buchseite des Epos, deren Fläche nun tatsächlich einen Überblick über das Ganze bietet und als dessen Grundrisszeichnung lesbar wird. Als ästhetisch fassbares Pendant zur inneren Werkskizze, die nur das »Auge des Verstandes« sehen kann, verschafft die auf einen Blick wahrnehmbare Buchseite der werkpoetischen Ganzheitsbehauptung somit den Anschein sinnlicher Evidenz.

IV. Werkarchitektur

Für die Geschichte des literarischen Werkkonzepts als eines an der Malerei gewonnenen und auf die transitorische Dichtung übertragenen Modells synoptisch erfassbarer Ganzheit sind Bodmers forcierte Simultaneisierungsbemühungen im Zeichen der Zweidimensionalität durchaus symptomatisch,⁵³ zumal das Epos Mitte des 18. Jahrhunderts noch unangefochten an der Spitze der literarischen Gattungshierarchie steht. Dies aber ändert sich an der Wende zum 19. Jahrhundert, als das Epos nicht nur literarisch uninteressant wird, sondern auch seine poetologischen und nationalliterarischen Funktionen verliert.

Dabei kann man nicht oft genug betonen, dass diese nun frei werdenden Funktionen im deutschsprachigen Raum definitiv *nicht* vom Roman übernommen werden, der das gesamte 19. Jahrhundert hindurch als Nicht-Gattung ventiliert wird. Das lässt sich schon daran ablesen, dass Christian Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774)⁵⁴ – durch die Neuausgabe von Eberhard Lämmert 1965 zum Standardwerk avanciert⁵⁵ – über eineinhalb Jahrhunderte sein einsames Dasein als

51 [Johann Jakob Bodmer:] *Der Noah. In zwölf Gesängen*, Zürich 1752.

52 Ebd., S. 3.

53 Vgl. dazu ausführlicher: Polaschegg: *Der Anfang des Ganzen* (Anm. 4), S. 282-295.

54 [Christian Friedrich von Blanckenburg:] *Versuch über den Roman*, Leipzig/Liegnitz 1774.

55 Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, Faksimileausgabe mit Inhaltsübersicht, Register, Nachwort und biographischer Notiz, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.

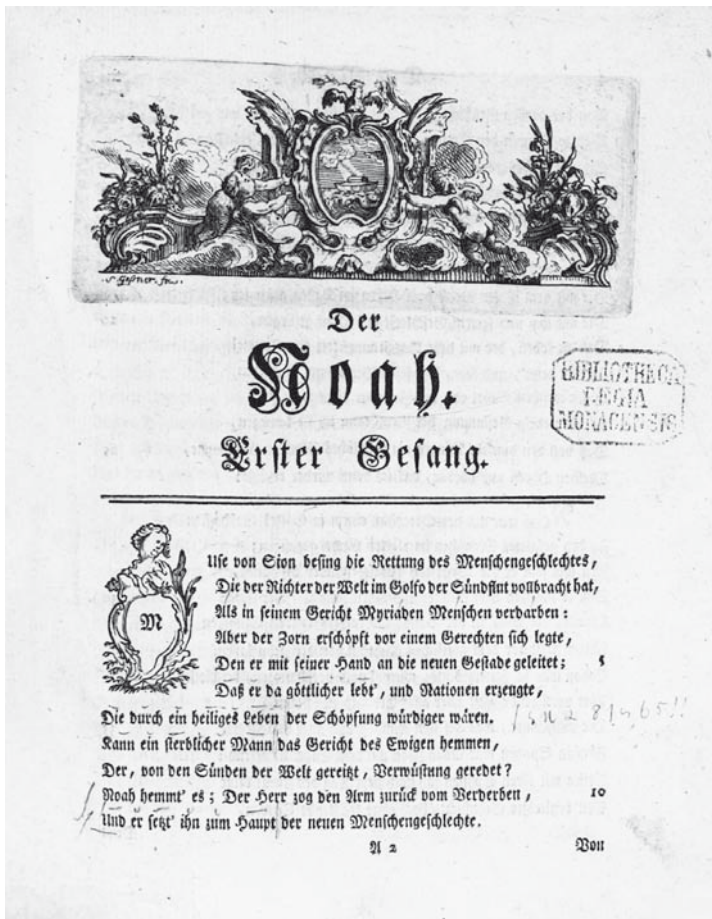


Abb. 2: Erste Textseite von J. J. Bodmers *Der Noah* (1752)

romanpoetischer Solitär in der deutschen Publikationslandschaft gefristet hat.⁵⁶ Wie Werner Michler in seinem großen Wurf *Kulturen der Gattung* überzeugend aufgezeigt hat,⁵⁷ wandert die nationalkonstitutive Funktion des Epos ausgangs des 18. Jahrhunderts stattdessen auf die kleinen Formen über: auf das Märchen, die Sage und allem voran auf das Lied. Sie avancieren zu den literarischen Medien, in und mit denen Volk und Nationalgemeinschaft geschaffen und formatiert werden, allerdings ohne

