

# Teile: Mereologie und Poetik

CARLOS SPOERHASE\*

Seit der Antike hat es eine Vielzahl von Versuchen gegeben, die Form von literarischen Kunstwerken theoretisch zu bestimmen. Ein Weg, der bei diesem Bestimmungsversuch beschritten werden kann, führt über die Ganzheit des Kunstwerks. Diese Ganzheit kann sowohl als interne als auch als externe aufgefasst werden.<sup>1</sup> Intern verweist ›das Ganze‹ auf die Form als Organisiertheit: Es geht um die innere Anordnung von Teilen zu einem Ganzen. Das Ganze ist ein intern strukturiertes Gefüge – im Gegensatz zu einer unstrukturierten Anhäufung. Extern verweist ›das Ganze‹ auf die Form als Kontur: Es geht um die äußere Begrenzung eines einheitlichen Objekts. Die folgenden Reflexionen befassen sich in erster Linie mit dem ersten Aspekt, der inneren Bestimmtheit des Ganzen; mit dem Problem also, wie genau sich Teile zu einem organisierten Ganzen fügen.<sup>2</sup>

Die Annahme, dass das Kunstwerk etwas Ganzes sei oder doch sein könne, gehört bis in die Gegenwart zu den Grundmodellen literarischer Gegenständlichkeit. Dieses Modell ist in den letzten Jahren von literaturtheoretischer Seite massiv kritisiert worden: Die Vorstellung von Ganzheit sei nämlich unvermeidlich mit unzeitgemäßen, sowohl ästhetisch als auch politisch nunmehr suspekten Annahmen von Totalität, Einheitlichkeit und Vollständigkeit befrachtet.<sup>3</sup> Die in der Epoche um 1800 erfolgreich etablierte und bis in die literaturwissenschaftliche Forschungspraxis der Gegenwart wirksame Konzeption des literarischen Kunstwerks als ein Ganzes müsse deshalb überwunden

\* Für Hinweise danke ich Andrea Albrecht, Christian Benne, Ulrich Breuer, Lutz Danneberg, Eva Geulen, Inka Müller-Bach, Thomas Schirren, Jørgen Sneis und Juliane Vogel.

1 Wladyslaw Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt a. M. 2003, S. 317-355. Tatarkiewicz nennt noch weitere Ausprägungen des Formbegriffs, die hier keine Rolle spielen. Unterscheiden ließe sich ausgehend von seinen Hinweisen einerseits die Form als Erscheinung und die Form als Darstellung. Die Form als Erscheinung wäre das ästhetisch, d. h. mehr oder weniger unmittelbar in der Wahrnehmung Gegebene (im Gegensatz zu dem erst zu Erschließenden, z. B. dem Inhaltlichen). Die Form als Darstellung wäre eine Durchführungsweise bzw. auch Verfahrensweise, Vollzugsweise, Machart, ein Modus (im Gegensatz zum Darstellungsgehalt, z. B. dem Thema, Stoff, Ereignis, der Handlung usw.). Eine weitere Ausprägung ist die Form als mehr oder weniger ›institutionalisiertes‹ Grundmuster, d. h. z. B. als generische Architextualität (im Sinne Gérard Genettes).

2 Die interne und die externe Dimension der Ganzheit stehen in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis, das Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein müsste.

3 Vgl. Mary Poovey: »The Model System of Contemporary Criticism«, in: *Critical Inquiry* 27 (2001), S. 408-428, hier vor allem S. 415-423; Frances Ferguson: »Organic Form and its Consequences«, in: Peter de Bolla/Nigel Leask/David Simpson (Hg.): *Land, Nation and Culture, 1740-1840. Thinking the Republic of Taste*, New York 2005, S. 223-240; Caroline Levine: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton/Oxford 2015, S. 24-48.

werden.<sup>4</sup> Auffällig an den jüngeren literaturtheoretischen Debattenbeiträgen ist allerdings die Tendenz, bei der kritischen Diskussion des Konzepts von Ganzheit dessen dialektischen Paarbegriff, den Teil nämlich, weitgehend aus den Augen zu verlieren. Dieser Beitrag widmet sich deshalb einer Theoretisierung der Teile.

## I.

Wie hängen Teile und Ganzes zusammen?<sup>5</sup> Fragen dieser Art werden seit der Antike diskutiert.<sup>6</sup> In der Antike und im Mittelalter lässt sich eine sehr reichhaltige und plurale mereologische Diskussion beobachten. Das hängt auch damit zusammen, dass in diesen Epochen bestimmte Relationen als mereologische Teile-Ganzes-Relationen beschrieben wurden, die wir heute meist nicht mehr als solche auffassen: darunter die Relation von Materie und Form (im Rahmen des Hylemorphismus) oder die Relation von Gattung und Art (bzw. Spezies).<sup>7</sup> Viele Punkte, die auch in der gegenwärtigen Debatte präsent sind, werden bereits in der mittelalterlichen Mereologie diskutiert.<sup>8</sup>

Es lassen sich systematische Grundprobleme identifizieren, die immer wieder in der einen oder anderen Form debattiert worden sind: Welche Modelle von Ganzheit gibt es? Ist Ganzheit eine kategoriale oder graduelle Eigenschaft? Welche Relationen müssen zwischen Elementen selbst und zwischen der Gesamtheit der Elemente und dem Ganzen bestehen, damit die Elemente die Teile eines Ganzen sind und als solche ein Ganzes ausmachen? Wie unabhängig müssen die Teile voneinander und vom Ganzen sein? Wie ähnlich dürfen die Teile einander und dem Ganzen sein? Sind Teile und Ganzes ontologisch-kategorial homogen oder nicht? Ist das Ganze die Summe seiner Teile oder mehr als die Summe seiner Teile? Lassen sich Schlussregeln ausmachen, die es erlauben, von Merkmalen der Teile auf Merkmale des Ganzen oder umgekehrt von Merkmalen des Ganzen auf Merkmale der Teile zu schließen?<sup>9</sup>

4 Wobei Poovey auf die deutschsprachigen Bezugspunkte von Samuel Taylor Coleridge, dem sie eine zentrale Rolle zubilligt, nicht näher eingeht; vgl. Poovey: »The Model System« (Anm. 3), vor allem S. 419.

5 Nagel unterscheidet im Hinblick auf Teile-Ganzes-Beziehungen acht Grundbedeutungen; vgl. Ernst Nagel: »Wholes, Sums, and Organic Unities«, in: *Philosophical Studies* 3.2 (1952), S. 17-32, hier S. 18-20.

6 Vgl. für einen hermeneutikgeschichtlichen Überblick Lutz Danneberg: *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers: Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*, Berlin/New York 2003.

7 Vgl. dazu u. a. Andrew Arlig: »Is There Medieval Mereology?«, in: Margaret Cameron/John Marenbon (Hg.): *Methods and Methodologies. Aristotelian Logic East and West, 500-1500*, Leiden/Boston 2011, S. 161-189.

8 Darunter die Prinzipien der mereologischen Asymmetrie (*wenn x Teil von y ist, kann y nicht Teil von x sein*), der mereologischen Transitivität (*wenn x Teil von y ist und y Teil von z ist, ist x auch Teil von z*) und der mereologischen Supplementarität (*wenn x Teil von y ist, können x und y nicht identisch sein, d. h. es bedarf mindestens eines »supplementären« Teils, der neben x ein weiterer Teil von y ist*). Für eine eingehendere philosophische Perspektive vgl. Peter Simons: *Parts. A Study in Ontology*, Oxford 1987.

9 Vgl. zu den obigen Fragen Massimo Libardi: »Applications and Limits of Mereology. From the Theory of Parts to the Theory of Wholes«, in: *Axiomathes* 5.1 (1994), S. 13-54, hier S. 18, 29, 36, 41.

