

SCHILLERS SCHREIBEN

Herausgegeben von
SILKE HENKE und NIKOLAS IMMER

im Auftrag des
WEIMARER SCHILLERVEREINS E.V.

WEIMAR 2013

Auf der Rückseite des Umschlags:
Eigenhändige Verse aus Schillers „Demetrius“

Redaktion: Wolfgang Ritschel

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Schillergesellschaft e. V.

© 2013 Weimarer Schillerverein e. V.
Satz: Nikolas Immer
Umschlaggestaltung und Druck: Buch- und Kunstdruckerei Keßler GmbH
ISBN: 978-3-00-042923-1

INHALT

EINFÜHRUNG	
Schreibgesten.	
Schöpferische Schriftentstehung bei Schiller	5
JÖRG ROBERT	
<i>Punctum saliens</i> und empirische Wende.	
Schillers späte Fragmente und ihre Poetik	11
SEBASTIAN BÖHMER	
<i>Maria Stuart</i> als Drama der Schrift	41
MATTHIAS LÖWE	
Risse im Bild des ›ganzen Menschen‹:	
Schillers <i>Maria Stuart</i> im Erstdruck und in den Bühnenfassungen	55

- 7 *Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759–1805*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Marbach am Neckar, 23. April bis 9. Oktober 2005, hrsg. von Frank Druffner und Martin Schalhorn, Marbach am Neckar 2005, S. 263.
- 8 Johann Wolfgang Goethe, Gespräch mit Johann Peter Eckermann vom 7. Oktober 1827; Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. II, Bd. 12 (39): *Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters, Frankfurt a. M. 1999, S. 631f. Vgl. Michael Hertl, »Schillers faule Äpfel«, in: *Goethe-Jahrbuch* 115 (1998), S. 231–236.
- 9 Luise von Lengefeld an Charlotte Schiller am 24. August 1803; *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, hrsg. von Ludwig von Urlichs, 3 Bde., Stuttgart 1860–1865, Bd. 2, S. 19.
- 10 Vgl. Almuth Grésillon, »Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben«, in: *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, hrsg. von Wolfgang Raible, Tübingen 1995, S. 1–36, hier S. 28, mit Hinweis auf Louis Hays Begriff der »écriture à programme«.
- 11 Zit. nach Druffner/Schalhorn: *Götterpläne & Mäusegeschäfte* (Anm. 7), S. 203.
- 12 NA 5 N, 114.
- 13 NA 5 N, 162.
- 14 Vgl. Klaus Manger, »Schillers Widmungen«, in: *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, hrsg. von Klaus Manger in Verbindung mit Nikolas Immer, Heidelberg 2006, S. 421–444.
- 15 NA 22, 124.
- 16 NA 22, 168.
- 17 Vgl. Stephan Jaeger, *Performative Geschichtsschreibung. Forster, Herder, Schiller, Archenholz und die Brüder Schlegel*, Berlin, Bosten 2011.
- 18 Brief Schillers an Ludwig Ferdinand Huber vom 26. Oktober 1787; NA 24, 170.
- 19 Zit. nach NA 24, 410. Zu Schillers Stil-Konzeption vgl. Wilhelm Amann, »Die stille Arbeit des Geschmacks«. *Die Kategorie des Geschmacks in der Ästhetik Schillers und den Debatten der Aufklärung*, Würzburg 1999, S. 140–145.
- 20 Goethe, Gespräch mit Eckermann vom 14. April 1824; Eckermann, *Gespräche* (Anm. 8), S. 109.
- 21 Vgl. Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, entstanden um 1805/06.
- 22 NA 11, 428.
- 23 NA 9.I N, 145.

JÖRG ROBERT

Punctum saliens und empirische Wende. Schillers späte Fragmente und ihre Poetik

I. Letzte Zeilen

Abbildung 1 zeigt ein Schriftstück, das in Schillers Schreiben einen besonderen, nämlich den Schlusspunkt darstellt.

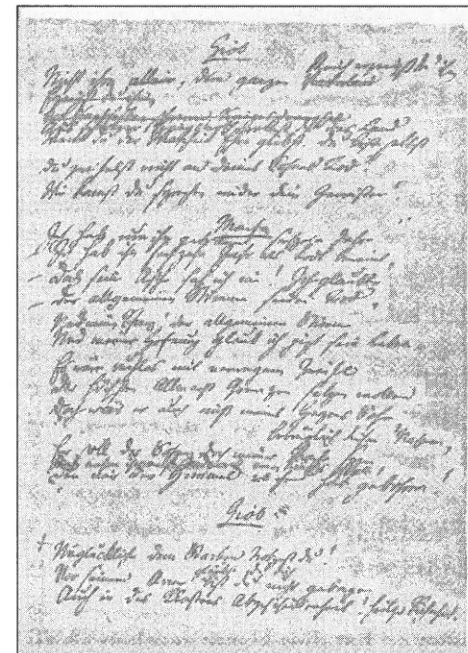


Abb. 1. Schiller: *Demetrius Monolog der Marfa* (II,1, Fassung VII; vgl. NA 11, 373f.). Faksimile, Stiftung Weimarer Klassik 1993, S. 3 (unpag.).

Es handelt sich um den Monolog der Marfa im Dramenfragment *Demetrius*, der Geschichte vom falschen Prinzen, der in den Wirren nach dem Selbstmord des Boris Godunow 1605 in Moskau gekrönt, nach seiner Hochzeit mit einer polnischen Magnatentochter im folgenden Jahr jedoch entmachtet und getötet worden war.¹ Die Geschichte vom betrogenen Betrüger Demetrius, der zum Spielball der politischen Interessen wird und vom Zaren zur »Nullität«² absteigt, hatte Schiller bis zum zweiten Akt, dritte Szene vollendet. Der weitere Verlauf ergibt sich aus dem erhaltenen Konvolut von Kollektaneen, Skizzen, Entwürfen und Szenaren.³ Schillers Schwägerin Caroline von Wolzogen berichtet: »Den Monolog der Marfa im Demetrius fand mein Mann auf Schillers Schreibtisch; es waren wahrscheinlich die letzten Zeilen, die er geschrieben.«⁴ Dass es tatsächlich *diese* Zeilen waren, die Wolzogen fand, ist dagegen nicht sicher – immerhin existiert der Dialog der Marfa in acht unterschiedlichen Stadien und Redaktionen.⁵ Die eigenhändige Niederschrift von Abb. 1 stellt in Herbert Krafts Ausgabe der NA die siebente Redaktionsstufe dar.⁶

Im Folgenden sollen an der Genese dieser sogenannten ersten Marfa-Szene von den Kollektaneen, über Studienheft, Skizzen und Szenar bis hin zu den verschiedenen Redaktionen zentrale Kennzeichen von Schillers Schreiben beschrieben werden. Im Anschluss daran werden die am Material gewonnenen Eindrücke auf das bezogen, was der späte Schiller selbst seine »praktische Theorie der Dichtkunst nennt. Nachdem die »philosophische Bude«⁷ geschlossen und die »Metaphysic der Kunst«⁸ überwunden ist, sucht der Stückeschreiber Schiller ein neues Instrumentarium zur stoffnahen Reflexion über Fragen der *poiesis*.⁹ Während der junge Schiller seine Werke immer wieder durch Vorreden, Selbstrezensionen, poetologische Briefe (*über Don Karlos*) u. Ä. umrahmt, bietet der klassische nur noch den schweigenden, auratischen Text, der sich selbst rechtfertigen soll.¹⁰ Lakonisch schreibt Schiller am Beginn des Aufsatzes *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*: »Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.«¹¹ Die Theorie, schreibt Schiller 1802, sei »zwar absolut nothwendig und wesentlich bey der Production selbst: aber da ist sie praktisch, und mehr für den Poeten, als den Aesthetiker«.¹² Die »Idee der Tragödie«¹³ verwirklicht sich nicht mehr unabhängig von der *poiesis* selbst. Die Ästhetik sucht nicht mehr nach Grundsätzen, sondern nach provisorischen Regeln mittlerer Abstraktion, mit denen sich Schreib- und Konstruktionsprozesse bündig beschreiben lassen.¹⁴ Niemand hat dies klarer gesehen als Goethe, der das Vorhaben, den *Demetrius* zu vollenden, am Ende »eigensinnig und übereilt« auf-

gab.¹⁵ Den Wert der Fragmente als Ideenwerkstatt und Laboratorium des Stückeschreibers Schiller hat Goethe ebenso deutlich formuliert:

Um desto angenehmer wird Einsichtigen die Selbstunterhaltung Schillers über den projectirten und angefangnen *Demetrius* entgegenkommen, welches schöne Document prüfenden Erschaffens uns im Gefolg seiner Werke aufbewahrt ist.¹⁶

II. Totalidee und Assoziation

Die erste Marfa-Szene bedeutet zugleich einen ersten Höhe- und Wendepunkt innerhalb der Handlung des *Demetrius*. Marfa, die Mutter des echten, für tot angesehenen Demetrius, lebt zurückgezogen in einem Kloster am Onega-See in der russischen Provinz Karelien. Schiller nutzt die Szenerie in der »öden Wintergegend« zu einem stimmungsvollen, sorgfältig durchchoreographierten Bild: »Ein Zug von Nonnen in schwarzen Kleidern und Schleier[n] geht hinten über die Bühne«, während Marfa »an einen Grabstein unbeweglich gelehnt steht«.¹⁷ Es ist ein russisches Winterbild, das der klassizistische Weimarer Bühnenstil kongenial einfängt. Marfas Seelenzustand spiegelt sich im trüben *locus desertus* am nördlichen Meeresufer. Die Landschaft wird zur Trägerin innerer Bewegung, zur »Darstellung von Empfindungen«, wie es in der Matthisson-Rezension heißt.¹⁸ Auf der anderen Seite erstarrt die Figur zur Statue, zum lebenden Stand-Bild: Marfa gleiche, wie ihre Dienerin sagt, »der unbeweglichen Gestalt / wie sie der Bildner in den Stein geprägt, / um ewig fort dasselbe zu bedeuten«.¹⁹ Aufgabe der Szene ist es, das Aufbrechen dieser Erstarrung zu zeigen.