⁵⁶ Auch die zweibändige Anthologie Lämmerts legt beredtes Zeugnis ab vom ephemeren Status der deutschen Romanpoetiken bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts; vgl. Eberhard Lämmert (Hg.): *Romantheorie*, Bd. 1: 1620-1880, Frankfurt a. M. 1988; ders. (Hg.): *Romantheorie*, Bd. 2: *Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln 1975, S. 1-96.

⁵⁷ Vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750-1950*, Göttingen 2015, insb. S. 161-186, 224-233.

zugleich auch als Reflexionsmedien von Werkpoetik und Ganzheitsästhetik zu fungieren. Diese Rolle übernimmt um 1800 mit Auswirkungen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Tragödie, die sich im Zuge dessen mit den bekannten geschichtsphilosophischen Implikationen anreichert⁵⁸ und nicht ohne Grund die einzige Gattung ist, der wir in der Germanistik bis heute ganz selbstverständlich zuschreiben, es gebe sie in der Form einer ›klassischen‹.

Schon eine kursorische Durchsicht der zahllosen tragödienpoetischen Schriften, die während des 19. Jahrhunderts in Deutschland publiziert worden sind,⁵⁹ lässt die roten Fäden erkennen, die sich durch sämtliche Beiträge hindurchziehen. Neben der doppelten Gattungsgenealogie der deutschen Tragödie⁶⁰ aus den Attikern einerseits und Shakespeare andererseits, die bereits Herder in *Von deutscher Art und Kunst* vorformuliert hatte,⁶¹ sowie dem ubiquitären Verweis auf das grauenhafte Niveau der real existierenden Tragödien auf deutschen Bühnen,⁶² gegen das eine entsprechende Poetik zu Felde ziehen müsse, findet sich in nahezu jeder dieser Abhandlungen der Hinweis auf die zentrale Bedeutung der ›Einheit‹ des dramatischen Werks, seiner ›Geschlossenheit‹ und ›Ganzheit‹. So steht etwa in Karl Wilhelm Ferdinand Solgers *Vorlesungen über Ästhetik* (1829) unmissverständlich zu lesen: »Das allgemeine Motiv eines Dramas, der Begriff des Ganzen, ist völlig in die Wirklichkeit übergegangen, und in dieser zeigt sich immer nur das Streben, diesen Begriff auszudrücken [...]«. ⁶³ Hegel betont – im Vergleich zur lyrischen und epischen Dichtung – »die Notwendig-

58 Einen erhellenden Überblick über die Tragödien(meta)diskurse seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geben Daniel Fulda/Thorsten Valk: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin/New York 2010, S. 1–20.

59 Vgl. die nach wie vor unerreichte Zusammenschau von Klaus Hammer (Hg.): *Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin 1987.

60 Es ist tatsächlich eine genuin (klein)deutsche – und entsprechend protestantische – Gattungsgenealogie, die für die Dramatik in Österreich keine Geltung hat, wo stattdessen das Jesuitentheater und die spanische Dramatik traditionsbildend gewirkt haben und überdies die Komödie einen ungleich höheren Stellenwert besaß, als dies in den (klein-)deutschen Dramenpoetiken und der Theaterpraxis der Fall gewesen ist. Vgl. dazu grundlegend Klaus Zeyringer/Helmut Gollner: *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*, Innsbruck 2012, insb. S. 57–77, 169–174, 181–259, 311–317.

61 Johann Gottfried Herder: »Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter«, in: ders.: *Werke*, hg. von Martin Bollacher/Gunter E. Grimm/Rudolf Smend u. a., Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1993, S. 445–521.