Besteht eine Präzedenz der Teile gegenüber dem Ganzen oder des Ganzen gegenüber den Teilen?<sup>10</sup>

Auch die Grundmetaphern und Basisanalogien, die in diesem Kontext Verwendung finden, weisen eine überraschende Stabilität auf. Abstrakte Ganzheiten, die übrigens mit ganz unterschiedlichen Ausdrücken belegt werden (Einheit, Integrität, Geschlossenheit, Totalität, Vollständigkeit, Kohärenz usw.), werden nicht selten metaphorisch oder analogisch charakterisiert. Sie werden analogisiert mit dem Menschen (das Ganze als menschlicher Körper und die Teile als Körperteile), mit architektonischen Strukturen (das Ganze als Bauwerk und die Teile als Bausteine) oder mit biologischen Systemen (das Ganze als Organismus und die Teile als Organe). Diese Metaphern und Analogien gehören zu den offensichtlicheren. Weniger offensichtlich und deshalb bislang auch nicht eingehender untersucht ist die arithmetische Metapher, die das Ganze als Summe (oder eben gerade nicht als Summe) von Teilen, d. h. als additives oder nichtadditives Gefüge beschreibt. Auch Textganzheiten sind immer wieder konzeptualisiert worden als tierische oder menschliche Körper, als architektonische Strukturen, als Organismen sowie als suprasummativ Gefüge, die mehr seien als die bloße Addition ihrer Teile.<sup>11</sup>

Eine zentrale methodologische Frage, die man sich stellen muss, bevor man eine Mereologie literarischer Kunstwerke entwirft, ist, ob es überhaupt sinnvoll ist, zunächst eine generelle Mereologie als Ausgangspunkt zu wählen, um dann in einem weiteren Schritt Spezifikationen für bestimmte Bereiche (wie z. B. literarische Texte) vorzunehmen. Sinnvoller könnte es sein, davon auszugehen, dass es eine Vielzahl von bereichsspezifischen Mereologien gibt, die alle für sich entwickelt sein wollen, weil sie eben nicht als bloße Spezifikationen einer globalen Mereologie aufzufassen sind.<sup>12</sup> Doch auch wenn man für eine lokale Mereologie des Poetischen plädieren sollte, ist

10 Grundsätzlich sollte hier ein Monismus der Fundierung von einem Monismus der Existenz unterschieden werden; vgl. dazu Jonathan Schaffer: »Monism: The Priority of the Whole«, in: *Philosophical Review* 119 (2010), S. 31-76; vgl. auch ders.: »Why the World has Parts: Reply to Horgan and Potrč«, in: Philip Goff (Hg.): *Spinoza on Monism*, Basingstoke u. a. 2012, S. 77-91. Im Hinblick auf die Mereologie ist die metaphysische Frage für Schaffer nicht, ob es nur Teile oder nur ein Ganzes gibt. Hierbei handelt es sich für ihn um einen Existenzmonismus (es gibt nur das Ganze). Er unterscheidet diesen Existenzmonismus klar von einem Prioritätsmonismus, der die Frage betrifft, wie das Fundierungsverhältnis zwischen Teilen und Ganzem verstanden werden muss, d. h. ob die Teile oder das Ganze grundlegend sind (das Ganze ist fundamental). Ein mereologischer Prioritätsmonismus ist zudem mit einem mereologischen Existenzmonismus inkompatibel, da der Prioritätsmonismus gerade voraussetzt, dass sowohl das Ganze als auch Teile existieren.

11 Vgl. dazu Lubomír Doležel: *Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule*, Dresden/München 1999, S. 22-30; Lutz Danneberg: »Ganzheitsvorstellungen und Zerstückelungsphantasien. Zum Hintergrund und zur Entwicklung der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: Jörg Schönert/Ulrike Zeuch (Hg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2004, S. 241-282.

12 Vgl. dazu Libardi: »Applications and Limits of Mereology« (Anm. 9), S. 43.

es nützlich, vorab einige generelle Annahmen der mereologischen Reflexion zu artikulieren, die sich auf die innere Bestimmung des Ganzen beziehen.<sup>13</sup>

Erstens scheint in der poetologischen Diskussion häufig angenommen zu werden, dass ein Ganzes überhaupt aus Teilen besteht. Es handelt sich also nicht um eine ›einfache‹ Einheit, die als solche gar keine Teile hätte. Zweitens scheint vorausgesetzt zu werden, dass das Ganze aus intrinsischen Teilen besteht. Die Teile sind dann nicht einfach das Ergebnis von nachträglichen und kontingenten Ein-Teilungen im Rahmen einer segmentierenden Analyse, sondern sind bereits vor jeder Analyse als solche konstitutive Bestandteile des Ganzen. Es geht beim Ganzen also meist um eine Einheit, die aus Teilen komponiert ist und diese gleichsam schon aus sich selbst heraus aufweist.

Auf dieser meist impliziten Grundlage werden dann mehr oder weniger anspruchsvolle Bestimmungen des poetischen Ganzen getroffen. Das literarische Kunstwerk erweist sich als eine Einheit, die eine größere Anzahl von unterschiedlichen und für sich abgrenzbaren Teilen beinhaltet, die sich aber zu einer größeren Ganzheit integrieren. Die erfolgreiche Integration zu einem Ganzen besteht etwa darin, dass sich die Beziehung der Teile untereinander als eine nichtbeliebige Anordnung verstehen lässt (Teil-Teil-Beziehungen), aber auch darin, dass kein vorhandener Teil im Verhältnis zum Ganzen überflüssig ist und kein für das Ganze notwendiger Teil diesem fehlt (Teile-Ganzes-Beziehung). Sehr anspruchsvoll sind Bestimmungen, die von einer Präzedenz des Ganzen vor den Teilen ausgehen – also nur dort ein Ganzes im strengen Sinne statuieren, wo das Ganze den Teilen vorausgeht und diese überhaupt erst als solche konstituiert.

Das skizzierte Problem der Bestimmung von Ganzheit muss von der Frage der Identifikation von Ganzheit unterschieden werden. Es könnte nämlich durchaus sein, dass wir mehr oder weniger wissen, was eine Ganzheit ist, aber noch nicht die Instrumente zur Hand haben, um Ganzheit zu identifizieren; oder dass wir eigentlich nicht genau wissen, was eine Ganzheit ist, sich aber in unseren alltäglichen Textumgangsformen mehr oder weniger implizite Identifikationspraktiken für Ganzheit einge spielt haben. Die Identifikation wird nicht selten über mehr oder weniger imaginierte Manipulationen der Ganzheit konzeptualisiert. Eine Ganzheit lässt sich dann daran erkennen, dass jede Veränderung der Anordnung der Teile untereinander und jede Wegnahme bestehender Teile oder Hinzufügung zuvor fehlender Teile die Ganzheit sichtlich beschädigt. Wenn die Umstellung, Wegnahme oder Hinzufügung von Teilen eines (angenommenen) Ganzen es in seiner Ganzheit nicht merklich beeinträchtigt, kann es sich auch nicht um eine Ganzheit im strengen Sinne handeln.

Fokussiert man die Frage nach der inneren Bestimmtheit des Ganzen im Bereich einer Mereologie der Dichtung, so stellt sich die Frage, was hier überhaupt die konstitutiven Teile von Ganzheiten sein könnten. Ein literarischer Text besteht aus Wörtern und Sätzen, ein Gedicht aus Zeilen und Strophen, ein Roman aus Absätzen und

13 Interne Strukturiertheit und äußere Abgrenzung des Ganzen werden in einen engen Zusammenhang gerückt von Barbara Herrnstein Smith: *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago/London 1968, S. 23 f.

Kapiteln, ein Drama aus Szenen und Akten, ein Epos aus Gesängen, eine dargestellte Handlungsfolge aus den Ereignissen eines Plots. Diese Teile können in Poetiken funktional ausgezeichnet werden – etwa als Phasen einer Ablaufordnung im Sinne von Anfang, Mitte und Ende oder Exposition, Ansteigen, Höhepunkt, Abfallen und Katastrophe. Aber welche dieser Gliederungsangebote lassen sich als intrinsische verstehen, die gleichsam schon von Haus aus Teile des Ganzen sind und nicht erst das Ergebnis einer nachträglich hergestellten oder bloß kontingenten Segmentierung?

Auch stellt sich die Frage, wie genau das Erfordernis zu verstehen ist, dass die Beziehung der Teile untereinander eine nichtbeliebige Anordnung ist und dass sich im Verhältnis zum Ganzen kein vorhandener Teil als überflüssig erweist und kein notwendiger Teil fehlt. Lässt sich diese Perspektive auf poetische Ganzheit mit Werken vereinbaren, deren Teile relativ lose angeordnet sind, die zu vernachlässigende Teile enthalten oder ohne Weiteres durch weitere Teile ergänzt werden könnten?<sup>14</sup> Im Folgenden werden drei Autoren untersucht, die Anfang des 19. Jahrhunderts diese poetologischen Probleme traktieren: August Wilhelm Schlegel, Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schlegel.<sup>15</sup>

## II.

In seinem Versuch über *Romeo und Julia*, der im ersten Band der *Charakteristiken und Kritiken* abgedruckt ist, stellt August Wilhelm Schlegel Shakespeare als einen Dichter vor, der auf überzeugende Weise Teile zu einem Ganzen zusammenfüge. Shakespeares Vorlage habe »nur durch gröbere Bande zusammenhängende[n] Theile« enthalten; erst durch die »Behandlung« Shakespeares habe das Drama »innere Einheit gew[o]nnen«. <sup>16</sup> Ein »harmonisches Wunder« sei *Romeo und Julia* vor allem, weil es Shakespeare gelungen sei, »dessen Bestandteile [...] [zu] verschmelzen«. <sup>17</sup>

Systematischer reflektiert Schlegel über das poetische Ganze und seine Teile etwas später in seinen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. Er stellt dort klar, dass die Poetizität eines literarischen Werks der »zusammenhängende[n], in sich geschlossene[n] befriedigende[n]« Ganzheit des Werks geschuldet sei. <sup>18</sup> Mereologische

14 Vgl. dazu Catherine Lord: »Organic Unity Reconsidered«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22 (1964), S. 263-268; vgl. auch zuvor dies.: »Aesthetic Unity«, in: *The Journal of Philosophy* 58 (1961), S. 321-327.