Marfa erhält nun Besuch von dem Archimandriten (»Archijerei«) Hiob, einem Gesandten des Zaren Boris Godunow. Dieser informiert sie, dass ein falscher Zarewitsch aufgetaucht sei, der vorgebe, dem Brand der Witwenresidenz in Uglitsch entkommen zu sein. Der Priester nennt Zeichen, die auf den echten Demetrius verweisen, z. B. ein »goldnes Kreuz belegt mit neun Smaragden«, das Schiller direkt in eine Entwurfsfassung hineinzeichnet.²⁰ Der Priester agiert gegenüber Marfa nicht nur als »verschmizter Pfaff«,²¹ sondern auch und vor allem als *politicus* und »Staatsmann«.²² Er warnt Marfa vor den unabsehbaren Folgen für die politische Stabilität, sollte sie den Prätendenten als Sohn anerkennen. Das Ende des Stückes, die chaotischen Bürgerkriegsszenen, die der Thronbesteigung des Demetrius folgen, bestätigt seine Warnung. Für Hiob ist der Demetrius redivivus ein

frecher Trugner in der Pohlen Land,
 Ein (1) Mönch, ein (2) Renegat, und | Rostriga, der sein
 Gelübd abschwörend seinen Gott verläugnet,
 Misbraucht den edeln Nahmen deines Sohns,
 Den dir der Tod geraubt im Kindesalter.
 (NA 11, 386f.)

Hiob nennt ihn einen »Afterkönig« und »freche[n] Abentheurer« – eine Einschätzung, die sich am Ende bewahrheiten wird, jedoch nicht in moralischer Hinsicht. Denn Demetrius ist ein betrogener Betrüger, der »de bonne foi«²³ handelt, weil er an seine Herkunft glaubt. Durch einen Intriganten, der in den Entwürfen nur den Namen »X« trägt, sieht er sich aus einem Zaren in einen »homme de rien«²⁴ verwandelt. Mit seiner Identität verliert er zugleich sein Charisma und seine naive, unschuldige Einheit mit sich und der eigenen Bestimmung – doch damit greifen wir den Dingen vor.²⁵

Zunächst zurück zur Szene: Sie ist von Anfang an in den Planungen und Entwürfen enthalten.²⁶ In einem erhaltenen Szenar beschreibt Schiller die Aufgabenstellung:

Wenn der Pfaff geendet und Antwort erwartet, nicht ehr, bricht Marfa los, aber aus der Tiefe ihrer Brust lösen sich nun ihre lang verhaltenen Gefühle –
 [In ihrer Indignation erzählt sie die Usurpation des Boris, die Unterdrückung ihres Geschlechts etc und so erhält man eine leidenschaftlich beredete Exposition dieser Dinge, welche zwar sehr subjectiv aber eben darum auch für das poetische Bedürfnis des Stücks berechnet ist. [...] Ueberdieß giebt sie zu verstehen, daß sie den aufgestandenen Demetrius, selbst wenn sie nicht an ihn glaubte, als ihren Sohn vom Himmel annehmen könne, daß sie auf jeden Fall seine Sache adoptieren werde um den Feind ihres Hauses zu strafen.
 Sie wird nun ganz zur Czarin und diese vorher wie versteinerte Natur belebt sich zu einer heftig paßionierten Partheiführerin. (NA 11, 203)

Die Szene lebt vom Kontrast zum ersten Akt. Im Szenar schreibt Schiller: »Auf das belebte Tableau des P.<olnischen> Reichstags folgt unmittelbar das öde contemplative und abgezogene Klosterwesen im grellsten Contrast«.²⁷ Bis in kleinste Details imaginiert Schiller die Szenerie. Der idealistische Autor liefert zum eigenen Gebrauch eine proto-realistische Beschreibung der Lokalität:

Eine kahle traurige Winterlandschaft, beschneite Gebirge, Meerufer, [traurigarm-selige Hütten,] das Klostergebäude welches offen ist und durch eine Gallerie mit (1) einem+ (2) einer Kirche communizirt. Oder ist man ganz im Freien (1), etwa unter

Grabsteinen, (2) (etwa unter Grabsteinen) | dann ist aber doch eine Ringmauer um das Kloster, hinter welcher sich die Eisberge zeigen. Oder die Scene kann in einem Klostersgang seyn, der sich mit weiten Thoren nach hinten öffnet und die Landschaft zeigt. Kurz die Scene muß so beschaffen seyn daß sie 1) das Bild eines traurig einförmigen *Klosterlebens* (womöglich griechischer Kirche) und 2) eines öden kalten *Polarlandes* zugleich erweckt. (NA 11, 201)

Die Art und Weise, wie Schiller hier eine Szenerie vor dem (eigenen) inneren Auge evoziert, hat etwas Traumartiges und Somnambules. Die Notizen bilden den Fluss der Imagination ab. In der Matthisson-Rezension hatte Schiller davon gesprochen, der Landschaftsdichter müsse dem Leser den Eindruck vermitteln, sich ganz »der Reminiszenz gehabter Vorstellungen«²⁸ zu überlassen. Die Stelle, die Schiller ja nur zum eigenen, intimen Gebrauch notiert, lässt erkennen, wie sich Reminiszenz und Imagination, reproduktive und produktive Einbildungskraft berühren. Ton und Duktus erinnern an den Versuch, nach dem Erwachen eine Traumlandschaft zu rekonstruieren oder sich in eine Art von Trance zu versetzen, in der zunächst ungeordnet Bilder auftauchen, sich überlagern und wieder schärfen. Schillers Schreiben erscheint hier als produktive Umkehrung eines Traumprotokolls oder lässt an den »hypnagogen« Übergangsraum zwischen Schlaf und Wachen denken.²⁹

Wem diese genealogische Ansippung des klassischen Schiller an die Psychoanalyse zu weit geht, lese Schillers eigene Ausführungen zum Schaffensprozess, z. B. in einem Brief an Goethe (27. März 1801). Er geht aus den Gesprächen hervor, die Schiller zu dieser Zeit mit Schelling über dessen Transzendentalphilosophie führt. Schiller bestreitet Schellings These, dass »in der Natur von dem Bewußtlosen angefangen werde um es zum Bewußten zu erheben, in der Kunst hingegen man vom Bewußtsein ausgehe zum Bewußtlosen.«³⁰ Hier meldet sich der ausgewiesene »philosophische Arzt« und Erfahrungsseelenkundler Schiller zu Wort, der Autor der anthropologischen Dissertationen, der auch in seiner klassischen Theorie auf Prozesse der »thierischen Natur« des Menschen, in diesem Fall auf Mechanismen der Assoziation und der Imagination, zurückkommt:

Ich fürchte aber, daß diese Herrn Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen, und in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtseyn seiner Operationen nur soweit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle aber mächtige Totalidee die allem technischen vorhergeht, kann kein

poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darinn, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Object überzutragen. [...] Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus. (NA 31, 24f.)

Gleichlautende Stellen finden sich zahlreich in Schillers Werk. Schon in einem frühen Brief an Körner (1. Dezember 1788) findet sich der Gedanke vom Primat des Unbewussten, Spontanen, Chaotischen des Schaffensprozesses – eine Stelle, die vermittelt durch Otto Rank größten Einfluss und Eindruck auf Freud ausübte:³¹

Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachtheilig zu seyn, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Thoren schon zu scharf mustert. Eine Idee kann, isolirt betrachtet, sehr unbeträchtlich und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig; vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäßiges Glied abgeben. [...] Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, däucht mir, hat der Verstand seine Wache von den Thoren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den großen Haufen. (NA 25, 149)

Unsere oben zitierte Stelle belegt dieses Verfahren, Ideen frei »zuströmen« und Bilder bunt durcheinander (»pêle-mêle«) fließen zu lassen. Schiller überlässt sich dem Fluss der eigenen Imagination und Assoziation, die er scheinbar simultan aufzeichnet bzw. – umgekehrt – im Aufzeichnen erst generiert. Die Niederschrift verleiht dem Fließenden der Imagination ihre Festigkeit. Die Nähe zu psychoanalytischen Ideen der Kreativität, aber auch zu dem davon abgeleiteten Verfahren der *écriture automatique* ist verblüffend. Die Tore des Unbewussten werden durch dieses Verfahren geöffnet; aus diffusen Bildern oder Bildpartikeln entwickeln sich Konturen, die dann – Arbeit des Verstandes und der Besonnenheit – in den weiteren Fassungen zunächst aufgenommen, dann aber auch wieder abgetragen werden. Die achte Redaktion kürzt die Regieanweisung stark; hingewiesen wird jetzt nur noch auf die allgemeine Stimmung: »Ansicht eines griechischen Klosters in einer öden Wintergegend. See Belosero [...]«.³² Es sieht so aus, als müsse sich der Autor zunächst selbst in Stimmung schreiben, in die Szene und Historie hinein- oder zurückimaginieren. Im Fluss der Gedanken bilden sich erste Formulierungen heraus, die dann Eingang in die endgültige Fassung finden. Ein lyrischer Ton stellt sich ein, immer wieder unterbrochen von Realienhinweisen oder aufgefüllt mit Platzhaltern, um den

spontanen Strom der Imagination nicht zu unterbrechen. Das Ganze mündet schließlich in eine ästhetisch-psychologische Mikroreflexion. Dieses sprunghafte Übergehen von lyrischer Trance in Realienkommentar zeigt ein Satz wie:

Die Ströme gehen auf und werden schiffbar (Wasserweihe). Die Sommervögel erscheinen, der Schnee verläßt schon gewisse Stellen p aus den eingeschneiten Hütten tritt der Landmann p p Reizendes Bild der erwachenden Natur aber in einer dürftigen Zone, also nur subjectiv schön und objectiv (1) tro<stlos>+ (2) traurig. (NA 11, 201)

Schon in der vierten Redaktion wird daraus Olgas Eingangsrede:

Treibt dich das Herz nicht auch heraus mit uns
Ins Freie der erwachenden Natur?
Die Sonne kommt, es weicht die lange Nacht,
Das Eis der Ströme bricht, der Schlitten wird
Zum Nachen und die Wandervögel ziehn –
(NA 11, 362)

III. Genese einer Szene

Tritt in den Entwürfen und im Szenar der Prozess der produktiven Phantasie, des Imaginierens und Halluzinierens in den Vordergrund, so steht der Weg zur endgültigen Textfassung im Zeichen des Bewussten und der Besonnenheit. Die endgültige Regieanweisung ist ganz knapp; sie evoziert nurmehr eine Stimmung und folgt damit der Strategie, die Schiller in der Matthisson-Rezension dem Landschaftsdichter empfiehlt. Indem sie bewusst allgemein bleibt, lässt sie der Imagination des Dramaturgen und des Zuschauers »freies Spiel«,³³ ohne sich in Beschreibung, poetische Malerei und »Schilderungssucht« zu verlieren – Schiller hat hier die Lektion aus Lessings *Laokoon* gut gelernt.³⁴

Doch damit noch ein letztes Mal zu unserer Szene. Im Szenar, wenige Zeilen nach der oben eingerückten Beschreibung der Lokalität, formuliert Schiller klar die Aufgabe der Szene:

In dieser Scene muss sich nun schildern. 1) Das *Polarland* 2) das einförmig öde und förmliche *Klosterleben* 3) der Geist der *griechischen Kirche* 4) der Gemüthszustand einer gewesenen *Czarin*, die ein Usurpator gezwungen Nonne zu werden 5) die unauslöschliche Empfindlichkeit der *Mutter*, der man ihren Sohn u. mit ihm alle Hoffnungen getödet. (NA 11, 201)

winnt, schwillt auch der Text- und Imaginationsfluss an – während umgekehrt Marfas quälender Zweifel sich im quälenden Tasten des Textarbeiters Schiller widerspiegelt.