62 Unübertroffen schlecht gelaunt dazu Friedrich Hebbel: »Wir sind, um einen Ausdruck von dem alten Tieck zu entlehnen, endlich ganz unten im Keller, wo die Ratten hausen, die faulen Dünste ziehen und das schmutzige Wasser sickert, an der Hand unserer Musageten angelangt und müssen nach dem allgemeinen Naturgesetz, das den Stillstand ausschließt, wieder hinauf.« (Friedrich Hebbel: »Das deutsche Theater«, in: ders.: *Hebbels Werke in zehn Teilen*, hg., mit Einleitung und Anmerkung versehen von Theodor Poppe, Bd. 8: *Ästhetische und kritische Schriften*, Berlin/Leipzig/Wien u. a. o. J. [1908], S. 261 f.)

63 [Karl Wilhelm Ferdinand Solger:] *K. W. F. Solger's Vorlesungen über Aesthetik*, hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Leipzig 1829, S. 308.

keit einer festeren Geschlossenheit des ganzen Werks« in der Dramatik,⁶⁴ nicht ohne programmatisch festzuhalten: »Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden.«⁶⁵ Und gänzlich irritationsfrei kann August Wilhelm Schlegel schließlich den »Bau« einer Shakespeare'schen Tragödie mit der Westminster Abbey, den einer sophokleischen mit dem Pantheon vergleichen.⁶⁶

Das (archi-)tektonische Werkmodell, das sich hier andeutet, wurde in den 1920er Jahren dann von Oskar Walzel noch einmal forciert ins poetologische Spiel gebracht⁶⁷ – dies einmal mehr im Rekurs auf die Kunstgeschichte, namentlich auf die Terminologie Heinrich Wölfflins⁶⁸ – und hat auf diesem Wege Eingang in die literaturwissenschaftliche Dramenforschung gefunden, wo es bis heute lebendig ist. Als wichtiger Multiplikator fungierte dabei Volker Klotz, in dessen kanonischer Studie *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960) es über erstere heißt, dass sich

die Szenen innerhalb eines Aktes zu einer *architektonischen Einheit* [fügen]. Architektonische und rationale Harmonie herrscht unter den Akten und zwischen Einzelakt und Gesamtdrama. Die Akte sind *geschlossene Blöcke*, die sich in *geraden Fugen* aufeinander *türmen*. [...] Trotz dieses *tektonischen Aufbaus* ist [der Akt] nicht selbständig. Er verweist als Teil in allen seinen Zügen auf das übergeordnete Ganze.⁶⁹

Dass die dominante Bauwerk-Metaphorik, die Klotz im Übrigen auch zur Beschreibung des Dramas der »offenen Form« heranzieht,⁷⁰ die Transitorik dramatischer Texte und ihrer Aufführung gleichermaßen verschwinden zu lassen droht, liegt auf der Hand. Umso faszinierender ist der bereits einhundert Jahre zuvor unternommene Versuch Gustav Freytags, Werktektonik und -verlauf tatsächlich übereinanderzublenden – und zwar in einem zweidimensionalen Schaubild, das heute zum festen Inventar sowohl von literaturwissenschaftlicher Einführungsliteratur als auch von Creative-Writing-Kursen zählt.

64 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt a. M. ²1990, S. 482.

65 Ebd., S. 474.

66 August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Bd. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1. Teil, Stuttgart u. a. 1966, S. 22.

67 Vgl. Oskar Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923, S. 313-322.

68 Vgl. dazu den konzisen Überblick von Claude Haas: »Tektonik. Architekturen der Malerei im Drama«, in: *Trajekte* 12.24 (2012), S. 25-29.

69 Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 67f. (Hvh. A. P.).

70 Ebd. Im Unterschied zum Drama der geschlossenen Form verfüge das der offenen nicht über besagte feste »Fugen«, sondern über »offene Rißränder« (ebd.).

V. A pyramid in motion

Als Redakteur der *Grenzboten* hatte sich Gustav Freytag erstmals 1849 – zu einer Zeit, als er noch selbst im dramatischen Fach zu reüssieren versuchte⁷¹ – in einem kurzen Beitrag angeschickt, die jüngere Dramatikergeneration über die rechte *Technik des Dramas* ins Bild zu setzen, um auf diese Weise die Qualität der literarischen Einsendungen bei seiner Zeitschrift zu steigern.⁷² 1861 ließ er unter dem Titel *Das Schaffen des dramatischen Dichters* ebenfalls in den *Grenzboten* drei weitere Aufsätze mit vergleichbarer Stoßrichtung folgen.⁷³ Und 1863 schließlich fasste er unter dem Titel des ersten Aufsatzes alle diese Ausführungen zu jener monographischen Regelpoetik zusammen,⁷⁴ die nicht zuletzt bei Wilhelm Dilthey auf große Gegenliebe stieß.⁷⁵