15 Bei anderer Gelegenheit wäre eingehend zu diskutieren, in welchem Verhältnis eine mereologische Konzeptualisierung von Form zu dem endogenen Formkonzept steht, das David Wellbery als Merkmal der Epoche »um 1800« herausgearbeitet hat; vgl. v.a. David E. Wellbery: »Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800«, in: Jonas Maatsch (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin/Boston 2014, S. 17-42.

16 August Wilhelm Schlegel: *Ueber Shakspeare's Romeo und Julia*, in: ders./Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kritiken*, Erster Bd., Königsberg 1801, S. 282-317, hier S. 288.

17 Ebd., S. 317.

18 August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1809-1811), in: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. von Georg Braungart, Bd. 4.1, hg. und kommentiert von Stefan Knödler, Paderborn 2018, S. 25.

Ganzheitskonzeptionen finden sich in den *Vorlesungen* sowohl in theoretischen Passagen ausformuliert als auch an Stellen, die der praktischen Kritik einzelner Kunstwerke gelten.

Die theoretische Reflexion Schlegels nimmt ihren Ausgang von einer detaillierteren Auseinandersetzung mit Aristoteles. Schlegel interessiert sich für die Frage, weshalb die aristotelische Bestimmung von Ganzheit das Problem der Größe umkreise.<sup>19</sup> Aus Schlegels Perspektive ergibt sich das daraus, dass das Ganze nicht so groß sein dürfe, dass es als Ganzes nicht mehr überschaut werden könne, es aber auch nicht so klein sein dürfe, dass man die Teile des Ganzen nicht mehr in ihrer Distinktheit wahrnehmen könne. In jedem Fall bezieht sich aber das aristotelische Verhältnis von Teilen und Ganzem, so wie es Schlegel rekonstruiert, auf die dargestellte Handlung: Die dargestellte Handlung ist idealerweise ein Ganzes, das aus Teilen besteht – nämlich aus den Teilen »Anfang, Mitte und Ende« –, die als solche überblickbar und differenzierbar bleiben müssen.<sup>20</sup>

Blickt man auf die praktische Kritik in den *Vorlesungen*, gewinnt das Verhältnis von Teilen und Ganzem eher eine werkstrukturelle Bedeutung. Das gilt schon für Schlegels Auseinandersetzung mit der bisherigen Dramenkritik. So kritisiert er den Dramenkritiker Voltaire dafür, dass er einen einzigen Akt eines Corneille-Stücks »als eine der herrlichsten Erscheinungen der französischen Bühne« gelobt habe. Gegen Voltaire wird eine Vorstellung von Ganzheit in Anschlag gebracht: »Diese absondernde Beurtheilung von Kunstwerken, welche Theile im Widerspruch mit dem Ganzen lobt, ohne welches sie nicht bestehen können, ist uns gänzlich fremd.«<sup>21</sup>

Das Missverhältnis von Teilen und Ganzem kritisiert Schlegel auch an den Dramen des Euripides. Diese würden »meistens das Ganze den Theilen« aufopfern.<sup>22</sup> Dagegen wird Schillers *Maria Stuart* dafür gelobt, dass alles »weislich abgewogen« sei: Man könne zwar »einzelne Theile als beleidigend tadeln [...]; aber man wird schwerlich etwas verrücken können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen.«<sup>23</sup> Eine werkstrukturelle Dimension gewinnt das Verhältnis von Teilen und Ganzem auch in den rückblickenden Bemerkungen, die Schlegel zu seinem eigenen Beitrag über Shakespeares *Romeo und Julia* macht:

In einem [...] Versuch über *Romeo und Julia* habe ich die sämtlichen Auftritte nach der Reihe durchgegangen, und die innre Nothwendigkeit eines jeden in Bezug auf das Ganze geprüft [...]. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man [...] nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könne, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen. Ich wäre bereit, an allen Stücken Shakspeare's aus seiner reiferen Zeit dasselbe zu unternehmen [...].<sup>24</sup>

Auffällig ist, dass Schlegel sich hier des gängigen mereologischen Identifikationsverfahrens für Ganzheit (»das vollendete Werk«) bedient, wenn er sich darum

19 Ebd., S. 187 f.

20 Ebd., S. 190.

21 Ebd., S. 228.

22 Ebd., S. 86 f.

23 Ebd., S. 433.

24 Ebd., S. 298.

bemüht, die ›reifen‹ Dramen Shakespeares als Ganzheiten zu bestimmen.<sup>25</sup> Die Ganzheit von *Romeo und Julia* wird daran festgemacht, dass sich weder einzelne Teile »hinwegnehmen« noch Teile »hinzufügen« lassen, ohne dass die Ganzheit des Werks Schaden nimmt. Die Ganzheit des Werks wird hier aber nicht allein anhand der »Nothwendigkeit« der einzelnen Teile identifiziert, sondern auch mittels der »Nothwendigkeit« der Beziehungen der Teile zueinander – also konkret daran, dass jede Umstellung der Teile das Werk »entstellen« würde. Dieses Ganze, das sich durch die probe-weise Hinzufügung, Wegnahme oder Umstellung von Teilen identifizieren lässt, ist deshalb aber nicht schon selbst etwas handgreiflich Vorfindliches:

Der äußere Sinn nimmt an den Gegenständen immer nur eine unbestimmte Mehrheit von unterscheidbaren Theilen wahr; das Urtheil, wodurch wir diese zu einer ganzen und vollständigen Einheit zusammenfassen, ist immer durch die Beziehung auf eine höhere Sphäre der Begriffe gegründet. So z. B. liegt die mechanische Einheit einer Uhr in dem Zweck der Zeitmessung; dieser Zweck ist aber nur für den Verstand da, er lässt sich weder mit Augen sehen noch mit Händen greifen; die organische Einheit einer Pflanze und eines Thieres liegt in dem Begriff des Lebens: und die innre Anschauung des Lebens, das selbst unkörperlich ist, wiewohl es mittelbar in der Körperwelt erscheint, bringen wir schon zu dem einzelnen belebten Gegenstände mit, sonst würden wir sie durch ihn nicht erhalten.<sup>26</sup>

Die »ganze[ ] und vollständige[ ] Einheit« lässt sich Schlegel zufolge im Gegensatz zu den Teilen nicht »mit Augen sehen« oder »mit Händen greifen«; sie besteht, wenn man so möchte, in einem Bezug auf etwas Überempirisches bzw. Nichtsinnliches.<sup>27</sup> Sowohl Uhrwerke als auch Lebewesen dienen Schlegel zur Veranschaulichung von »ganzen und vollständigen Einheit[en]«, die in dem (Selbst)Zweck des organisierten Gebildes fundiert sind; das Erfassen des (Selbst)Zwecks dieser organisierten Gebilde kann allerdings nicht das Ergebnis einer ›handgreiflichen‹ Erfahrung sein, sondern verweist auf etwas Erfahrungsübersteigendes. Insofern lassen sich die in der Erfahrung gegebenen Teile eines Kunstwerks in bestimmten Fällen nur dann als die Teile

25 Ebd., S. 188, 192. Es wäre eine ganz eigene Reflexion wert, weshalb die emphatische Ganzheitsreflexion von August Wilhelm Schlegel über Thomas Carlyle bis hin zu Wayne Booth so häufig um den Nachweis kreist, die reifen Shakespeare-Dramen seien Ganzheiten, an denen keine überflüssigen Teile zu finden seien; vgl. zu Carlyle G. N. G. Orsini: »Coleridge and Schlegel Reconsidered«, in: *Comparative Literature* 16 (1964), S. 97–118, hier S. 115–118; ders.: »The Organic Concepts in Aesthetics«, in: *Comparative Literature* 21 (1969), S. 1–30, hier S. 15; vgl. auch Wayne Booth: »The Poetics for a Practical Critic«, in: Amélie Oksenberg Rorty (Hg.): *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992, S. 387–408.

26 Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (Anm. 18), S. 192.

27 Wenn Schlegel diesen theoretischen Sachverhalt sowohl an mechanischen als auch an organischen Ganzheiten erläutert, so unterläuft er damit stellenweise die in der Folgezeit etablierte und dichotomisch verhärtete Leitunterscheidung von mechanischen und organischen Ganzheiten; vgl. aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu organischer Ganzheit um 1800 unter anderem Peter McLaughlin: *Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft*, Bonn 1989; Christian Köchy: *Ganzheit und Wissenschaft. Das historische Fallbeispiel der romantischen Naturforschung*, Würzburg 1997.

eines Ganzen auffassen, wenn sie sich auf ein Überempirisches bzw. Nichtsinnliches beziehen lassen.