Diese Korrespondenz von Autor und Figur, Schreibprozess und Redefluss zeigt exemplarisch das Ende unserer Szene: Die eigentliche Herausforderung betrifft die Psychologie. Es geht darum, den »leidenschaftlich exaltierten Zustand«⁴¹ der Marfa, ihre Zerrissenheit zwischen Zweifel und Glauben, zwischen Stimme der Natur und Volkes Stimme, zwischen Mutterschaft und politischer Motivation zu plausibilisieren. Über die gesamten acht Redaktionen der Szene II,1 hinweg unternimmt Schiller immer neue, manchmal fast verzweifelte Versuche, Marfas antagonistische Triebe und vermischte Empfindungen in den Griff zu bekommen. Während sich die übrigen Sprechpartien (z. B. die der Olga; s. o.) rasch und konsequent aus den Vorstufen entwickeln, stockt die Marfa-Partie mehrfach. Schiller streicht, überschreibt, schreibt und konzipiert neu. Erstmals in Redaktion VI – eine Redaktion vor der in Abb. 1 gezeigten also – gelingt ein Durchbruch. Im Vers »Er ist mein Sohn, ich glaub an ihn, ich wills« verdichtet sich der innere Widerspruch zwischen Zweifel und verzweifelter Hoffnung, die energisch zur politischen Tat dringt. Bei diesem Stand bleibt es.

Doch dann geschieht das Unerwartete: Plötzlich gehen, ja fließen aus den acht Versen von Redaktion VI jene vierzig Verse hervor, die auf Seite vier des Blattes stehen. Schon im Schriftbild wird der Unterschied zur Vorstufe deutlich. Die Niederschrift ist flüssig, nahezu ohne Korrekturen. In Zeile 7 bleibt eine Alternative offen (»Strom« vs. »Odem«⁴²). Weiter unten werden zweimal Verse nachgetragen; im Übrigen aber erlebt Schiller einen kreativen *flow*, der zunächst an die stockenden Halbsätze der vorausgehenden Fassung anknüpft, sich dann aber in deklamatorischem Schwung, mit rhetorischen Figuren und Amplifikationen zu einer Vision aufschwingt, in der sich noch einmal das religiös unterlegte Schwärmertum der Marfa und nebenbei auch der Geist der orthodoxen Religion enthüllt. Die Ankunft der »wilden Stämme selbst der freien Wüste«, die Demetrius politisch unterstützen, erhält bei Marfa eine eschatologische Assoziation und Perspektive. Den ganz realen Krieg – die polnische Invasion – steigert der Religionswahn zu Bildern einer Apokalypse, die zum Ende hin kosmische Dimensionen erhält (»Du ewge Sonne, die den Erdenball / Umkreißt«). Refrainhaft wird auch der ursprüngliche Beginn des Monologs – »Er ist mein Sohn, ich glaub an ihn, ich wills« – mit eingebunden. Mutterschaft und Christologie berühren sich:

Er ist mein Sohn, ich glaub an ihn, ich wills,
Ich faße mit lebendigem Vertrauen
Die Rettung an, die mir der Himmel sendet!
Er kommt, er zieht mit Heereskraft heran,
Mich zu befreien, meine Schmach zu rächen!
Hört seine Trommeln, seine Kriegstrompeten!
(NA 11, 377)

IV. Poetik nach der Ästhetik – Rückkehr zu Aristoteles

Die Genese des Marfa-Monologes, deren acht Stationen wir rekapituliert haben, zeigt Eigenheiten in Schillers Schreiben, die sich nur zum Teil mit Prinzipien seiner expliziten Poetik verbinden lassen. Am weitesten tragen dabei die kursorischen Hinweise der Briefwechsel (mit Goethe und Humboldt), in denen Schiller auf Fragen der empirischen Psychologie und Anthropologie zu sprechen kommt. Im Hinblick auf Schillers Schreiben bedeutet die »praktische« Theorie der Entwürfe ein Reservoir, das sich für eine Poetik *jenseits* der Ästhetik gewinnbringend erschließen lässt.⁴³ Von einer Poetik nach der Ästhetik zu sprechen, hat für Schillers klassische Ästhetik einen guten Grund. Schiller distanziert sich von der philosophischen Ästhetik im Bewusstsein, »daß von der Transcendentalen Philosophie zu dem wirklichen Factum noch eine Brücke fehlt«.⁴⁴ Von der Rezeptions- wird auf Produktionsästhetik umgestellt, von Spekulation auf Empirie. Die Theorie sei zwar »absolut nothwendig und wesentlich bey der Production selbst: aber da ist sie praktisch, und mehr für den Poeten, als den Aesthetiker«.⁴⁵ In der Auseinandersetzung mit Schelling und seinem Versuch, »eine Deduction der verschiedenen Kunst Gattungen a priori [zu] liefern«,⁴⁶ vollzieht Schiller eine empirische Wende bzw. Rückwende in seiner ästhetischen Reflexion. Von der Renaissance erfahrungsseelenkundlicher Bestände in der Psychologie der Kreation (»dunkle Totalidee« usw.) war bereits die Rede. Hinzu kommt das Studium der *Poetik* des Aristoteles, die zur neuen praktischen Leitlinie der Reflexion und Produktion wird.⁴⁷ Schiller findet in ihm nicht den vermuteten »illiberalen und steifen Gesetzgeber«, den die Franzosen aus ihm gemacht hätten. Was bei allem »unvertilgbaren Unterschied der neuen von der alten Tragödie« fasziniert, ist die empirische Basis dieser Dichtungslehre, die aus der unmittelbaren »sehr reichen Erfahrung und Anschauung« gegründete Naturgesetze für die konkrete Produktion ableitet:

[I]n seinem Buch [ist] absolut nichts Speculatives, keine Spur von irgend einer Theorie, es ist alles empirisch, aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl

der Muster, die er vor Augen hat, giebt seinen empirischen Aussprüchen einen allgemeinen Gehalt und die völlige Qualität von Gesetzen. (NA 29, 82)

Schiller schätzt an Aristoteles die empirisch-wissenschaftliche Fundierung seiner poetischen Regeln. In der *Poetik* überlagern sich deskriptive und normative Ebene.⁴⁸ Im Wechselspiel von Empirie (Praxis) und Theorie kehrt eine Spannung zurück, die bereits die frühen Schriften des philosophischen Arztes dokumentieren.⁴⁹ Schon die Fieberdissertation hatte die entscheidende Bedeutung der Empirie hervorgehoben. Von der ›leuchtenden Praxis‹ (*luculenta praxis*) und dem ›praktischen Genie‹ (*ingenium practicum*) eines Thomas Sydenham ist die Rede.⁵⁰ In der »Handhabung der Krankheiten« sei nichts zu erreichen, »wenn man eben diese nicht vorher lebensnah an den Krankenbetten kennengelernt hat«. Unwahrscheinlich sei es, dass sich »das Wissen um die Gesundheit des Menschen aus der hohlen Theorie schöpfen lässt«. ⁵¹

Wie in der Medizin, so in der Poetik. Um 1800 kehrt die Opposition zwischen empirischer Erfahrung und hohler Theorie in der Spannung zwischen praktischer Dramentheorie und Metaphysik der Ästhetik wieder. Schon methodisch wird Aristoteles zum Alter ego, weil auch er die Poetik auf die Kritik gründet. Die Nähe zu Aristoteles zeigt sich schon in der Begrifflichkeit:

Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.⁵²

Auf Aristoteles verweisen die hylemorphistische Unterscheidung von Stoff und Form, die Verbindung beider in jedem konkreten Gegenstand, schließlich die empirische Umlenkung des Form- und Idee begriffs, das Konzept der Bewegung und des Werdens, dann die Unterscheidung von Akt und Potenz (»virtualiter«). Im Zeichen des Aristoteles ersetzt Schiller um 1800 die spekulative Frage nach dem Schönen durch eine auf die konkreten Arbeitsprozesse bezogene Poetik, deren Grundsätze kritisch-induktiv aus der dramatischen Weltliteratur – der antiken wie der zeitgenössischen – gewonnen werden.⁵³ Angesichts dieses Wechselverhältnisses von Kritik und Poetik überrascht es nicht, wenn die »Brücke zu der poetischen production«⁵⁴ durch die Rezensionen über Bürger und Matthisson gelegt wird. Die kritischen Streifzüge durch die Weltliteratur in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* und im Briefwechsel über *Wilhelm Meister* mit Goethe setzen diesen Zug fort. Sowohl das Lernen am Modell als auch der Rekurs auf Aristoteles sind Ausdruck einer offenen Verlegenheit nach

dem Schließen der »philosophischen Bude«. Die Voraussetzungen der Normpoetik sind gefallen, neue Normen nicht in Sicht:

Bey der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Critik herrscht und bey dem gänzlichen Mangel objectiver Geschmacksgesetze befindet sich der Kunstrichter immer in großer Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will; denn kein Gesetzbuch ist da, worauf er sich berufen könnte. Will er ehrlich seyn, so muß er entweder gar schweigen, oder er muß (was man auch nicht immer gerne hat) zugleich der Gesetzgeber und der Richter seyn. Ich habe in jener Recension die letzte Parthey ergriffen [...].⁵⁵