Im Kapitel »Der Bau des Dramas« finden sich hier unter der Zwischenüberschrift »Fünf Theile und drei Stellen des Dramas« die ganzheitspoetisch entscheidenden Erläuterungen Freytags:

Durch die beiden Hälften der Handlung, welche in einem Punkt zusammenschließen, erhält das Drama – wenn man die Anordnung durch Linien verbildlicht, – einen pyramidalen Bau. Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zu dem Höhenpunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe. Zwischen diesen drei Theilen liegen die Theile der Steigerung und des Falls. [...] Diese Theile des Dramas, a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhenpunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe, haben jeder Besonderes in Zweck und Baueinrichtung.⁷⁶

- 71 Zur langsamen und keineswegs reibungsfreien Hinwendung Freytags von der dramatischen Dichtung zum Roman vgl. Philipp Böttcher: *Gustav Freytag – Konstellationen des Realismus*, Berlin/Boston 2018, S. 326–359.
- 72 Gustav Freytag: »Die Technik des Dramas«, in: *Die Grenzboten* 8.3 (1849), S. 11–22. »In letzter Zeit«, so heißt es zu Beginn des Beitrags, »wurden den Grenzboten einige historische Dramen im Manuscript für den Abdruck eingesandt [...]. Wir haben diese Dramen nicht abgedruckt und die Absender mögen die Gründe dafür in dem Folgenden finden [...].« (Ebd., S. 11) Im ersten Band desselben Jahrgangs der *Grenzboten* hatte Freytag bereits sukzessiv vier der fünf Akte seines Schauspiels *Graf Waldemar* abgedruckt; vgl. Gustav Freytag: »Graf Waldemar. Schauspiel in fünf Akten«, in: *Die Grenzboten* 8.1 (1849), S. 241–252 (1. Akt), 281–296 (2. Akt), 321–332 (3. Akt), 361–385 (4. Akt). Im Jahr darauf erschien das Drama dann als Ganzes: Gustav Freytag: *Graf Waldemar. Schauspiel in fünf Akten*, Leipzig 1850.
- 73 Gustav Freytag: »Das Schaffen des dramatischen Dichters«, in: *Die Grenzboten* 20.2 (1861), S. 136–148, 180–191, 219–230.
- 74 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863. Ich zitiere im Folgenden aus der text- und seitenidentischen 9. Auflage von 1901.
- 75 Diltheys Rezension ist ohne Verfasserangabe in vier Ausgaben der *Berliner Allgemeinen Zeitung* erschienen (»Gustav Freytag: Technik des Drama [sic]«, in: *Berliner Allgemeine Zeitung*, 26.03.1863; 29.03.1863; 03.04.1863; 09.04.1863, ohne Paginierung). Vgl. den Wiederabdruck: Wilhelm Dilthey: »Gustav Freytag: Technik des Drama«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gabriele Malsch, Bd. 25: *Dichter als Seher der Menschheit. Die geplante Sammlung literar-historischer Aufsätze von 1895*, Göttingen 2006, S. 413–444.
- 76 Freytag: *Die Technik des Dramas* (Anm. 74), S. 102. Der in der Erstausgabe enthaltene Druckfehler (hier stand die amüsante Wendung zu lesen: »Durch die beiden Hälften der Handlung, welche in einem Punkt zusammenschließen«) ist in allen folgenden Ausgaben korrigiert.

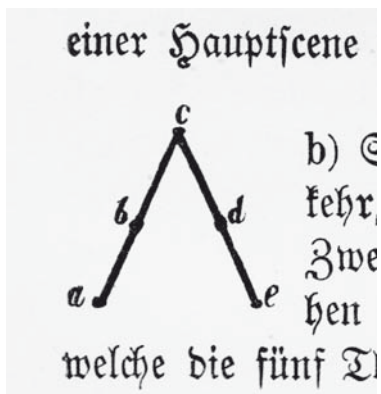


Abb. 3: Graphische Darstellung aus Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* (1863)

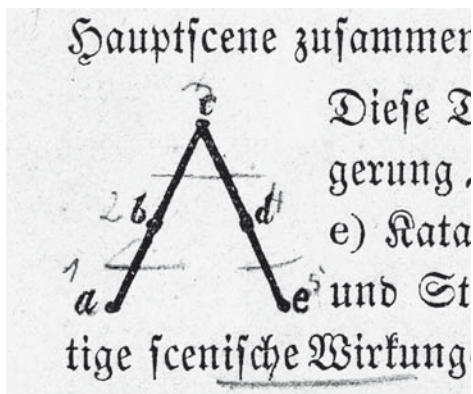


Abb. 4: Anstreichungen im Exemplar von Freytags *Die Technik des Dramas* der Bayerischen Staatsbibliothek

Flankiert wurde diese Beschreibung von der heute aus Schule und Hochschule als »Pyramidenmodell« bekannten Graphik, die sich in Freytags Regelpoetik selbst noch in Briefmarkengröße und mit minimaler Beschriftung präsentierte (siehe Abb. 3),⁷⁷ die werkpoetische Pointe dieser Darstellungsform indes nur umso fasslicher macht.