Im Gegensatz zu den vorfindlichen äußerlichen Teilen wird die Ganzheit bestimmter Gebilde zu einer innerlichen Qualität, die von den Sinnesorganen nicht mehr ohne Weiteres erfasst, sondern allenfalls indirekt erschlossen werden kann. Das literarische Paradigma einer Ganzheit, die über eine derartige »tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit« verfügt, sind für Schlegel die »tragischen Compositionen« Shakespeares.<sup>28</sup> Die »tiefe[ ] Absichtlichkeit« dieser »Compositionen« sei nur aufgrund einer gängigen, aber grundfalschen Theorie der Teile missverstanden worden:

Ueberhaupt war es die herrschende Richtung der bisherigen Zeit, die sich auch in der Naturwissenschaft offenbarte, das Lebendige als eine bloße Anhäufung todter Theile zu zerlegen, zu vereinzeln, was nur in der Verknüpfung besteht und außer ihr nicht begriffen werden kann, statt bis zum Centralpunkt hindurchzudringen, und alle Theile als so viele Ausstrahlungen von daher zu betrachten.<sup>29</sup>

Mithilfe der Konzeption eines »Centralpunkt[s]«, die sich bereits eine Dekade zuvor bei Friedrich Schlegel formuliert findet,<sup>30</sup> wird die literarische Formgebung im Rekurs auf ein sinnlich unzugängliches Prinzip nachvollzogen. Dieses nichtsinnliche Prinzip, das im Inneren des Werks situiert wird, ist der Garant der ganzheitlichen Formstiftung des Werks selbst.

### III.

Nicht nur im Hinblick auf August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, sondern auch im Hinblick auf Goethes Bemühungen um eine Theoretisierung der Form lohnt es sich, den Kompositionsbegriff näher zu betrachten. Verwendet Goethe »Komposition« nicht gerade als allgemeine Bezeichnung für Kunstwerke, so dient der Begriff häufig einer Reflexion auf das Verhältnis von Teilen und Ganzem.<sup>31</sup> Sehr deutlich wird das in einem späten Gespräch mit Johann Peter Eckermann:

28 Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (Anm. 18), S. 192.

29 Ebd., S. 297f.

30 Zu einem »Ganzen« werde der Roman für Friedrich Schlegel nur »durch die Beziehung der ganzen Composition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Centralpunkt« (Friedrich Schlegel: »Gespräch über die Poesie«, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. 3, St. 1 (1800), S. 58-128, hier S. 124). Die Konzeption des »Centralpunkt[s]« steht wohl in der Tradition der hermeneutischen Skopuslehren; vgl. dazu Danneberg: *Die Anatomie des Text-Körpers* (Anm. 6), S. 251f.

31 Vgl. z. B. die »Konfession des Verfassers« im »Historischen Teil« von Johann Wolfgang Goethe: *Zur Farbenlehre*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe (20 Bde.), hg. von Karl Richter, Bd. 10, hg. von Peter Schmidt, München/Wien 1989, S. 903, 905. Wobei der Kompositionsbegriff im Hinblick auf Werke aus den bildenden Künsten und der Musik für Goethe unproblematischer anwendbar zu sein scheint als für Werke der Literatur; vgl. z. B. seine Bemerkungen zur Symmetrie in der bildenden Kunst in Johann Wolfgang Goethe: *Ästhetische Schriften 1816-1820. Über Kunst und Altertum I-II*, in:



›Geoffroy de Saint-Hilaire ist ein Mensch, der wirklich in das geistige Walten und Schaffen der Natur eine hohe Einsicht hat; allein seine französische Sprache, insofern er sich herkömmlicher Ausdrücke zu bedienen gezwungen ist, läßt ihn durchaus im Stich. Und zwar nicht bloß bei geheimnißvoll-geistigen, sondern auch bei ganz sichtbaren, rein körperlichen Gegenständen und Verhältnissen. Will er die einzelnen Teile eines organischen Wesens ausdrücken, so hat er dafür kein anderes Wort, als *Materialien*, wodurch denn z. B. die Knochen, welche als gleichartige Teile das organische Ganze eines Armes bilden, mit den Steinen, Balken und Brettern, woraus man ein Haus macht, auf *eine* Stufe des Ausdrucks kommen.«

›Ebenso ungehörig, fuhr Goethe fort, gebrauchen die Franzosen, wenn sie von Erzeugnissen der Natur reden, den Ausdruck *Komposition*. Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von *Komposition* reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinne habe.«

Es will mir sogar scheinen, versetzte ich, als ob der Ausdruck *Komposition* auch bei echten Erzeugnissen der Kunst und Poesie ungehörig und herabwürdigend wäre.

›Es ist ein ganz niederträchtiges Wort, erwiderte Goethe, das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir sobald wie möglich wieder loszuwerden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan *komponirt!* – *Komposition!* – Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! – Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen [...].<sup>32</sup>

Der pauschale Gebrauch des Kompositionsbegriffs ist aus Goethes Perspektive problematisch, weil er insinuiert, die Teile-Ganzes-Beziehungen eines Hauses, einer Maschine und eines Lebewesens würden sich ähneln (›auf *eine* Stufe des Ausdrucks kommen«). So gerät eine differenzierte Beschreibung dieser unterschiedlichen Ganzheiten ebenso außer Sichtweite wie eine angemessene Charakterisierung des Lebewesens und des eminenten Kunstwerks als »Schöpfung[en]«, deren Ganzheit von unbeobachtbaren Größen wie »Seele« und »Geist[ ]« gewährleistet wird.

Bereits um 1800 deutet sich auch bei Goethe die Position an, dass an anspruchsvollen Ganzheiten letztlich immer nur die äußerlichen Teile direkt beobachtbar und

ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Frankfurter Ausgabe (40 Bde.), hg. von Friedmar Apel/Hendrik Birus/Anne Bohnenkamp-Renken u. a., Abt. I, Bd. 20, hg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M. 1999, S. 76.

32 Goethe im Gespräch mit Eckermann, 20.6.1831, in: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe [Anm. 31], Bd. 19), hg. von Heinz Schlaffer, S. 683-684; vgl. zur Kritik der Ausdrücke »Materialien« und »Komposition« in den morphologischen Schriften Goethes auch Johann Wolfgang Goethe: »Letzte Abhandlungen zur Morphologie bis 1832«, in: ders.: *Schriften zur Morphologie (Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe [Anm. 31], Abt. I, Bd. 24), hg. von Dorothea Kuhn, S. 783-850, hier S. 837f.; vgl. dazu auch die Bemerkungen in Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018, S. 512-514.

gegenständlich greifbar sind.<sup>33</sup> Ausgehend von der Bemühung, die »Teile im Zusammenhang zu erfassen«, seien diese Teile daraufhin »als Andeutungen des Inneren aufzunehmen«, um schließlich »das Ganze in der Anschauung« beherrschen zu können.<sup>34</sup> Damit ist im Grunde auch ein wichtiger Aspekt eines Programms für eine Morphologie formuliert.

Goethe befasst sich seit den 1780er Jahren und bis an sein Lebensende intensiv mit mereologischen Fragestellungen.<sup>35</sup> Er wendet sich in diesem Zusammenhang auch gegen die Tendenz, das Verhältnis von Ganzheiten und Nicht-Ganzheiten in einem strikten Sinne dichotomisch zu konstruieren. Dies ist ausdrücklich gegen die in der Goethe-Philologie verbreitete Position vorzubringen, Goethe habe sich in seinen Reflexionen über Ganzheit strikt an der Dichotomie von System und Aggregat orientiert und in diesem Kontext das System als das schlechthin Ganze, das Aggregat aber als das schlechthin Nicht-Ganze konzipiert.<sup>36</sup> Korrekter scheint es mir, dass Goethe wenigstens phasenweise an einer mereologischen Theorie der Organisation interessiert ist, die Stufungen zulässt zwischen hochkomplex organisierten Teile-Ganzes-Beziehungen, die einen Systemcharakter gewinnen, und bloßen Anhäufungen, in denen sich diverse Elemente gar nicht zu einem organisierten Ganzen fügen.

Dieses Anliegen Goethes lässt sich nicht nur in seiner poetologischen Theorie und poetischen Praxis, sondern auch recht deutlich in bestimmten naturphilosophischen Schriften erkennen.<sup>37</sup> Es lässt sich nachvollziehen an den äußerst konzentrierten Reflexionen über die mereologische Problematik in *Über die Gesetze der Organisation überhaupt*.<sup>38</sup> Dort werden die diversen Organisationsformen von mineralischem, vegetabilischem und animalischem Leben anhand von grundlegenden mereologischen Merkmalen geschieden.