In dieser Situation bietet Aristoteles einen Ausweg an. Er ist für Schiller der historische Prototyp einer Literarkritik, die in der jüngeren Zeit durch Lessing repräsentiert wird. Beide gewinnen daher für Schiller zunehmend an Attraktivität. Dabei wird die *Poetik* im Lichte Lessings rezipiert. In ihrem induktiven Prinzip, das Normen aus Kritik des Vorliegenden ableitet, erscheint sie Schiller wie eine Art *Athenische Dramaturgie*. Noch im März 1794 teilt er Cotta den Plan zu einer Anthologie mit dem Titel *Griechisches Theater* mit, welche »die vorzüglichsten Tragödien der Griechen in einer modernen und angenehmen Uebersetzung« bieten sollte; jeder Band sollte »eine Beurtheilung der darinn enthaltenen Stücke, von meiner Hand, enthalten.« Auf diese Weise sollte »die ganze Theorie der tragischen Dichtkunst« entwickelt werden.⁵⁶ Zeit seines Lebens erscheint Schiller Lessings *Hamburgische Dramaturgie* als Modell einer Kritik, die als provisorische Ästhetik am Puls der aktuellen Produktion stabile Normen und Gesetze einer künftigen Poetik entwickeln soll.⁵⁷ Schon in Mannheim hatte Schiller den Plan zu einem Journal verfolgt, das in Anlehnung an Lessings Unternehmung »alle Aufsätze, welche mittelbar und unmittelbar an das Geschlecht des Dramas oder an die Critik deßelben gränzen«, ⁵⁸ aufnehmen sollte. Dalberg lehnte jedoch die Finanzierung des ehrgeizigen Plans, den Schiller in einem Entwurf skizziert, ab.⁵⁹

V. Metaphorologie – Poetologie – Biologie

Die grundlegende Geste der postkantianischen Ästhetik und Poetik Schillers ist die Suche nach neuen Formen und Konzepten, die sich ›beweglich‹ an Bedürfnisse und Potentiale der jeweiligen Stoffe anbinden lassen. Die Offenheit dieser Theoriebildung zeigt sich auch und gerade im Begrifflichen bzw. ›Unbegrifflichen‹.⁶⁰ An die Stelle einer stabilen Terminologie treten kursorische Metaphernkomplexe.⁶¹ Vor allem in den Dramenentwürfen greift Schiller immer wieder zu

Bildern, die eine ›Totalidee‹ der dramatischen Struktur vermitteln und als regulative Gestaltmodelle die praktische Arbeit am Stoff konfigurieren sollen. Schiller bezieht solche Analogien im Wesentlichen aus drei Bereichen:

1. aus der Biologie (Knospe, *punctum saliens*, Befruchtung, prägnanter / fruchtbarer Moment, Entbindung usw.),
2. der Medizin (Krise),
3. der Physik / Mechanik (Stoß, Impuls, Präzipitation).

All diesen Strukturmetaphern sind zwei Eigenschaften gemeinsam: 1. Sie überführen das Kunst- in ein Naturwerk, das Artefakt in einen natürlichen Organismus. 2. Allen drei Bereichen ist die Vorstellung eines teleologischen Wachstums, einer – wieder mit Aristoteles – inneren Entelechie gemein. Das Ideal einer durchgehend bestimmten inneren Verlaufsstruktur setzt wiederum bei der Aristotelischen Dramentheorie und ihrem strengen Primat der geschlossenen Handlungsverknüpfung an.⁶² Schon Aristoteles stellt dabei eher beiläufig eine Analogie zwischen Kunstwerk und lebendem Organismus her:

Ferner ist das Schöne bei einem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind, es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben.⁶³

Die Analogie von Kunstwerk und Lebewesen begegnet an mehreren Stellen in der *Poetik*, hat dort jedoch – wie die Analogien zur Malerei – eher cursorischen und illustrativen Charakter. Um 1800 rückt sie in den Kreis der sich neu konstituierenden ›Lebenswissenschaft‹ – der Biologie und Morphologie. Damit zeichnet sich die zweite prägende Gestalt in Schillers ungeschriebener Dramentheorie ab – Goethe. Sein Einfluss auf das metaphorische Substrat der späten Dramentheorie ist unübersehbar, aber noch kaum im Zusammenhang untersucht.⁶⁴ Das Gespräch mit Goethe verleiht den eigenen Ideen, wie der von der »Natur in der Kunstmäßigkeit«⁶⁵ aus den Kallias-Briefen, eine neue Aktualität in naturwissenschaftlichem Kontext. Die Diskussion über die Metamorphosen- bzw. Urpflanzenlehre, die den Auftakt der Freundschaft im Juli 1794 bildet, bleibt ein ständiger Bezugspunkt im Briefwechsel und in Schillers Reflexion über das Drama. Goethes Abhandlung *In wiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne* umkreist den Indifferenzpunkt von Natur und Kunst, Biologie und Ästhetik, den Schiller in den Kallias-Briefen eher beiläufig berührt hatte.⁶⁶ Auch die Ein-

ladung an Alexander von Humboldt⁶⁷ zur Teilnahme an den *Horen*, die in den Aufsatz *Die Lebenskraft, oder der rhodische Genius* (1795) mündet, belegt Schillers neues bzw. wiedererwachtes Interesse an natur- und lebenswissenschaftlichen Fragen im Zeichen Goethes. Die gemeinsame Suchbewegung kristallisiert sich von Beginn her an der Metamorphosenlehre. Die »symbolische Pflanze« ist Anstoß für das ›glückliche Ereignis‹ der Annäherung anlässlich der Begegnung in der Naturforschenden Gesellschaft in Jena am 20. Juli 1794.⁶⁸ Die Morphologie als Überschneidungsfeld von Ästhetik und Biologie bleibt im Gespräch bis hin zu Goethes Lehrgedicht *Die Metamorphose der Pflanze*, das im Juni 1798 entsteht und in Schillers *Musenalmanach für das Jahr 1799* gedruckt wird.⁶⁹ Zwischen 1795 und 1800 erarbeitet sich Schiller eine Poetik, deren zentrale Bestimmungsmomente – Autonomie, Organismus und Selbstorganisation – exakt auf der Schwelle zwischen Ästhetik und Biologie stehen.⁷⁰ Ihre entwickelte Form findet sie in einer Formulierung wie der folgenden aus dem bereits zitierten Brief an Schütz, die zugleich den metaphorischen Charakter der Analogie vermerkt: »Aber ein poetisches Werk muß, in so fern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurtheilt werden.«⁷¹ Indem das Drama »in hypothesi« in Analogie zur Selbstorganisation des Lebewesens gesetzt wird, ist die strikte Trennung von Kunst- und Naturprodukt, wie sie Kant in der *Kritik der teleologischen Urteilkraft* postuliert, im Zeichen metaphorologischer Evidenz aufgehoben. Die Voraussetzung, »daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien«,⁷² teilt Schiller mit dem Goethe der Metamorphosenlehre. Als Kantianer bleibt sich Schiller jedoch bewusst, dass diese Analogie immer nur eine Unterstellung und Projektion der reflektierenden Urteilkraft sein kann. Die Verbindung von Biologie und Poetologie verbleibt notwendig im Modus des ›als ob‹.

VI. »Punctum saliens« – Zwischen Präformation und Epigenesis

Schillers klassische Dramenpoetik kreist um zwei Konzepte, die vor allem im Gespräch mit Goethe entwickelt werden: »tragische Analysis« und »tragisches Sujet des entdeckten Verbrechens«.⁷³ Beide haben ihr Modell im *Oedipus Rex* des Sophokles:

Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so compliciert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstiget das nicht den Poeten.⁷⁴

Den Vorteilen stehen die Schwierigkeiten gegenüber, die sich aus dem »unverteilbaren Unterschied der neuen von der alten Tragödie«⁷⁵ ergeben. Der historische Wandel setzt der Suche nach einem Gattungsideal eine Grenze: »Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon: am allerwenigsten würde man, aus weniger fabelhaften Zeiten, ein Gegenstück dazu auffinden können.«⁷⁶ Damit bleibt eine Spannung: Schiller sucht einerseits nach ›Naturformen der Dichtung‹, stößt dabei jedoch an das Problem des Historischen, der »veränderten Personen und Zeiten«, die den Einsatz des Orakels verhindern. Die *Idee* der Tragödie – hier wiederholt sich die oben formulierte Einsicht – ist von ihrer *Geschichte* nicht ablösbar. Die poetologische Taxonomie, die Schiller in Analogie zur Biologie formuliert (›Gattung« – »Species«), gerät unter den Druck der ›Verzeitlichung‹. Die Folie der Naturwissenschaften scheint dennoch durch: Wie Goethe nach dem Typus der Pflanze und des Knochenbaus sucht, so Schiller, der ästhetische Linné, nach dem *typus tragoediae*. Auch hier ist die *Poetik* des Aristoteles der maßgebliche Ansatzpunkt; mehrfach wird hier auf den *Oedipus Rex* als ein Drama hingewiesen, in dem die Entelechie der Tragödie erreicht sei.⁷⁷ Das Stück des Sophokles verbindet für Aristoteles die analytische Form mit der Aufdeckung eines Verbrechens (Ödipus ist der Mörder des Laios) und zugleich der Aufdeckung einer Identität (Ödipus ist Sohn des Laios). Diese doppelte Analyse und Anagnorisis spielt in den Fragmenten, die auf die »tragische Analysis« bezogen sind, eine entscheidende Rolle: Analytik der Identität und Analytik des Verbrechens gehören eng zusammen. *Warbeck* und *Demetrius* sind als analytische Dramen zugleich Dramen der Identität und des »entdeckten Verbrechens«.⁷⁸

Neben der poeto-logischen Kategorie der »tragischen Analysis« begegnen Metaphern aus dem Bereich des Organischen, der Befruchtung, der Zeugung und der Evolution. Zu ihnen gehört die Metapher des »springenden Punktes«, des *punctum saliens*. Sie erfasst das Problem einer vollkommenen, durchgehend bestimmten Struktur von einer anderen Seite – der einer natürlichen, notwendigen, teleologischen Ablaufstruktur. Ihr metaphysisches Korrelat ist das *fatum*. Zahlreich finden sich Formulierungen wie die folgende zum Fragment *Warbeck*: »Das *Punctum saliens* zu dieser Tragödie ist gefunden, sie ist aber schwer zu behandeln, weil der Held des Stücks ein Betrüger ist, und ich möchte auch nicht den kleinsten Knoten im Moralischen zurücklassen.«⁷⁹ Zum *Maltheser*-Entwurf schreibt Schiller: »Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen, das *Punctum saliens* ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen großen und rührenden Handlung.«⁸⁰ Im selben Zusammenhang hört

man jedoch auch die Klage: »aber noch fehlt mir das *Punctum saliens* zu diesem Stück«.⁸¹