Denn anders als dies bei der Illustration eines »pyramidalen Bau[s]« zu erwarten wäre, zeigt die Graphik zunächst einmal weder den Grundriss noch den Aufriss eines Gebäudes, sondern einen Verlaufsgraphen, der links unten bei a) beginnt und rechts unten bei e) endet. Verlaufsgraphen werden in Wissenschaft und Publizistik bekanntlich dafür eingesetzt, Prozesse oder Entwicklungen im Wortsinne übersichtlich darzustellen, also transitorische Dynamiken als Bewegungsfiguren synoptisch wahrnehmbar zu machen. Indem Freytag einen solchen Graphen zum Darstellungsmedium der idealen (!) dramatischen Textkomposition wählt, scheint er also eben jene Verlaufsdimension zu akzentuieren, die im Falle des Bodmer'schen »Grundrisses« zum Verschwinden gebracht wurde. Um das unterdeterminierte Diagramm »lesen« zu können, muss indes die Freytag'sche Legende hinzugezogen werden, weil nur sie den Größen a) bis e) ihre Referenz zuschreibt. Und hier ergeben sich nun erste Friktionen. Denn der Text weist die im Graphen sichtbaren fünf Punkte als fünf »Theile des Dramas aus« und produziert damit eine handfeste Katachrese, deren Abgründigkeit sich am Exemplar der *Technik des Dramas* aus der Münchner Staatsbibliothek auf rührende Weise zeigt (siehe Abb. 4).

Hier weist die Erstaussage Spuren des verzweifelten Versuchs einer Leserin oder eines Lesers auf, in die Freytag'sche Graphik tatsächlich jene fünf Teile einzutragen, von denen der Text spricht, während die einzig denkbare Entsprechung solcher Teile im Schaubild die Linien zwischen den Punkten wären, die sich nach dem Symmetrie-

⁷⁷ Vgl. dazu kurz Böttcher: *Gustav Freytag* (Anm. 71), S. 4f.

prinzip aber nur auf vier summieren und nicht auf die tragödienkonstitutiven fünf. Als weiteres Irritationsmoment tritt die relationale Haltlosigkeit des Graphen hinzu, dessen x- und y-Achse nicht nur unsichtbar bleiben, sondern auch unbestimmt sind.⁷⁸ Zwar mag man sich, einer gewissen Konvention folgend, die horizontale Achse noch als eine der ›Zeit‹ vorstellen – sei es der Lektüre, sei es der Aufführung. Gänzlich unklar ist aber die Kategorie der Vertikalen und damit dessen, *was* im (Zeit-)Verlauf des Dramas eigentlich ›steigt‹ und ›fällt‹.

Tatsächliche Plausibilität gewinnt der schwebende Verlaufsgraph mit seinen zu Punkten geschrumpften »Theilen« erst im virtuellen Horizont der dreidimensionalen Architektur, die Freytag mit seiner Rede vom »pyramidalen Bau« aufruft und an einer entscheidenden Stelle in seiner Legende nochmals explizit macht. Indem der Regelpoetiker nämlich vom »Höhepunkt« des Dramas anstatt von dessen »Höhepunkt« spricht, entwirft er ihn gerade nicht als Moment in einer Entwicklung, sondern als Gipfel eines Berges im geographischen oder als Spitze eines Dreiecks im geometrischen Sinn.⁷⁹ Dank dieser Evokation des dramatischen Kunstwerks in Form einer Pyramide, die – wie ein Berg – über einen »Höhepunkt« verfügt, erhält auch die vertikale Verlaufsdyamik ihre Evidenz. Sie erscheint jetzt als eine ausgewiesene mechanische Bewegung entlang der Außenseiten des Bauwerks: Angeschoben durch das »erregende[] Moment[]«, arbeitet sich ein impliziertes Vehikel durch »Steigerung« – wie es in Freytags Legende heißt – zum »Höhepunkt« vor, um auf der anderen Seite, beschleunigt durch die physikalische Kraft des »Fall[s]«, mit größter Zwangsläufigkeit auf die unabwendbare »Katastrophe« zuzusteuern.