33 Vgl. aber bereits Johann Wolfgang Goethe an Johann Heinrich Meyer (wahrscheinlich 25. oder 26.2.1789), in: Johann Wolfgang Goethe: *Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Volker Giel/Norbert Oellers unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch, Bd. 8.1, Berlin/Boston 2017, S. 88: „[M]an soll nicht Composition sagen, denn solch ein Werck ist nicht von *ausßen zusammengesetzt, es ist von innen entfaltet*.“

34 Johann Wolfgang Goethe: »Ideen über organische Bildung 1806-1807«, in: ders.: *Schriften zur Morphologie* (Anm. 32), S. 397-398, hier S. 391.

35 Ich werde im Folgenden weder auf den Hylemorphismus Goethes eingehen (vgl. zur Priorität des Ganzen vor den Teilen bei Goethe schon Claus Günzler: »Die Bedeutung des aristotelischen Hylemorphismus für die Naturbetrachtung Goethes«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 21 [1967], S. 208-241, hier S. 215-222) noch auf seine Aristoteles-Rezeption; vgl. dazu auch die frühen Studien von Peter Petersen: *Goethe und Aristoteles*, Berlin u. a. 1914; Karl Schlechta: *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles. Ein Versuch*, Frankfurt a. M. 1938.

36 Vgl. diese Position zuletzt bei Martin Bez: *Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«*, *Aggregat, Archiv, Archivroman*, Berlin/Boston 2013.

37 Vgl. zur poetischen Dimension das Beispiel in Spoerhase: *Das Format der Literatur* (Anm. 32), S. 569-604.

38 Vgl. Manfred Wenzel/Mihaela Zaharia: »Schriften zur Morphologie«, in: Manfred Wenzel (Hg.): *Goethe Handbuch, Supplemente*, Bd. 2 (Naturwissenschaften), Stuttgart/Weimar 2012, S. 6-80, hier S. 29-31.

Als entscheidend für die Herstellung höherstufiger Ganzheiten erweist sich aus Goethes Perspektive erstens, dass die Teile des Ganzen in feste Beziehungen zueinander treten. Im Bereich des Mineralischen seien zwar die »mannigfaltigen Grundteile[]« des Ganzen »fest und unerschütterlich«, nicht aber die »Verbindungen« dieser Teile, die »weder Grenze noch Ordnung« kennen würden.<sup>39</sup> Das Verhältnis der Teile zueinander im Bereich des Mineralischen lasse sich als das Verhältnis »einer suspendierten Gleichgültigkeit« charakterisieren.<sup>40</sup> Eine »Gleichgültigkeit« der Teile bestehe hier nämlich »in Absicht auf ihr Zusammensein, ihre Ko- oder Subordination«.<sup>41</sup>

Zweitens ist für höherstufige Ganzheiten charakteristisch, dass die Positionen der Teile innerhalb der Ganzheit nicht beliebig austauschbar sind. Goethe hat hier nicht nur eine gleichsam reihenförmige Anordnung im Blick. Die Teile sind »nicht allein verknüpft, nach einer gewissen Reihe bestimmt und geordnet, sondern sie sind auch einander subordiniert«; innerhalb der Ganzheit besteht für Goethe »ein ausgesprochenes Oben und Unten, ein entschiedenes Vorn und Hinten«, in dem kein Teil »an die Stelle des andern treten« könne.<sup>42</sup> Höherstufige Ganzheiten kennzeichnet also eine laterale und vertikale Hierarchie. Neben diese räumliche Positionalität (»Oben und Unten«, »Vorn und Hinten«) tritt eine genetische (»jeder folgende Zustand ist von dem vorhergehenden getrennt; kein Rückschritt möglich«<sup>43</sup>).

Drittens zeichnen sich höherstufige Ganzheiten durch eine Ausdifferenzierung der Teile aus. Die höherstufige Ganzheit besteht »nicht mehr aus ähnlichen Teilen«.<sup>44</sup> Während etwa im Bereich des Mineralischen der eine Teil »ohnggefähr an Wert und Würde so viel als der andere besaß und vermochte«, so lasse sich im Bereich des Animalischen deutlich beobachten, dass es den Teilen gelinge, »sich von einander aufs mögliche abzusondern«.<sup>45</sup> Die Steigerung der Spezifizierung (»Entschiedenheit«) der Teile führe dazu, dass kein Teil »für den andern gesetzt, noch genommen werden« könne.<sup>46</sup> Es lässt sich eine interne Ausdifferenzierung der Teile beobachten.

Die »Gleichgültigkeit« der Teile von Ganzheiten mit niedrigerem Organisationsgrad zeichnet sich schließlich dadurch aus, dass die Teile, wenn man sie aus ihrem »Zusammenhange reißt«, durch eine »Rück-Zusammensetzung« wieder zu einem Ganzen verbunden werden können.<sup>47</sup> Die Ganzheiten im Bereich des Mineralischen lassen Dekompositionen und anschließende Rekompositionen zu und sind, insofern die Dekomposition grundsätzlich reversibel ist, gleichsam unzerstörbar. Höherstufige Ganzheiten zeichnen sich dagegen dadurch aus, dass die Dekomposition ihrer Teile

39 Johann Wolfgang Goethe: »Entwürfe zu einem osteologischen Typus 1795-1796«, in: ders.: *Schriften zur Morphologie* (Anm. 32), S. 225-281, hier S. 273.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 274.

42 Ebd., S. 276.

43 Ebd., S. 277.

44 Ebd., S. 278.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 279.

47 Ebd., S. 273 f.

irreversibel ist – eine Rekombosition ist hier nicht mehr möglich. Die Organisationsform des höherstufigen Ganzen kennzeichnet sich dadurch, dass sie, wenn sie erst einmal zerstört wurde, »aus den Überresten nicht wieder hergestellt werden kann«. <sup>48</sup> Höherstufige Ganzheiten sind also dadurch charakterisiert, unwiederbringlich zerstörbar zu sein.

Die von Goethe skizzierten *Gesetze der Organisation überhaupt* erweisen sich aus einer mereologischen Perspektive als ›Gesetze‹ der Festigkeit der Beziehung der Teile, der relativen Positionalität der Teile innerhalb des Ganzen, der Ausdifferenzierung der Teile gegeneinander und schließlich der Irreversibilität ihrer Zerteilung. Eine weitere Pointe dieser mereologischen Reflexionen besteht in Goethes generellem Interesse für die graduelle Skalierbarkeit von Ganzheiten. Dieses grundlegende Interesse für Organisation lässt sich nicht nur in seinen Schriften zur Naturforschung finden, sondern auch in der poetologischen Reflexion. Goethe versucht nämlich auch im Hinblick auf poetische Werke unterschiedliche Organisationsgrade zu skalieren.

Neben die Stufenleiter der Natur tritt gewissermaßen eine der Dichtung. Gerade weil die graduelle Skalierbarkeit von Ganzheiten in der bisherigen Forschung nicht immer bedacht wurde, ist man häufig davon ausgegangen, dass Goethe in seiner Poetik nur zwischen dem mehr oder weniger desorganisierten Haufen des Aggregats und der in höchstem Maße organisierten Einheit des Systems unterscheidet. <sup>49</sup> Zweifellos sind Aggregat und System um 1800 eines der zentralen Begriffspaare, um Organisation zu theoretisieren. Auch Goethe bedient sich dieser Unterscheidung, nur deutet er sie viel gradualistischer, als bisher zur Kenntnis genommen wurde. Mag sich das Aggregat im Vergleich zum System auch als deutlich schwächere und losere Organisationsform erweisen, so ist es für Goethe doch eine Organisationsform, die weit komplexer ist als ein desorganisiertes Durcheinander. <sup>50</sup> In seinen poetologischen Reflexionen über das Aggregat und das Aggregathaft entwickelte Goethe Elemente einer Poetik schwächerer und loserer Organisationsformen – und dies keineswegs nur aufgrund der einschneidenden Lektüre Friedrich August Wolfs und der zeitgenössischen Homer-Philologie, sondern auch mit Blick auf eine Vielzahl aggregathaft organisierter Organisationsformen wie die christlichen Heiligen Schriften, antike Epigrammsammlungen und antike Zusammenstellungen von Rechtstexten. <sup>51</sup>

Diese intermediäre Poetik lässt auch textuelle Ganzheiten zu, die weder eine systematische Einheitlichkeit aufweisen, noch bloße uneinheitliche Anhäufungen sind. Wenn der späte Goethe im Bereich seiner poetologischen Reflexionsbemühungen

48 Ebd., S. 275; vgl. zum auch in mereologischer Perspektive relevanten Problem des *ordo inversus* die Beiträge in Andrea Albrecht/Franziska Bowski/Lutz Danneberg (Hg.): *Ordo Inversus. Formen und Funktionen einer Denkfigur um 1800*, Berlin/Boston 2020.