Auch das Bild vom springenden Punkt, das Schiller seit 1795 verwendet, weist in die Biologie. Es bezeichnet »die der Anlage des Herzens entsprechende Stelle im bebrüteten Ei, worin die erste Spur der lebensfähigen Bewegung sich zeigt, bildlich der wichtigste Punkt oder Umstand.«⁸² Hier findet sich auch der Hinweis auf eine Schrift des Aristoteles, die *Historia animalium* (VI, 3), die das Phänomen zuerst beschreibt: »und ähnlich einem blutigen Fleck in dem Weißen [erscheint] das Herz. Aber dieses Mal daher hüpfend und bewegt gleich wie beschenkt mit Leben.«⁸³ William Harvey (1578–1657), der Entdecker des Blutkreislaufes, beschreibt das Phänomen in seiner *Generatio animalium* (1651) folgendermaßen:

Wenn am vierten Tage eine Untersuchung am Ei vorgenommen wird, ist die Verwandlung (*metamorphosis*) schon größer und die Veränderung erstaunlicher – und mit jeder Stunde im Verlaufe des Tages augenscheinlicher. In diesem Zeitraum findet der Übergang vom pflanzlichen Leben zum tierischen Leben im Ei statt. Jetzt nämlich zeigt sich ein dünner, rötlicher Rand in der Eiflüssigkeit und, beinahe in seinem Zentrum, zuckt ein springender, blutfarbener Punkt, so klein, dass er im Moment seiner Diastole wie ein kleiner Feuerfunken hervorleuchtet und er dann, in seiner Systole, dem Blick wieder ganz entschwindet. Als ein solches kaum sichtbares (Kommen und Verschwinden) zeigt sich der Anfang des tierischen Lebens, der von der plastischen Kraft der Natur initiiert wird!⁸⁴

Das *punctum saliens* wurde im 18. Jahrhundert zu einem Thema, an dem sich ein Paradigmenwechsel innerhalb der Zoologie und Biologie vollzog. Harveys Beobachtungen lieferten entscheidende Argumente für die Epigenesis-Theorie, wie sie der Comte de Buffon, Caspar Friedrich Wolff und nach ihm Johann Friedrich Blumenbach vertreten.⁸⁵ Sie besagte, »dass sich in der Embryogenese Strukturen ausformen, die vorab nicht vorhanden und auch in der Morphologie dieser Arten nicht angelegt sind.«⁸⁶ Die Epigenesistheorie richtete sich gegen die bis dahin maßgebliche Vorstellung der so genannten Präformations- oder Prädelineationstheorie, wonach bereits in der Keimphase ›Archetypen‹ der späteren Glieder vollständig vorgebildet und »wie russische Puppen«⁸⁷ ineinander geschachtelt seien (daher auch ›Einschachtelungslehre‹). Die Lehre vom *punctum saliens*, in dem die gesamte spätere Gestalt eingewickelt war, neigte der Präformationslehre zu. Sie hatte klar theologische Implikationen, denn sie bekräftigte zugleich die biblische Schöpfungslehre, wonach alle Lebewesen »unmittelbar von Gott selbst erzeugt seien«.⁸⁸ Wolff widerlegte in seiner Disserta-

tion *Theoria generationis* (1759) und in der erweiterten deutschen Fassung *Theorie der Generation* (1764)⁸⁹ die Präformationslehre durch seine mikroskopischen Beobachtungen zur embryonalen Entwicklung des Kükens im Hühner-*ei*. Anders als Aristoteles, Harvey u. a. begnügte er sich nicht damit, an dem schlagenden Blutpunkt (des Herzens) anzusetzen, sondern verfolgte den Entwicklungsprozess des Keimes von einem noch früheren Zeitpunkt. Nach einer Brutzeit von 28 Stunden stellt der Embryo

gleichsam eine Masse vor, die nur durch ihre äussere Gestalt und ihre Lage charakterisiert ist, im Uebrigen bloss aus wenigen zusammenhängenden und einfach auf einander gehäuften Kügelchen besteht, durchsichtig, beweglich und fast flüssig ist und weder Herz noch Gefäße, noch Spuren von rothem Blut erkennen lässt.⁹⁰

Die Embryogenese ist also nicht als einfache Ausfaltung und Entwicklung präformierter Strukturen zu verstehen, sondern als ein nachgelagerter Differenzierungs- und Bildungsprozess. Erst nach 36 Stunden Brutzeit zeichnet sich in Umrissen das Herz ab. Die Entwicklung des Embryos erfolgt also nicht so, dass eine schon vorhandene Struktur (z. B. Miniaturlebewesen wie in der Zeichnung von Nicolaas Hartsoecker oder »Extremitätenarchetypen«⁹¹) nur ausgewickelt, ausgestülpt oder gleichsam aufgeblasen wird, sondern indem sich die noch unorganisierte Materie durch Hinzutreten einer »wesentlichen Kraft« (*vis essentialis*) zu immer komplexeren Formen verfestigt.

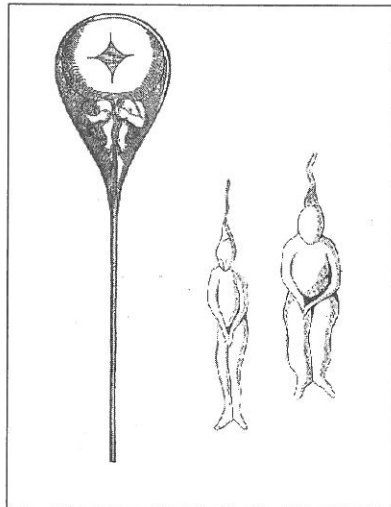


Abb. 2: Darstellung der Präformation der Animalculisten: Der Embryo ist im Spermium bereits präformiert und bildet sich durch Ausstülpung (Nicolaas Hartsoecker, 1695).

Blumenbach, der wesentlich dazu beitrug, Wolffs Ansatz zum Durchbruch zu verhelfen, sprach später von einem »Bildungstrieb« (*nisus formativus*).⁹² Er verurteilte entschieden die Präformationslehre und die Idee des *punctum saliens*:

Kein vorsichtiger und zuverlässiger beobachter wird vor der dritten Woche der Schwangerschaft einen ungezweifelt wahren Embryo, oder im bebrüteten Hühner-*ei* in den ersten zwölf Stunden auch nur eine dunkle, und vor Ende des zweyten Tages eine deutliche Spur des Kugelgens gesehen haben.⁹³

Auch Goethe fand in Wolff einen »trefflichen Vorarbeiter«, dem er im Rahmen seiner morphologischen Schriften einen eigenen Beitrag widmete.⁹⁴ Sein Urteil ist dennoch ambivalent. Einerseits betont Goethe, »daß ich, seit mehr als fünf- undzwanzig Jahren, von ihm und an ihm gelernt habe.«⁹⁵ Andererseits distanziert er sich aber auch von Wolffs Fixierung auf optische Hilfsmittel und beharrt darauf, »daß es ein Unterschied sei zwischen Sehen und Sehen, daß die Geistes-Augen mit den Augen des Leibes in stetem lebendigen Bunde zu wirken haben, weil man sonst in Gefahr gerät zu sehen und doch vorbeizusehen.«⁹⁶ Die Trennlinie bezeichnete Goethes bekannte Abneigung gegen optische Medien wie Brillen, Teleskope und Mikroskope, während die Frage der Präformations- und Epigenesistheorie in der Schwebe blieb.⁹⁷ Die Metamorphosenlehre steht quer zu beiden Ansätzen und weist ihnen einen »untergeordneten Charakter« zu.⁹⁸

VII. Poetik der Präformation

Und Schiller? Er nimmt um 1800 »in jugendlicher Erinnerung an seine medizinischen Studien« (so Alexander von Humboldt) den Faden der Medizin und Anthropologie auf.⁹⁹ Seine Haltung zur Präformationslehre ist jedoch schwer zu fassen. Auch die frühen Dissertationen geben kaum einen Hinweis. Im *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* begegnet immerhin ein Evolutionsbegriff, der sich als präformationistisch deuten lässt:

Aber *geschaffen* wird nichts mehr, und was nun neues wird, wird es nur durch Entwicklung. Die Entwicklung des Menschen mußte durch Menschen geschehen, wenn sie mit der Konsumtion in Verhältniß stehen, wenn der Mensch zum Menschen gebildet werden sollte.¹⁰⁰

Aus dieser schwierigen Stelle geht hervor, dass Schiller mit der Präformationslehre zumindest die Voraussetzung teilt, dass die Keime aller Wesen durch die göttliche Schöpfung angelegt seien. Immerhin spielt schon beim jungen Schiller der für die Epigenesislehre so zentrale Begriff der Zeugung eine zentrale Rolle. Schon das nicht erhaltene dritte Kapitel der *Philosophie der Physiologie* war ihm gewidmet.¹⁰¹ Die eben zitierte Stelle aus dem *Versuch über den Zusammenhang* schließt an:

Aus diesem Grund wurde ein neues System organischer Kräfte den zwei vorhergehenden zugeordnet, das die Belebung und Entwicklung des Menschenkeims zur Absicht hatte. Diß ist der Organismus der Zeugung. Diese drei Organismi in den genauesten Lokal- und Realzusammenhang gebracht, bilden den menschlichen Körper.¹⁰²

Weiteren Aufschluss bietet erst ein Text des klassischen Schiller. In seiner Elegie *Der Genius* (entstanden August 1795) begegnet das *punctum saliens* an entscheidender Stelle:

Freund, du kennst doch die goldene Zeit, es haben die Dichter
Manche Sage von ihr rührend und kindlich erzählt.
Jene Zeit, da das Heilige noch im Leben gewandelt,
Da jungfräulich und keusch noch das Gefühl sich bewahrt,
Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet,
Und verborgen im Ey reget den hüpfenden Punkt,
Noch der Nothwendigkeit stilles Gesetz, das stätige, gleiche,
Auch der menschlichen Brust freiere Wellen bewegt,
Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies? —
(NA 2.I, 302, V. 15–24)