Und diese Suggestion einer mechanodramatischen Bewegung, deren Choreographie durch die Form des ihr unterliegenden Bauwerks gelenkt und determiniert wird, erhält ihre *asthetische* Fundierung eben einmal mehr durch die Zweidimensionalität der Fläche: Hier und nur hier beschreibt der Verlaufsgraph den sichtbaren Umriss eines gleichschenkligen Dreiecks, das seinerseits als Aufriss einer symmetrisch gebauten Pyramide vorstellbar wird, deren Dreidimensionalität wiederum die Rede von einer ›steigenden‹ und ›fallenden‹ Bewegung des Dramenverlaufs allererst mit Referenz versieht. Analog zur Grundriss-Strategie des 18. Jahrhunderts führt also auch Freitag in der zweidimensionalen Fläche die Körperlichkeit der Architektur und die Transitorik des Textes zusammen und bietet beides dem betrachtenden Blick als ›Übersicht‹ über das Ganze dar. Die besondere Potenz dieses Ganzheitsmodells liegt allerdings in seiner spezifisch diagrammatischen Ästhetik: Nicht nur präsentiert die Graphik den in der Flächenübersicht wahrnehmbaren Verlauf als Index einer unsicht-

78 Insofern ist es nur folgerichtig, dass Studienanfänger der Literaturwissenschaft dazu neigen, als Antwort auf die Frage, wie eine klassische Tragödie aufgebaut ist, den Freytag'schen Graphen in die Luft zu zeichnen.

79 Vgl. DWB 10, Sp. 1711, sowie exemplarisch die geologischen Messtabellen in Heinrich von Dechen: *Erläuterungen zur Geologischen Karte der Rheinprovinz und der Provinz Westphalen sowie einiger angrenzenden Gegenden*, Bd. I, Bonn 1870, S. 387-392; [Jacob Steiner:] *Jacob Steiner's Vorlesungen über synthetische Geometrie*, Erster Theil: *Die Theorie der Kegelschnitte in elementarer Darstellung*, bearbeitet von Carl Friedrich Geiser, Leipzig 1867, S. 183.

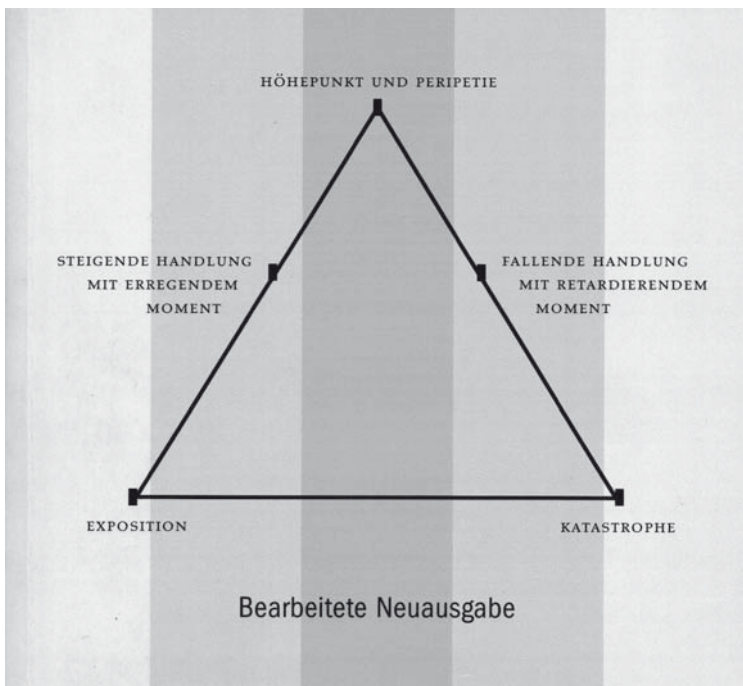


Abb. 5: Buchcover der Neuausgabe von Gustav Freytags
Die Technik des Dramas (2012), Ausschnitt

baren Werkarchitektur, sondern dieses verlaufstektische Modell ist aufgrund seiner maximal abstrakten Gestaltung, einschließlich des fehlenden Koordinatensystems, literarisch auch nahezu universell applizierbar und vermag auf diese Weise die Ganzheit zahlloser (dramatischer) Texte zu verbriefen.