49 Vgl. u. a. Bez.: *Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«* (Anm. 36).

50 Vgl. Spoerhase: *Das Format der Literatur* (Anm. 32), S. 516–519.

51 Vgl. Goethe an Schiller, 2.5.1798, in: Friedrich Schiller/Johann Wolfgang Goethe: *Der Briefwechsel*, Historisch-kritische Ausgabe, hg. und kommentiert von Norbert Oellers, Bd. 1, Stuttgart 2009, S. 646f.

immer wieder über »Aggregate«<sup>52</sup> und »Kollektive«<sup>53</sup> oder auch über »Polypen«<sup>54</sup> und »Schwammfamilie[n]«<sup>55</sup> nachdenkt, so handelt es sich um wiederholte Anläufe, losere Ganzheiten auch im Bereich der Künste fassbar zu machen. Die Vorstellung intermediärer Kompositionen, die zweifellos eng mit der zeitgenössischen Theoretisierung des Epos zusammenhängt, erlaubt Goethe bereits um 1800, sich bei bestimmten Werken von überhöhten Ganzheitsansprüchen zu befreien: Insofern ist es konsequent, dass er eines davon im Briefwechsel mit Schiller dann als »barbarische[ ] Composition« titulierte.<sup>56</sup>

#### IV.

Friedrich Schlegel ist der Auffassung gewesen, dass es Goethe in den *Lehrjahren* gelungen sei, diese intermediäre Poetik praktisch umzusetzen. Schlegel befasst sich keineswegs nur mit generellen mereologischen Problemen, er stellt sich auch den damit verbundenen praktischen Herausforderungen im Umgang mit konkreten Kunstwerken.<sup>57</sup> In der *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* untersucht er die innere Verknüpfung der einzelnen Teile der poetischen Großeinheit »Epos«. Die Teile des Epos weisen, darin stimmt Schlegel mit Friedrich August Wolf überein, eine so ge-

52 Vgl. Spoerhase: *Das Format der Literatur* (Anm. 32), S. 511-528.

53 Vgl. unter anderem Goethe im Gespräch mit Eckermann, 17.2.1832, in: *Gespräche mit Goethe* (Anm. 32), S. 691; vgl. dazu auch Christina Salmen: »Die ganze merkwürdige Verlassenschaft«. *Goethes Entsagungspoetik in Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Würzburg 2003, S. 53-61.

54 Vgl. etwa seine Übersetzung von Diderots *Rameau's Neffe* in Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe (143 Bde.), Abt. I, Bd. 45, Weimar 1900, Fotomechanischer Nachdruck: München 1987, S. 123.

55 Helmut Schanze: »Szene, Schema, Schwammfamilie. Goethes Arbeitsweise und die Frage der Struktureinheit von *Faust I* und *II*«, in: *Euphorion* 78 (1984), S. 383-400.

56 Goethe an Schiller, 27.6.1797, in: Schiller/Goethe: *Der Briefwechsel*, Bd. 1 (Anm. 51), S. 414 f.: »Ihre Bemerkungen zu Faust waren mir sehr erfreulich. Sie treffen [...] mit meinen Vorsätzen und Planen recht gut zusammen, nur daß ich mirs bey dieser barbarischen Composition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke. [...] Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind und etwas denken lassen, bey dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen.«

57 Vgl. zur philologischen Mereologie Schlegels vor allem Andreas Hjort Møller: »Das alexandrinische Jena. Zur philologischen Mereologie Friedrich Schlegels«, in: Christian Benne/Ulrich Breuer (Hg.): *Antike – Philologie – Romantik. Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte*, Paderborn u. a. 2011, S. 207-226. Vgl. zum Obigen auch ausführlicher Spoerhase: *Das Format der Literatur* (Anm. 32), S. 467-478; vgl. daran anknüpfend zur Poetik intermediärer Instanzen Kai Sina: *Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann*, Berlin/Boston 2019, z. B. S. 85; vgl. daran anschließend zur modernen Epenpoetik auch Mark-Georg Dehrmann: »Episode und Totalität. Zur Poetik des modernen Epos nach 1800, am Beispiel von Friedrich Schlegel«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 30.3 (2020), S. 540-560, wobei Dehrmann allerdings einen Aspekt meines Arguments missversteht: Die Tatsache, dass das Epos und andere literarische Formen aus Friedrich Schlegels Perspektive keine mereologischen Ganzheiten sind, schließt in meiner Rekonstruktion nicht aus, dass diese Formen für Schlegel den Erfordernissen anders gearteter Ganzheitskonzeptionen genügen können.

ringe Kohäsion auf, dass der »Zusammenhang« des Ganzen allenfalls »locker« und der »Gang« bestenfalls »episodisch« sei. Schlegels Interesse an der »Rhapsodie oder Rhapsodiengruppe« folgt hier einer mereologischen Beobachtungsperspektive, die das Verhältnis von Teilen und Ganzem problematisieren möchte; er versteht die Rhapsodien als Teile, die aufgrund ihrer relativen Eigenständigkeit zu untersuchungsrelevanten ästhetischen Einheiten werden: Die Teile des Epos besitzen selbst »ächt epische Einheit«.<sup>58</sup>

Schlegels Poetik der Teile verdankt den wirkmächtigen *Prolegomena ad Homerum* viel.<sup>59</sup> Nicht selten ist die Pointe Wolfs darin gesehen worden, dass er das vermeintliche Ganze des griechischen Epos als nachträgliche Sammlung von Teilen, nämlich Rhapsodien, erwiesen habe. Tatsächlich hatte Wolf dieses spezifische Verhältnis von Teilen und Ganzem aber nicht nur für »Homer« statuiert und nicht einmal auf das antike Epos beschränkt, sondern für einen großen Kreis der kulturellen Überlieferung unterstellt. Die *Prolegomena ad Homerum* nennen neben den homerischen Epen sowohl Sammlungen germanischer Gesänge und orientalischer Dichtungen als auch die Heiligen Schriften der monotheistischen Religionen. Schlegel überträgt diese generelle Perspektive einerseits ins Kulturhistoriographische, wenn er auch die »Griechische Poesie« insgesamt als mereologisches Gefüge deutet; diese sei nämlich »die Einheit einer *schönen Organisierung*, wo auch der kleinste Theil durch die Gesetze und den Zweck des Ganzen nothwendig bestimmt, und doch für sich bestehend und frey ist«.<sup>60</sup> Andererseits überträgt er die Perspektive auf die moderne Literatur, wenn er sich einer Poetik der Teile in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* widmet.

In seinem Aufsatz *Über Goethes Meister* rückt Schlegel die Teile der *Lehrjahre* ins Zentrum. Teile weist der Roman auf unterschiedlichen Ebenen auf. Die vier »Bände« enthalten acht »Bücher«, auf die sich wiederum eine Vielzahl von »Kapitel[n]« verteilt. Nicht nur das Epos, sondern auch der Roman kann für Schlegel aus kleinen »Massen« bestehen, die sich stufenweise zu größeren Verbänden zusammenfügen.<sup>61</sup> Während die »kleinen« oder »kleineren« Massen« der homerischen Epen die »Rhapsodien« sind, sind diejenigen des Romans die »Kapitel«; auch die *Lehrjahre* sind aus

58 Friedrich Schlegel: *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, Ersten Bandes erste Abtheilung, Berlin 1798, S. 98-100.

59 Vgl. zu weiteren Aspekten seiner Lektüre der *Prolegomena*, die hier nicht diskutiert werden können, die zahlreichen einschlägigen Beiträge in Benne/Breuer: *Antike – Philologie – Romantik* (Anm. 57); vgl. auch Reinhard Markner: »Fraktale Epik. Friedrich Schlegels Antworten auf Friedrich August Wolfs homerische Fragen«, in: Jutta Müller-Tamm/Cornelia Ortlieb (Hg.): *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*, Freiburg 2004, S. 199-216; Jörg Kreienbrock: *Das Medium der Prosa. Studien zur Theorie der Lyrik*, Köln 2020, S. 55-58.

60 Friedrich Schlegel: *Ueber das Studium der griechischen Poesie*, in: ders.: *Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Klassische Alterthum*, Erster Band, Neustrelitz 1797, S. 1-250, hier S. 159.

61 Vgl. zu Schlegels Konzeption der »Masse« vor allem Christian Benne: »Kunst der Organisation. Zur Philologie der »Massen« in Friedrich Schlegels *Über Goethes Meister*«, in: Ulrich Breuer/Remigius Bunia/Armin Erlinghagen (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Philologie*, Paderborn u. a. 2013, S. 99-126.

»kleineren deutlich geschiednen Massen« zusammengesetzt, die »jede für sich ein [...] Ganzes« ausmachen.<sup>62</sup> Wie bereits das homerische Epos erweist sich auch der Goethe'sche Roman in der mereologischen Rekonstruktion Schlegels als ein Ensemble von relativ eigenständigen Teilen.<sup>63</sup> Diese mereologische Perspektive auf die Teile des Ganzen ist für ihn übrigens durchaus mit einer inneren Verlaufsdyamik des Ganzen vereinbar.<sup>64</sup> Die Beobachtung, dass die »Theile«, »Glieder«, »Massen« und »Stücke« eines Prosawerks als poetische Größen eigenen Rangs zu verstehen sind, macht Schlegel zu einem der ersten Literaturtheoretiker poetischer Teile.