Schillers Elegie *Der Genius* ist ein wissenschaftskritischer Text, der einerseits auf die *Götter Griechenlandes* und andererseits auf die im selben Jahr entstehende Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* verweist. Der Sprecher wendet sich gegen die Tendenzen der modernen Naturwissenschaften, gegen »des Systemes Gebälk« (V. 4) und »der Formel Gefäß«, die den »flüchtigen Geist« der Natur binden will (V. 8). Dagegen steht die Weltsicht der »goldenen Zeit« – der griechischen Antike. Der »hüpfende Punkt« im Ei verrät dem Menschen jener Zeit das »große Gesetz«, das von der Gegenwart aus nur als ein absolut vergangenes gedacht werden kann. Damit wird der Lehre einer präformierten oder prästabilisierten Ordnung, die sich im »springenden Punkt« abzeichnet, ausdrücklich eine Absage erteilt. Der Glaube an diese Ordnung ist

wie die animistische Naturbetrachtung, deren Ende in den *Göttern Griechenlandes* beklagt wird, unwiederbringlich verloren: »Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkühr / Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört« (V. 29). Kontingenz tritt an die Stelle von Providenz bzw. Präformation. Der »Ring der Nothwendigkeit«, der die Natur zusammenhält, ist für den modernen Menschen kein göttliches Prinzip mehr, sondern ein kausalmechanisches Wirkgefüge.¹⁰³ Die Präformationslehre würde dagegen eine vom göttlichen Gesetz durchwaltete, providentielle Natur vorsehen. Dagegen steht die Epigenesis-Lehre für ein Entwicklungsmodell, in dem gerade notwendig kontingente Faktoren – einerseits das Wechselspiel von Lebenskraft und Nährsubstrat, andererseits der Zeugungsakt selbst – das entscheidende Gewicht erhalten. Die Evolutionslehre stand im Horizont der alten Idee einer »großen Kette der Wesen«, deren Ordnung, Harmonie und Kontinuität vorgreifend durch Gott garantiert war. Für Forscher wie Charles Bonnet oder Albrecht von Haller »darf die Schöpfung nicht durch Zeugung unterbrochen werden«.¹⁰⁴ Fragen der Biologie münden so unmittelbar in solche der Theologie. Die Passage im *Genius* lässt sich dann so übersetzen, dass hinter die Einsicht in die Epigenesistheorie ebenso wenig zurückzugreifen ist wie hinter die Gesetze der Newtonschen Mechanik im Falle der *Götter Griechenlandes*. Dieser Verlust einer prästabilisierten Ordnung kann bedauert, aber nicht geändert werden. Für den klassischen Schiller ist auch die Biologie der metaphysischen Desillusion der modernen Welt unterworfen; die Form der Elegie ist nicht mehr als poetische Kompensation des unwiederbringlich Verlorenen – auf diesen Gedanken wird zurückzukommen sein.

Von hier aus ist über Schillers Verwendung der Metapher vom »springenden Punkt« in poetologischem Kontext neu nachzudenken. Hier zeigen sich zunächst zwei Aspekte: 1. Schiller ist sich der biologischen Provenienz des Begriffs bewusst und greift sie ausdrücklich auf. 2. Die Analogie von Poetik und Biologie, von Kunst- und Naturprodukt beruht darauf, dass beide zeitförmig vorgestellt werden. Das Paradigma der Embryonalentwicklung ist ein teleologischer Prozess, der idealtypisch verläuft und zu einer inneren Entelechie führt – in Schillers Sprache: Nothwendigkeit und Gesetz. »Alle Dinge müssen bestimmt und lebhaft erscheinen«¹⁰⁵ – die Natur- wie die Kunst Dinge. Dies gilt für die jeweilige Verlaufsform: die Handlung im Drama bzw. die Entwicklung des Embryos oder Keimlings (aber auch für eine gegebene Krankheit wie das Fieber, das eine typische, rhythmisierte Verlaufsform zeigt¹⁰⁶). Schiller spricht in diesem Kontext stets von »entwickeln« oder »auswickeln« u. a. In einem Fragment zum *Warbeck* heißt es: »Die Frage wird anschaulich gelöst, was aus einer

Lüge, wie Warbeck sie wagte, natürlich und nothwendig sich entwickelt; es ist eine aufbrechende Knospe, alles, was sich ereignet, lag schon darinn.«¹⁰⁷ Nimmt man dies biologisch beim Wort, vertritt Schiller in *poeticis* den Standpunkt der Präformationslehre. In einem Entwurf zur *Prinzessin von Zelle* (sic) wird dies noch augenfälliger:

Es [sc. die Handlung; J. R.] muss eine aufbrechende Knospe seyn, und alles was geschieht muß sich aus dem Gegebenen nothwendig und ungezwungen entwickeln. Daher müssen alle Parthien in höchster Einheit verschlungen seyn und alle bewegenden Kräfte auf einen einzigen Punkt hin drücken. (NA 12, 331)

Der Zusammenhang des Bildes mit Goethes Metamorphosenlehre und Morphologie ist offensichtlich. In der Grundidee wird wieder die Lehre von der Präformation verfolgt. Um das Modell der ›tragischen Analysis‹ zu konturieren, aktualisiert der Dramatiker Schiller eine Vorstellung, die er als Naturwissenschaftler – und Freund Goethes – für obsolet hält. Poetologisch gilt dies jedoch gerade *nicht*. Denn das Modell der Evolutionslehre entspricht ideal der inneren Struktur der Nemesis-Dramatik, bei der in der Tat die Handlung immer schon im Vorgeschehen ›präformiert‹ ist und mithin nur noch entwickelt werden muss. Präformation und Prädestination bedingen sich gegenseitig, dem *punctum saliens* entspringt die Logik des Schicksalsdramas. Die analytische Tragödie restituiert damit auf der Bühne jenen »Ring der Notwendigkeit«, an den der moderne Mensch nicht mehr glauben kann. Notwendigkeit wandelt sich von einer metaphysischen zu einer ästhetischen Kategorie. In dieser Transformation von Metaphysik in Ästhetik liegt die kompensatorische und konsolatorische Funktion der modernen Dichtung. Der Dichter muss Chaos in Ordnung verwandeln und so das ›stille Gesetz‹ wiederherstellen, das sich im dramatischen *punctum saliens* ausdrückt. Die poetische Ordnung tröstet über den Verlust der metaphysischen hinweg. Schon beim späten Schiller ist Kunst die letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen, auch dies ist ein Aspekt der Kunstreligion um 1800.¹⁰⁸ Auf dem Umweg über die Biologie wird die Dichtung zum Instrument einer Theodizee, die im Zeichen des Sentimentalischen immer schon um ihre Künstlichkeit weiß. Wie Harvey im Bild von der »plastica vis naturae« die Natur zum Künstler erhebt, so verwandelt Schiller den Künstler wiederum in die plastische Natur.

So ist das *punctum saliens* mehr als eine Behelfsmetapher: Mit seiner Hilfe wird das Drama zu einem Kosmos, in dem die absolute ästhetische Ordnung den Verlust theologischer Ordnung zu kompensieren hat. Das Schema der »tragischen Analysis« und des Schicksalsdramas fasziniert Schiller, weil es unter

Kunstbedingungen eine absolute Ordnung restituiert, die unter Naturbedingungen für verloren gelten muss. Die Entmachtung des Individuums zugunsten einer präformierten Schicksalsordnung ist die Folge. Wenn Hegel über den *Wallenstein* schreibt, dass der Tod »über das Leben siegt«,¹⁰⁹ so ist dies einerseits richtig. Andererseits ist der Untergang des Individuums die Voraussetzung dafür, dass sich im naturgegebenen Gang des Schicksals eine Ordnung und Notwendigkeit enthüllt, deren Eintreten die eigentliche ›Erleichterung‹ bereiten soll, die sich Hegel von der Dramatik erwünscht. Der Untergang des Individuums dient der Rettung einer Weltordnung, die nurmehr als *ästhetische* gelingen kann. Das ist *sub specie aeternitatis* ein schwacher Trost. Denn absolut notwendig sind im Zeichen des Sentimentalischen nur die Abläufe, die der Dichter – in Vertretung einer höheren Instanz – selbst imaginiert: die blinde Mechanik der Nemesis. Innere Notwendigkeit ist nur noch im Rahmen eines künstlichen Organismus wie der Tragödie zu denken. Daraus ergeben sich im Hinblick auf Schillers Schreiben zwei komplementäre Bewegungen: Das Beispiel der Redaktionen des *Demetrius* hat gezeigt, dass Schreiben immer zugleich Komplexitätsreduktion und Kompensation bedeutet. Die Entfaltung des Stoffes ist in Wahrheit ein Prozess der Ein-Faltung, der umgekehrten Evolution – das ist der springende Punkt!

Anmerkungen

- ¹ Aus der Fülle der neueren Studien seien die folgenden herausgegriffen: Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, 2 Bde., München 2000, hier Bd. 2, S. 596–607; Barbara Mahlmann-Bauer, »Die Psychopathologie des Herrschers. Demetrius, ein Tyrann aus verlorener Selbstachtung«, in: *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, hrsg. von Georg Braungart und Bernhard Greiner, Hamburg 2005 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Sonderheft 6), S. 107–137; Jörg Robert, »Selbstbetrug und Selbstbewusstsein. Demetrius oder das Spiel der Identitäten«, in: *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*, hrsg. von Jörg Robert, Würzburg 2007, S. 113–141; Mirjam Springer, »Endlose Geschichte. Schillers letztes Drama *Demetrius*«, in: *Schiller und die Geschichte*, hrsg. von Michael Hofmann, Jörn Rüsen, Mirjam Springer, München 2006, S. 226–238; Dies., »Warbeck und Demetrius oder vom Hemd des Nessus«, in: Dies., »Legierungen aus Zinn und Blei«. *Schillers dramatische Fragmente*, Frankfurt a. M. u. a. 2000 (*Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur* 10), S. 156–237; Frank Suppanz, *Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses*, Tübingen 2000 (*Hermaea* 93), S. 294–387 (eingehend zu den Fassungen und Vorstufen des *Demetrius*); vgl. auch *Der dreifache Demetrius: Schiller, Hebbel, Braun*. Beiträge von Mirjam Springer, Monika Ritzer und Bernd Leistner, Weimar 2005.