Umso bemerkenswerter ist die literaturwissenschaftliche Erfolgsgeschichte, die das Freytag'sche Diagramm seit den 1970er Jahren geschrieben hat, nachdem sich die Philologen in den 100 Jahren zuvor von dessen Ganzheits(garantie)versprechen gänzlich unbeeindruckt gezeigt hatten. Manfred Pfister war 1977 der Erste, der das ›Pyramidenmodell‹ reanimiert, den Graphen um Beschriftungen erweitert⁸⁰ und ihn dabei unter der Hand von einer ehemals regelpoetischen Vorgabe in ein wissenschaftliches Analyseinstrument für das Drama der ›geschlossenen Form‹⁸¹ transformiert hat – nicht ohne den Bogen zurück zu Aristoteles zu schlagen, der dadurch endgültig als werk-

80 Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 2001, S. 320. Pfister ersetzt die Freytag'schen Buchstaben in der Graphik durch »Einleitung«, »(erregendes Moment)«, »Steigerung«, »Höhepunkt«, »(tragisches Moment)«, »Fall/Umkehr«, »(Moment der letzten Spannung)« und »Katastrophe«.

81 Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* (Anm. 69). Klotz selbst erwähnt Freytag mit keinem Wort.

poetischer Ganzheitstheoretiker institutionalisiert worden ist: »Der Idealtyp der geschlossenen Form«, so heißt es bei Pfister zum Schaubild, »gestaltet eine in sich völlig geschlossene Geschichte mit voraussetzungslosem Anfang und endgültigem Schluß, wobei die *Darstellung* dieser Geschichte [...] den aristotelischen Bedingungen der Einheit und der Ganzheit entspricht.«⁸² Angesichts des Umstands, dass Pfisters *Das Drama* – inzwischen in der elften Auflage – noch immer als Standardwerk gilt und auch die literaturwissenschaftliche Einführungsliteratur zur Dramenanalyse nahezu flächendeckend auf das ›Pyramidenmodell‹ zurückgreift,⁸³ verwundert es letztlich nicht, dass Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* auf dem deutschen Buchmarkt der Gegenwart gerade nicht in Form eines historischen Textes, sondern als überzeitliches Werk präsent ist: Während die einzige Ausgabe mit historisch kontextualisierendem Nachwort, trotz ihrer Aufnahme in Reclams Universalbibliothek, über die erste Auflage nicht herausgekommen und längst vergriffen ist,⁸⁴ verlegt die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Freytags Regelpoetik seit 1965 unkommentiert und unter Beigabe der – ebenfalls unkommentierten – Rezension Diltheys aus dem Jahr 1863 anstelle eines literaturwissenschaftlichen Peritexts.⁸⁵ Und die Neuausgabe der *Technik des Dramas* von 2003 (²2012) im Berliner Autorenhaus Verlag schließlich weist sich selbst sogar explizit als transhistorischen »Klassiker« aus, namentlich als »Grundlagenwerk für die Handbibliothek von Theater-, Hörspiel- und Drehbuchautoren«, wie es im Klappentext heißt⁸⁶ (ein bekannter Onlinehändler rechnet auch »Romanautoren« hinzu⁸⁷). Im Programm eines Creative-Writing-Verlages, der »[d]ie besten Bücher übers Schreiben – von erfahrenen und erfolgreichen Autoren«⁸⁸ publiziert, hätte Freytag seine *Technik des Dramas* fraglos gut aufgehoben gesehen. Und schon ein kurzer Blick auf das Buchcover lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass die zentrale Attraktivität dieser Regelpoetik für den literarischen Nachwuchs des frühen 21. Jahrhunderts im Versprechen eines in sich geschlossenen Werkganzen besteht (siehe Abb. 5).

Zwei Drittel des Buchumschlags sind jetzt mit Freytags Diagramm gefüllt, ergänzt durch Pfisters Beschriftung und mit einer signifikant aristotelisierenden Erweiterung des »Höhepunkt[s]« zur »Peripetie« versehen. Vor allem aber hat sich der Verlaufs-

82 Pfister: *Das Drama* (Anm. 80), S. 320.

83 Vgl. exemplarisch Michael Hofmann: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven*, Paderborn 2013, S. 21; Stefan Scherer: *Einführung in die Dramenanalyse*, Darmstadt 2010, S. 35; Silke Müller/Susanne Wess: *Studienbuch neuere deutsche Literaturwissenschaft 1720-1848. Basiswissen*, Würzburg ²1999, S. 181-184.