Genau wie Goethe stellt sich Schlegel die Frage, auf welcher Komplexitätsebene der poetischen Organisation die Teile des Romanganzes zu situieren sind. Schlegel hält es nicht für plausibel, das Ganze in seine kleinsten Elemente zu zergliedern. Für eine angemessene Rekonstruktion der spezifischen »Organisazion« eines literarischen Werks seien nämlich jene intermediären Konstituenten maßgeblich, die selbst noch über »Selbständigkeit« verfügten und die Herausbildung eines »in sich vollendeten Ganzen« bezweckten. Nur *diese* Konstituenten seien im engeren Sinne die Teile des Ganzen:

Über die Organisazion des Werks muß der verschiedne Charakter den einzelnen Massen viel Licht geben können. Doch darf sich die Beobachtung und Zergliederung, um von den Theilen zum Ganzen gesetzmäßig fortzuschreiten, eben nicht ins Unendlichkleine verlieren. Sie muß vielmehr als wären es schlechthin einfache Theile bey jenen größern Massen stehn bleiben, deren Selbständigkeit [...] sich bewährt, und deren innre absichtslose Gleichartigkeit und ursprüngliche Einheit der

62 Friedrich Schlegel: »Über Goethe's Meister«, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. 1, St. 2 (1798), S. 147-178, hier S. 151.

63 Schlegel greift hier allerdings nicht nur auf epentheoretische, sondern auch auf dramentheoretische Begriffe zurück, wenn er die Teile des Romanganzes als »Akt« und »Szene« charakterisiert; vgl. Schlegel: »Über Goethe's Meister« (Anm. 62), S. 153, 161. Auch August Wilhelm Schlegel stellt einen Bezug zwischen dem homerischen Epos und dem modernen Roman her, wie die Diskussion der Teile-Ganzes-Problematik in seiner Rezension der Tieck-Übersetzung des *Don Quijote* klar vor Augen führt. Die Form des »Quixote« sei »dem epischen Gedichte analog[ ]«. Der Roman bestehe nämlich »aus Begebenheiten [...], deren Folge [...] zufällig ist, die jede ihre Verwicklung und Auflösung für sich haben«. Er bestehe mithin aus einer »Reihe« eigenständiger Episoden. Folglich finde im Roman eine Generalisierung des Episodischen statt: »im ächten Roman ist entweder alles Episode oder gar nichts« (August Wilhelm Schlegel: »Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha, von Miguel de Cervantes Saavedra, übers. von Ludwig Tieck. Erster Band [Rezension]«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 230 und Nr. 231 vom 20.7.1799, Sp. 177-183 und Sp. 185-189, hier Sp. 178). Es finden sich auch gleichlautende Ausführungen in seinen Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*; vgl. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, in: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, Bd. 1: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*, hg. von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien u. a. 1989, S. 1-177, hier S. 112.

64 So wiederhole das zweite Buch der *Lehrjahre* die »Resultate« des ersten (Schlegel: »Über Goethe's Meister« [Anm. 62], S. 152); jedes Buch der *Lehrjahre* enthalte »die Keime des künftigen und verarbeitet den reinen Ertrag des vorigen« (ebd., S. 161), wobei die ersten drei Bücher für Schlegel dann in das vierte Buch münden (vgl. ebd., S. 176, 178).

Dichter selbst durch das absichtliche Bestreben, sie [...] zu einem in sich vollenden-ten Ganzen zu runden, anerkannt hat.<sup>65</sup>

Teile im spezifischen Sinne Schlegels sind gestaltete intermediäre Einheiten, die an einer auf ein Ganzes abzweckenden Formbestrebung partizipieren. Es handelt sich hier zudem um intrinsische Einheiten des Romanganzes und nicht um extrinsische Einheiten, die erst durch eine nachträgliche kritische »Beobachtung und Zergliederung« hergestellt würden. Schlegel ist, wie auch seine Bemühungen um Goethes Romanprosa vor Augen führen, primär an diesen intrinsischen Teilen interessiert, die sich in summa eben nicht auf eine »bloße Anhäufung todter Theile« reduzieren lassen.<sup>66</sup>

Neben die kompositorische Konzeption von Ganzheit tritt bei Friedrich Schlegel – wie auch in den chronologisch späteren *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* seines Bruders – eine andere Konzeption von Ganzheit, die anhand der Dramatik Shakespeares erläutert wird:

Man verkennt den *Hamlet* oft so sehr, daß man ihn stückweise lobt. Eine ziemlich inkonsequente Toleranz, wenn das Ganze wirklich so unzusammenhängend, so sinnlos ist, als man stillschweigend voraussetzt! Ueberhaupt ist in Shakespeares Dramen der Zusammenhang selbst zwar so einfach und klar, daß er offenen und unbefangenen Sinnen sichtbar und von selbst einleuchtet. Der Grund des Zusammenhanges aber liegt oft so tief verborgen, die unsichtbaren Bande, die Beziehungen sind so fein, daß auch die scharfsinnigste kritische Analyse mißglücken muß, wenn es an Takt fehlt, wenn man falsche Erwartungen mitbringt, oder von irrigen Grundsätzen ausgeht. Im *Hamlet* entwickeln sich alle einzelnen Theile nothwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit.<sup>67</sup>

Wie später in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* fügen sich auch in *Ueber das Studium der griechischen Poesie* die Teile des Werks nur deshalb zu einer Ganzheit (»Zusammenhang«), weil sich alle Teile auf genau ein gemeinsames nicht-sinnliches Prinzip (»Grund«) im Inneren des Werks (»tief verborgen«) beziehen lassen.<sup>68</sup>

65 Schlegel: »Über Goethe's Meister« (Anm. 62), S. 160 f.

66 Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (Anm. 18), S. 298.

67 Schlegel: *Ueber das Studium der griechischen Poesie* (Anm. 60), S. 55-56. Vgl. auch zu den Teile-Ganzes-Beziehungen in der Tragödiendichtung des Sophokles ebd., S. 144-153.

68 Ähnlich bei August Wilhelm Schlegel, dessen theoretische Beschäftigung mit der Frage, wie im Roman die Teile mit dem Ganzen zusammenhängen, ihren Ausgang von der Beobachtung nimmt, dem »Quixote« sei nicht selten ein »Mangel an Zusammenhang« vorgeworfen worden. Diese Einschätzung sei aber verfehlt, weil der Zusammenhang kein »materieller« sei, sondern aus einem »gemeinschaftlichen Grunde herfließ[e]« (Schlegel: »Leben und Thaten« [Anm. 63], Sp. 178).



In der breiten Reflexion über die Form von literarischen Kunstwerken, die sich um 1800 beobachten lässt, findet sich eine große Vielfalt von Reflexionen über das Ganze. Die Bemühungen, das literarische Werk als eine organisierte Einheit aufzufassen, die als mehr oder weniger komplexe Beziehung von Teilen und Ganzem bestimmbar ist, sind nur ein Strang dieser Reflexion. Ganzheit kann unter anderem auch im Rekurs auf die dargestellte Handlung (Kausalität oder Finalität), auf den thematisierten Gehalt (Bedeutung) oder auf eine zugeschriebene Darstellungshaltung (Charakter) erläutert sowie im Sinne einer methodischen Unterstellung (Präsumption) verstanden werden.