- ² Schillers Werke, *Nationalausgabe* [fortan: NA], begr. von Julius Petersen [...], hrsg. von Norbert Oellers [u. a.], Weimar 1943ff. Hier: NA 11, 110. Die Nachweise aus Schillers Werken beziehen sich im Folgenden auf die Band- und Seitenzahl der Nationalausgabe.
- ³ Ich zitiere den *Demetrius* nach der Ausgabe von Herbert Kraft im Rahmen der Nationalausgabe. Schillers Werke. *Nationalausgabe*. 11. Bd.: *Demetrius*, Weimar 1971.
- ⁴ Caroline von Wolzogen, *Schillers Leben. Verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart 1845, S. 323.
- ⁵ NA 11, 354–395.
- ⁶ NA 11, 373–378; unter Einschub eines Blattes, das eine Zwischenstufe darstellt (S. 376f.).
- ⁷ Schiller an Goethe, 17.12.1795; NA 28, 132.
- ⁸ NA 29, 248.
- ⁹ Marie-Christin Wilm, »Die Jungfrau von Orleans. Tragödientheoretisch gelesen. Schillers ›Romantische Tragödie‹ und ihre praktische Theorie«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47 (2003), S. 141–170; zum ›mittleren‹ Schiller und zur Genese seines ästhetischen Denkens vgl. meine Überlegungen in: *Vor der Klassik – Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin/Boston 2011 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 72).
- ¹⁰ Peter-André Alt, »Arbeit für mehr als ein Jahrhundert«. Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790–1800)«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002), S. 102–133.
- ¹¹ NA 10, [7].
- ¹² Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22.1.1802; NA 31, 95.
- ¹³ NA 31, 15.
- ¹⁴ Vgl. Robert (Anm. 9), S. 18–22.
- ¹⁵ Tag- und Jahres-Hefte 1805; Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen ›Weimarer Ausgabe‹, IV Abteilungen, 143 Bde., Weimar 1887–1919 [fortan: WA]. Hier: WA I 35, 192; vgl. NA 11, 428.
- ¹⁶ WA I 40, S. 88f.
- ¹⁷ NA 11, 370.
- ¹⁸ NA 22, 271. Zum Komplex Landschaftsästhetik umfassend Wolfgang Riedel, »Der Spaziergang«. *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989.
- ¹⁹ NA 11, 371.
- ²⁰ NA 11, 388; Handzeichnung, ebd., 282.
- ²¹ NA 11, 202.
- ²² NA 11, 282.
- ²³ NA 11, 110.
- ²⁴ NA 12, 165 (so Warbeck).
- ²⁵ Jochen Schmidt, »›Subjektive Prinzen‹. Der politische Reflex des Genie-Denkens in der Nachrevolutionären Legitimationsproblematik«, in: Ders., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1988, S. 451–466; Helmut Pfotenhauer, »Genealogie der Identität. Schillers späte dramatische Fragmente«, in: Ders., *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, S. 179–199.
- ²⁶ NA 11, 277–283.
- ²⁷ NA 11, 200.
- ²⁸ NA 22, 274.

- ²⁹ Dazu der Band von Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum – die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg 2006 (ohne Bezug zu Schiller).
- ³⁰ NA 31, 24.
- ³¹ Liliane Weissberg, »Freuds Schiller«, in: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006 (*Stiftung für Romantikforschung* 40), S. 421–435, hier S. 426.
- ³² NA 11, 379.
- ³³ NA 22, 267.
- ³⁴ Jörg Robert, »Die Kunst der Natur – Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings *Laokoon*«, in: *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, hrsg. von Georg Braungart und Bernhart Greiner, Hamburg 2005 (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Sonderheft* 6), S. 139–154.
- ³⁵ Zum Thema Schiller und die Religion vgl. im Überblick Manfred Misch, »Schiller und die Religion«, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 198–215; Matthias Schulze-Büntje, *Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers*, Frankfurt a. M. u. a. 1993 (*Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik* 7); weiterhin Wolfgang Riedel, »Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen (*Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans*)«, in: *Würzburger Schiller-Vorträge 2009*, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2011 (*Würzburger Ringvorlesungen*. Bd. 6), S. 23–44; Jörg Robert, »Die Sendung Moses – Ägyptische und ästhetische Erziehung bei Lessing, Reinhold, Schiller«, in: *Würzburger Schiller-Vorträge 2009*, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 2011, S. 109–174.
- ³⁶ Immanuel Kant, *Die Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 819–879.
- ³⁷ NA 11, 355; 1. Entwurf.
- ³⁸ NA 11, 391.
- ³⁹ Johanna Christine Janowski, Art. Wiederbringung, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, S. 720–724; Dies., *Allerlösung. Annäherungen an eine entdualisierte Eschatologie*, 2 Bde., Neukirchen-Vluyn 2000; Gotthold Müller, »Die Idee einer Apokatastasis ton panton in der europäischen Tradition von Schleiermacher bis Barth«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 16 (1964), S. 1–22; Dieter Breuer, »Origenes im 18. Jahrhundert in Deutschland«, in: *Seminar* 21 (1985), S. 1–30.
- ⁴⁰ Gelöschte Partie; NA 11, 373.
- ⁴¹ NA 11, 203.
- ⁴² NA 11, 377.
- ⁴³ Die Grundzüge dieser fragmentarischen resp. Fragmentpoetik sind in den vergangenen Jahren in der Schillerforschung stärker in den Blick getreten. Vgl. vor allem die unter Anm. 1 genannten Studien von Springer, Suppanz und meine Kommentare zur Edition der Fragmente im Hanser-Verlag: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, hier Bd. 3: *Fragmente. Übersetzungen. Bearbeitungen*, hrsg. von Albert Meier und Jörg Robert, München/Wien 2009. Ich möchte an dieser Stelle zwei Forschungsaufgaben im Hinblick auf Schillers Fragmentpoetik als fragmentarische Poetik benennen: 1. Die Stoßrichtung der Diskussion um Fragment und Fragmentarismus könnte noch mehr als bisher die eigentlich ›poetischen‹ Aspekte in Schillers Schreiben berühren, die im ersten Teil angedeutete Frage also nach der ›praktischen‹ Poetik, von der Schiller selbst um 1800 spricht. Diese ›praktische‹ Poetik müsste und könnte exemplarisch an genetischen Reihen untersucht werden, an der Evolu-

tion von Szenen wie der hier verfolgten des *Demetrius*. 2. müsste neben die Analyse der impliziten Poetik eine Studie zu jener expliziten Poetik stehen, die wir in Auszügen am Anfang dieses Vortrages erschließen wollen. Bis auf wenige rezente Studien hat diese ›Poetik nach der Ästhetik‹ weit weniger Beachtung gefunden als die ästhetischen Essays. Eine integrale Studie dieser post-kantianischen Theoriebildung, die sowohl den impliziten Befund der vollendeten Dramen als auch Briefe und Fragmentkonvolute einbeziehen würde, scheint immer noch ein Desiderat.

⁴⁴ Schiller an Goethe, 20.1.1802; NA 31, 88.

⁴⁵ Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22.1.1802; NA 31, 95.

⁴⁶ Schiller an Goethe, 10.3.1801; NA 31, 13.

⁴⁷ Dieser Aspekt ist nur punktuell untersucht worden. Am umfassendsten von Hartmut Reinhardt, »Schillers Wallenstein und Aristoteles«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 278–337; Ernst Richard Schwinge, »Schiller und die griechische Tragödie«, in: *Schiller und die Antike*, hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2008, S. 15–48, bes. S. 35–37.

⁴⁸ Werner Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Amsterdam 1981 (*Beihefte zu Poetica* 15).

⁴⁹ Grundlegend Wolfgang Riedel, *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ›Philosophischen Briefe‹*, Würzburg 1985 (*Epistemata* 17); die Hintergründe erschließt Ders. (Hrsg.), *Jacob Friedrich Abel, Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlschule (1773–1782)*, Würzburg 1995.

⁵⁰ Über die Fieberarten, beide Stellen in NA 22, 32. Zur Fieberschrift Robert: *Vor der Klassik* (Anm. 9), S. 55–80; Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 172–177. Den besten Zugang bietet Irmgard Müller in ihrem Kommentar zu *Abhandlung über die Fieberarten*, in: Schiller, *Sämtliche Werke* (Anm. 43), Bd. 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften*, S. 1314–1341; vgl. Dies., »Die Wahrheit [...] von dem Krankenbett aus beweisen.« Zu Schillers medizinischen Studien und Bestrebungen, in: Schiller, *Vorträge aus Anlaß seines 225. Geburtstages*. Hrsg. von Dirk Grathoff / Erwin Leibfried, Frankfurt a. M. 1991, S. 112–132.

⁵¹ NA 22, 31 (Fieberschrift, Vorrede): »Equidem non ignoro, vix ac ne vix quidem de Morborum Oeconomia rite statui posse, nisi viva eorundem cognitio ad lectos aegrorum antecesserit; nec scientiam, hominum salutem innixam inani Theoria exhauriri posse, facile credo« (Übersetzung J. R.).

⁵² Schiller an Körner, 28.7.1800; NA 30, 181.

⁵³ In den Diskussionen um die »tragische Analysis« erscheint daher auch Horace Walpoles Schauerstück *The Mysterious Mother* (1791) neben dem *Oedipus Rex* als Modell.

⁵⁴ Schiller an Körner, 12.9.1794; NA 27, 46.

⁵⁵ Schiller an Goethe, 7.9.1794; NA 27, 40.

⁵⁶ NA 26, 35f.

⁵⁷ Zum Begriff Robert, *Vor der Klassik* (Anm. 9), S. 296–307.

⁵⁸ NA 23, 139.

⁵⁹ NA 22, 313f. Fortsetzung findet das Projekt in der *Rheinischen Thalia* und im *Mannheimer Repertorium* (NA 22, 315–319); Alt (Anm. 1), Bd. 1, S. 384–388.

⁶⁰ Im Sinne des Projekts von Hans Blumenberg exemplarisch seine Nachlassschrift *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt a. M. 2007.

⁶¹ Die verdienstvolle, einzige (!) Studie zur ästhetischen Metaphorik des späten Schiller stammt von Wolfgang Grohmann, »Prägnanter Moment und punctum saliens. Zwei Begriffe aus Schillers Werkstatt«, in: *Acta Germanica* 7 (1972), S. 59–76; im Hinblick auf die *Ästhetischen Briefe*

vgl. Rose Riecke-Niklewski, *Die Metaphorik des Schönen. Eine kritische Lektüre der Versöhnung in Schillers ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹*, Tübingen 1986 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 39).

⁶² Aristoteles, *Poetik*. Griech./dt., übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (RUB 7828), S. 21: »Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung (*Systasis*) der Geschehnisse« (Kap. 6; 1450a), sowie die Definition der Tragödie in Kap. 7 (S. 25): »Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat.«

⁶³ Ebd., S. 25.