84 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, hg. von Klaus Jeziorkowski, Stuttgart 1983. Das Nachwort enthält die differenziertesten und aufschlussreichsten Kontextualisierungen von Freytags Regelpoetik, die bislang in der Literaturwissenschaft erschienen sind; vgl. ebd., S. 319-331.

85 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, unveränderter Nachdruck, Darmstadt 1969.

86 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, o. O. [Berlin] 2003 (²2012). Dem Innentitel zufolge »liegt« der Publikation »die Ausgabe von Gustav Freytags *Gesammelten Werken*« zugrunde, gleichwohl weist sie sich daselbst als »Neubearbeitung« aus.

87 https://www.amazon.de/Die-Technik-Dramas-Grundlagenwerks-Romanautoren/dp/3866711085/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85C5%BD%C3%95%&keywords=Technik+des+dramas&qid=1583484837&s=books&sr=1-1 (aufgerufen am 06.03.2020).

88 Vgl. die Website des Autorenhaus Verlags: <https://autorenhaus.de> (aufgerufen am 06.03.2020).

graph nun tatsächlich zum gleichschenkligen Dreieck geschlossen, das als zweidimensionaler Aufriss jener verborgenen Pyramidenarchitektur überblickt werden kann, die dem Textverlauf allererst seine dramatische Auf- und Abwärtsbewegung verleiht und diese wiederum zum indexikalischen Nachweis ihrer einheitsgarantierenden Existenz macht. Damit hat die Graphikabteilung des Autorenhaus Verlags die Apotheose eines in sich geschlossenen Werkganzen geschaffen, dessen Reize weit über die Grenzen der Schreibwerkstätten hinaus wirksam sind und längst die literatur- und theaterwissenschaftliche Theoriebildung bestimmen. Gleich zu Beginn des 2012 erschienenen *Handbuchs Drama. Theorie, Analyse, Geschichte* hat Peter W. Marx »substantielle Bestimmungen« des Dramatischen anhand eben dieses neuen Aufriss-Modells »des pyramidalen Aufbaus«⁸⁹ vorgenommen, es in Freytags Text zurückerzählt⁹⁰ und damit für die nächsten Jahrzehnte fest im dramentheoretischen Kanon implementiert.

Das werkästhetische Ganzheitsbegehren der Gegenwart scheint, so viel lässt sich festhalten, ein ebenso großes zu sein wie das Tröstungsversprechen der Vorstellung, Textverläufe beschrieben den Umriss einer tektonischen Gestalt, die in der Fläche zur synoptischen Darstellung gebracht werden kann. Es bleibt abzuwarten, wie lange die Suggestion von Grund-, Auf- oder Umrissen literarischer Werke die offenbar nach wie vor neuralgische Einsicht Schopenhauers auf Abstand zu halten versteht, dass Texte jedweder Art nun einmal »eine erste und eine letzte Zeile« haben und daher sowohl »einem Organismus« als auch einem architektonischen Bau »allemaal sehr unähnlich bleiben« müssen.

Bildnachweis

Abb. 1: Johann Martin Bernigeroth: Titelvignette zu Johann Jakob Bodmer: *Noah. Ein Helden-Gedicht*, Frankfurt a. M./Leipzig 1750, Zentralbibliothek Zürich, 3.332, <https://doi.org/10.3931/e-rara-15679> / Public Domain Mark.

Abb. 2: Erste Textseite von Johann Jakob Bodmer: *Der Noah. In zwölf Gesängen*, Zürich 1752, Zentralbibliothek Zürich, IV PO 476, <https://doi.org/10.3931/e-rara-15667> / Public Domain Mark.

Abb. 3: Graphische Darstellung aus Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1901, S. 100, Ausschnitt.

Abb. 4: Anstreichungen im Exemplar von Freytags *Die Technik des Dramas* der Bayerischen Staatsbibliothek: Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: L.eleg.g. 162 f., S. 100, Ausschnitt, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573880-5.

Abb. 5: Gustav Freytag: Buchcover der Neuausgabe von Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*, o. O. [Berlin] 2012, Ausschnitt.

89 Peter W. Marx: »Dramentheorie«, in: ders. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 1-11, hier S. 2.

90 Marx gibt als Quelle des Schaubilds nicht das Cover der Neuausgabe, sondern diejenige Seite in *Die Technik des Dramas* an, auf der sich tatsächlich Freytags unterdeterminierter Graph findet; vgl. ebd. Vgl. Freytag: *Technik des Dramas* (Anm. 86), S. 95.