Selbst im Hinblick auf die mereologische Theoretisierung von Ganzheit um 1800 lassen sich, wie die vorangehenden historischen Rekonstruktionen gezeigt haben, unterschiedliche Konzeptionen von Ganzheit unterscheiden. Einerseits eine kompositorische Organisiertheit der Teile zu einem Ganzen, die eher Teil-Teil-Beziehungen und die Arten der Verknüpfung der Teile in den Vordergrund stellt; andererseits eine »konvergente« Organisiertheit der Teile zu einem Ganzen, die eher die Teile-Ganzes-Beziehung und die auf ein gemeinsames nichtsinnliches Prinzip zulaufende Verbindung aller Teile fokussiert. Diese Differenzierung macht bereits deutlich, dass sich eine poetische Mereologie nicht auf eine Theorie der Komposition im obigen Sinne reduzieren lässt. Gleichwohl scheint der Reflexionsstrang zur kompositorischen Organisiertheit für die aktuelle Diskussion von Ganzheit von besonders hoher Relevanz zu sein, weil er vor Augen zu führen vermag, dass das Ganze keineswegs im Sinne einer maximalen Einheitlichkeitszuschreibung verstanden werden muss, wie die vehemente literaturtheoretische Kritik des Konzepts des Ganzen unterstellt.<sup>69</sup>

Ausgehend von Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schlegel lässt sich erkennen, dass theoretische Versuche, das Kunstwerk als mereologische Einheit zu konzeptualisieren, durchaus mit Vorstellungen einer Graduierung von Ganzheit kompatibel sind. Dies übersieht die aktuelle Kritik des Ganzen sogar in der Auseinandersetzung mit ihrem primären Gegner: dem formalistischen *New Criticism*. Ein näherer Blick auf die theoretischen Traktate der ganzheitsaffinen *New Critics* ergibt nämlich, dass die dort entwickelten Ganzheitskonzeptionen meist von einem mittleren Organisationsgrad des literarischen Kunstwerks ausgehen. Wenn Marshall Brown hervorhebt, dass der von einigen *New Critics* stipulierte Ganzheitsgrad von Gedichten nicht wesentlich höherstufiger sei als der eines Polypen,<sup>70</sup> so benutzt er nicht zufällig einen Vergleich, der

69 Levine versucht zwar, das Ganze als Grundmodell literarischer Gegenständlichkeit zu salvieren, indem sie es vervielfacht (vgl. unter anderem Levine: *Forms* [Anm. 3], S. 45-46). Diese Pluralisierung lässt aber die große Leerstelle der bisherigen Diskussion über Ganzheiten bestehen: Für die Teile des Ganzen interessiert auch Levine sich nicht.

70 So Marshall Brown: »Plan vs. Plot. Chapter Symmetries and the Mission of Form«, in: *Stanford Literature Review* 4 (1987), S. 103-136, hier S. 133.

um 1800 recht häufig und besonders prominent von Friedrich Schlegel für die Charakterisierung schwächerer poetischer Organisationsformen herangezogen wurde.<sup>71</sup>

Einige *New Critics* haben selbst gesehen, dass auch in der Poetik eine Skalierung von Organisationsgraden sinnvoll ist, weil so auch schwächere und losere Formen des Ganzen erfasst werden können.<sup>72</sup> Sinnvoll ist eine derartige Skalierung nicht zuletzt, weil manche herausragende Schriftsteller ihre formale Meisterschaft gerade auf der mittleren Ebene der Episode und der Szene erwiesen haben.<sup>73</sup> Die Beschäftigung mit organisatorischen Konzeptionen des Ganzen muss also keineswegs Ausgangspunkt für poetologische Totalisierungsversuche sein, wie die neuere Kritik des Ganzen gelegentlich pauschal unterstellt, sondern kann gerade das Interesse für die mehr oder weniger eigenständigen intermediären Teile literarischer Ganzheiten befeuern.

In gewisser Hinsicht besteht dieses Interesse an den Teilen des Ganzen sogar bereits in diversen literaturtheoretischen Bereichen, ohne dass diese Interessen bislang in einer übergreifenden mereologischen Diskussion über die Organisation von literarischen Kunstwerken systematisch zusammengeführt worden wären. Poetologische Reflexionen über den Status von Teilen finden sich gegenwärtig in der Poetik des Kapitels,<sup>74</sup> der Poetik der Szene,<sup>75</sup> der Medientheorie der Episode<sup>76</sup> oder der visuellen Rhetorik der

71 Die Konzeption Schlegels und ihre genaue Herkunft ist in der Schlegel-Forschung umstritten: Einige sehen eher Bezüge zur Philologie (vor allem zur Homer-Philologie), andere eher Bezüge zur Naturforschung; vgl. u. a. Joachim Wohlleben: *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann*, Göttingen 1990, S. 61; Ralf Berhorst: *Anamorphosen der Zeit. Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie*, Tübingen 2002, S. 117; Markner: »Fraktale Epik« (Anm. 59), S. 213; Matthias Buschmeier: *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*, Tübingen 2008, S. 129, 256; Thomas Schirren: »Homer ist zugleich Person, Kollektivum, Periode und Styl einer Schule«. Zur dichtungstheoretischen Bedeutung des Frühgriechischen Epos in den Fragmenten zur Geschichte der Poesie der Griechen und Römer«, in: Benne/Breuer: *Antike – Philologie – Romantik* (Anm. 57), S. 167–206, hier S. 181; Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015, S. 264; Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 130 f. – Nicht erwogen wurde bisher eine Bezugnahme auf den Eintrag »Unité« der *Encyclopédie*; vgl. [Jean-François Marmontel:] »Unité, (Belles Lettres.)«, in: Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. Par une Société de Gens de Lettres*, Nouvelle édition, Tome XXXV, A Geneve, Chez Pellet, Imprimeur-Libraire, rue des Belles Filles M. DCC. LXXVIII [1778], S. 690–702, hier S. 696, Sp. 2.

72 William K. Wimsatt: »Organic Form: Some Questions About a Metaphor«, in: G. S. Rousseau (Hg.): *Organic Form: The Life of an Idea*, London/Boston 1972, S. 61–81, hier S. 76, 78.

73 Ebd., S. 74; vgl. dazu die Kritik von Ferguson: »Organic Form and its Consequences« (Anm. 3), S. 225–227.

74 Vgl. Nicholas Dames: »The Chapter«, in: Paula Rabinowitz (Hg.): *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford 2016, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.15>; vgl. auch Brown: »Plan vs. Plot« (Anm. 70), S. 103–136.

75 Vgl. Juliane Vogel: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg 2002; vgl. auch Heiko Christians: *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*, Bielefeld 2016.

76 Vgl. Florian Kragl: »Episodisches Erzählen – Erzählen in Episoden. Medientheoretische Überlegungen zur Systematik, Typologie und Historisierung«, in: *Diegesis. Interdisziplinäres*

wissenschaftlichen Textenteilung.<sup>77</sup> Der einzige jüngere Versuch, unterschiedliche mereologische Problemstellungen – von der textmateriellen Herstellung von Gedichtabschnitten durch »typographische« Weißflächen zur Konstruktion von »romanesken Modulen« als intermediären Handlungseinheiten eines Romanganzes – im umfassenderen Rahmen einer Theorie der literarischen Komposition zu diskutieren, könnte einen aktuellen Ausgangspunkt für die Verknüpfung der bislang verstreuten Bemühungen bieten.<sup>78</sup>

Wie steht es um die Formen des Ganzen? Ästhetische Großdebatten der Gegenwart leiden nicht selten daran, dass man sich eingehend mit eminenten Autoren, Werken oder Debatten der Ästhetikgeschichte kommentierend, interpretierend und diskutierend befasst, ohne dass letztlich klar würde, welche heute noch fruchtbaren Untersuchungsstrategien aus dieser Beschäftigung erfolgen könnten. Diese Situation ergibt sich bei einer Auseinandersetzung mit der mereologischen Debatte um 1800 nicht. Die theoretische Beschäftigung mit den Formen des Ganzen hat für die aktuelle systematische Betrachtung literarischer Werke nämlich Relevanz, sobald man das Ganze aus der Perspektive der diversen Teile beobachtet, die auf den unterschiedlichen Ebenen literarischer Werke mehr oder weniger komplexe Verbindungen eingehen. Verschiebt man den theoretischen Blick von der unterstellten Totalität des einen großen Ganzen auf die mannigfaltigen Verknüpfungsformen der vielen kleinen Teile, wird man der bemerkenswerten organisatorischen Wirkmacht der bereits von Friedrich Schlegel beobachteten »kleinen Massen« literarischer Werke gewahr.

*E-Journal für Erzählforschung* 6.2 (2017), S. 176-197, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/275> (aufgerufen am 24.03.2020).

77 Vgl. Lutz Danneberg: »Das Gesicht des Textes und die beseelte Gestalt des Menschen. Zu Formen der Textgestaltung und Visualisierung in wissenschaftlichen Texten sowie zu Problemen ihrer Deutung«, in: Nicolas Pethes/Sandra Richter (Hg.): *Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600-1900)*, Tübingen 2008, S. 13-72; vgl. auch Julie Lefebvre: »Textual Places: »Parts of Text« and »Stretches of Text«, in: Florence Bretonne-Establet/Stéphane Schmitt (Hg.): *Pieces and Parts in Scientific Texts*, Cham 2018, S. 19-46.

78 Vgl. Michel Charles: *Composition*, Paris 2018, S. 94, 425, 431f. Vgl. auch die an Charles anschließende Studie von Arnaud Welfringer: »Les Mémoires entre composition et disposition. La Rochefoucauld«, in: *Poétique* 187.1 (2020), S. 67-91. – Eine Theorie der Komposition fordert bereits Otmar Schissel von Fleschenberg; vgl. dazu auch den äußerst informativen Briefwechsel mit Bernhard Seuffert: Hans-Harald Müller unter Mitwirkung von Cosima Schwarke (Hg.): *Otmar Schissel von Fleschenberg – Bernhard Seuffert: Ein ungewöhnlicher Gelehrtenbriefwechsel aus der Germanistik am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 2018.