⁶⁴ Vgl. den – nicht weiter ausgeführten – Hinweis bei Grohmann (Anm. 61), hier S. 61: »Ein Einfluß Goethes mag bei diesen organischen Bildern vorliegen.«

⁶⁵ NA 26, 203 (Schiller an Körner, 23.2.1792): »Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit.«

⁶⁶ Vgl. die Definition: »Schön nennen wir ein vollkommen organisiertes Wesen, wenn wir uns bei seinem Anblicke denken können, daß ihm ein mannigfacher freier Gebrauch aller seiner Glieder möglich sei, sobald es wolle, das höchste Gefühl der Schönheit ist daher mit dem Gefühl von Zutraun und Hoffnung verknüpft.« (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe [fortan: MA], hrsg. von Karl Richter u. a., 21 Bde., München 1985–1998. Hier: MA 4.2, S. 187.) Im Hintergrund steht der zweite Teil von Kants *Kritik der Urteilskraft*, die *Analytik der teleologischen Urteilskraft*, die nach der spezifischen Struktur des Naturgegenstandes (d. h. Lebewesens) als »organisiertes und sich selbst organisierendes Wesen« fragt. (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 8, S. 486 [§ 65].) Lebewesen unterscheiden sich von Maschinen, weil ihre Teile in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis stehen, das sich nicht auf eine Kausalitätsbeziehung reduzieren lässt. Kant widerspricht der Analogie von Kunst- und Naturprodukt. (Äußere) Schönheit und (innere) Vollkommenheit sind unvereinbar. Die Vorstellung, dass ein Naturwesen sein eigener Zweck ist, ist allenfalls ein regulativer Begriff »nach einer entfernten Analogie mit unserer Kausalität nach Zwecken.« (Ebd. 487f.) Damit wird einer einfachen Analogie zwischen Kunst- und Naturprodukt der Weg versperrt. Zur Erkenntnis- und Darstellungslogik der teleologischen Urteilskraft, die ihre Zuflucht bei einem »etwas uneigentliche(n) und unbestimmte(n) Ausdruck« nehmen muss (ebd., S. 484), vor allem aber zu Goethes Kant-Rezeption erhellend Michael Bies, *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Humboldt*, Göttingen 2012, S. 124–136. Schillers Beschäftigung mit dem zweiten Teil der *Kritik der Urteilskraft* ist nur schwer zu belegen. »Schillers intensive Aufmerksamkeit hat sich auf die Einleitung und die *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* beschränkt.« (Jens Kulenkampff, »Friedrich Schiller: Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der ›Kritik der Urteilskraft‹«, in: *Materialien zu Kants ›Kritik der Urteilskraft‹*, hrsg. von Jens Kulenkampff, Frankfurt a. M. 1974, S. 126–144, hier S. 127.) Im Aufsatz *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* unterscheidet Schiller zwischen ›freier‹ und ›wissenschaftlicher‹ Darstellung, indem er erstere als »organisches Produkt«, letztere als »mechanisches Werk« bezeichnet (NA 21, 9). Die Kantische Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstprodukt wird auf diese Weise in das Kunstprodukt Sprache selbst verlegt.

⁶⁷ NA 35, 36–38.

⁶⁸ Vgl. Goethes Darstellung in *Glückliches Ereignis*; MA 12, S. 86–90, hier S. 88.

⁶⁹ Bies (Anm. 66), S. 182–193 (mit älterer Literatur).

⁷⁰ Der Begriff ›Biologie‹ wird 1797 erstmals prominent verwendet in Theodor Gustav August Rooses Schrift *Grundzüge der Lehre von der Lebenskraft*, Braunschweig 1797, Vorrede (unpag.),

S. 1: »Ich habe bei der Herausgabe dieses Entwurfes einer Biologie wenig an die Leser desselben vorzuerinnern.« Ilse Jahn, »»Biologie« als allgemeine Lebenslehre«, in: Dies. (Hrsg.), *Geschichte der Biologie* (Anm. 85), S. 283–289.

⁷¹ Schiller an Schütz, 22.1.1802; NA 31, 94.

⁷² Goethe, MA 12, 74.

⁷³ NA 29, 141 (Schiller an Goethe, 2.10.1797) bzw. NA 42, 265 (Goethes Gesprächsnotiz zum 26.3.1799); Matthias Oehme, »»Tragisches Sujet des entdeckten Verbrechens«. Moderner Stoff und klassische Form in Dramenfragmenten Schillers«, in: *Impulse* 10 (1987), S. 45–74; zu den ganz (polizei)praktischen Symbiosen von Anagnorisis und Analyse vgl. Robert, *Vor der Klassik* (Anm. 9), S. 134–136.

⁷⁴ NA 29, 141.

⁷⁵ NA 29, 82.

⁷⁶ NA 29, 141.

⁷⁷ Aristoteles, *Poetik*, S. 35 (Kap. 11, 1452a): »Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt, wie es bei der im »Ödipus« der Fall ist.« und ebd., S. 53: »Die beste unter allen Wiedererkennungen ist diejenige, die sich aus den Geschehnissen selbst ergibt, indem die Überraschung aus Wahrscheinlichem hervorgeht.«

⁷⁸ Vgl. dazu meine Überlegungen zum *Demetrius*; Robert (Anm. 1).

⁷⁹ NA 12, 495.

⁸⁰ NA 12, 383.

⁸¹ NA 12, 385. In einem Brief an Goethe vom 15.12.1797 äußert Schiller die Hoffnung, dass »auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen, und dabei einen gewissen Takt hätte, das Punctum saliens an einer, an sich unscheinbaren Geschichte, zu entdecken.« NA 29, 169.

⁸² Deutsches Wörterbuch, Bd. 13, Sp. 2235.

⁸³ Vgl. auch den Kommentar in NA 29, 509.

⁸⁴ Gulielmi Harvei *Opera II, Exercitationes de Generatione Animalium*, Leyden 1737, S. 66. »Quarto itaque die si inspexeris, occurret jam major metamorphosis, & permutatio admirabilior; quae singulis fere illius diei horis manifestior fit; quo tempore in ovo, de vita plantae, ad animalis vitam fit transitus. Iam enim colliquamenti limbus linea exili sanguinea purpurascens rutilat: ejusque in centro fere, punctum sanguineum saliens emicat: exiguum adeo, ut in sua diastole, ceu minima ignis scintillula, effulgeat; & mox, in systole, visum prorsus effugiat, & dispareat. Tantillum nempe est vitae animalis exordium, quod tam inconspicuis initiis molitur plastica vis Naturae!« (Übersetzung J. R.)

⁸⁵ Zum Streit um die Epigenesis-Lehre vgl. die zusammenfassenden Darstellungen von Ilse Jahn, in: *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien*, hrsg. von Ilse Jahn, Stuttgart/Jena/Lübeck u. a. 1998 (zuerst 1982), S. 259–270; zur Geschichte der Epigenesis-Lehre, ausgehend von Wolff und Blumenbach, Helmut Müller-Sievers, *Epigenesis*, Paderborn 1993, S. 30–52; Olaf Breidbach, Einleitung: »Zur Mechanik der Ontogenese«, in: Caspar F. Wolff, *Theoria generationis. Ueber die Entwicklung der Pflanzen und Thiere*, übers. und hrsg. von Paul Samassa, mit einer Einleitung von Olaf Breidbach, Frankfurt a. M. 1999 (Ndr. d. Ausg. Leipzig 1896), S. I–XXXIV. Zu Wolff Ilse Jahn, »Caspar Friedrich Wolff (1734–1794)«, in: *Darwin & Co. Eine Geschichte der Biologie in Portraits*, hrsg. von Ilse Jahn und Michael Schmitt, München 2001, S. 95–116.

⁸⁶ Breidbach (Anm. 85), S. XXVI.

⁸⁷ Müller-Sievers (Anm. 85), S. 32. Für dieses Phänomen steht schon zeitgenössisch – etwa bei Charles Bonnet – der Terminus »mise en abîme«.

⁸⁸ So Wolff nach Jahn, in: *Geschichte der Biologie* (Anm. 85), S. 266: »Summo Creatore Ipso immediate (korr. J. R. statt »immediste«) productae«.

⁸⁹ Caspar Friedrich Wolff, *Theorie von der Generation. Theoria Generationis*. Mit einer Einführung von Robert Herrlinger, Hildesheim 1966.

⁹⁰ Wolff, *Theoria Generationis*, § 166, S. 97.

⁹¹ Einleitung von Olaf Breidbach in Wolff (Anm. 85), S. XXVII, vgl. auch das gesamte Kapitel S. XXVI–XXXII.

⁹² Johann Friedrich Blumenbach, *Ueber den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* (1781, 1789, 1791).

⁹³ Blumenbach (Anm. 92) 1781, S. 41.

⁹⁴ MA 12, 80–86 (*Entdeckung eines trefflichen Vorarbeiters*).

⁹⁵ MA 12, 81.

⁹⁶ MA 12, 85.

⁹⁷ Zusammenfassend Manfred Wenzel, »Evolution«, in: *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck u. a., Bd. 4/1, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart/Weimar 1998, S. 284–289 (mit weiterer Literatur), hier S. 285: »Mögen einzelne Äußerungen auch mehr zur einen oder anderen Theorie hinneigen, so hat G. sich doch nie für eine der beiden Vorstellungen entschieden und eine Festlegung bewußt vermieden.«

⁹⁸ Ebd., S. 286.

⁹⁹ »Schiller, in jugendlicher Erinnerung an seine medicinischen Studien, unterhielt sich während meines langen Aufenthaltes in Jena gern mit mir über physiologische Gegenstände.« Nach *Biologie der Goethezeit*, hrsg. von A. Meyer-Abich, Stuttgart 1949, S. 181.

¹⁰⁰ NA 20, 42f.

¹⁰¹ NA 20, 10.

¹⁰² NA 20, 43.

¹⁰³ NA 20, 272: »Der Ring der Nothwendigkeit geht durch das Thier wie durch die Pflanze, ohne durch eine Person unterbrochen zu werden.«

¹⁰⁴ Müller-Sievers (Anm. 85), S. 40.

¹⁰⁵ NA 12, 305 (*Das Schiff*).

¹⁰⁶ Robert, *Vor der Klassik* (Anm. 9), S. 61–70 (zur Fieberdissertation).

¹⁰⁷ NA 12, 189; vgl. ebd., S. 163.

¹⁰⁸ Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006, der den Akzent auf die Genese der Figur bei Herder und Klopstock legt, Schiller bleibt ausgespart.

¹⁰⁹ Hegel, *Über Wallenstein*; nach Schiller, *Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. Bd. 1 (1782–1859), hrsg. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 1970 (*Wirkung der Literatur* 2), S. 88.