
Volker Riedel

Zwischen Elegie und Idylle

Spannungen und Widersprüche in Schillers Antikebild¹

I. Schiller sagt in seinem – laut Thomas Mann – »tiefsten und glänzendsten Essay«²: »Der Dichter [. . .] ist entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.« Der naive Poet könne sich auf die »*Nachahmung des Wirklichen*« beschränken und habe deshalb »zu seinem Gegenstand auch nur ein einziges Verhältniß«; Aufgabe des sentimentalischen Schriftstellers hingegen sei »die *Darstellung des Ideals*«, und hierfür gebe es »drei [. . .] möglich[en] Arten«: »Satyre, Elegie und Idylle«. Schiller verwendet hier Bezeichnungen für literarische Gattungen, die aus der Antike stammen und im 18. Jahrhundert noch in hohem Ansehen standen, betont aber mehrfach, daß er diese Bezeichnungen »in einem weitem Sinne [. . .] als gewöhnlich« verstehen wolle: nämlich als »*Empfindungsweise[n]*« oder »*Dichtungsweise[n]*«. Der satirische Dichter schildere »die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale«; der elegische Dichter setze »die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit [. . .] entgegen« und stelle dabei die »Natur« als »verloren« und das »Ideal« als »unerreicht« dar; der idyllische Dichter schließlich gestalte die »*Übereinstimmung*« zwischen Ideal und Realität. (20, 436–467)

Schiller hat damit den in den drei literarischen Gattungen dominierenden Merkmalen eine übergreifende Bedeutung gegeben. Gewiß treten die einzelnen künstlerischen Verfahrensweisen nicht *rein* auf und sollten deshalb nicht verabsolutiert werden – der Dichter selbst hat in seinen Werken diese Elemente durchaus miteinander vermischt. Dennoch hat er – wie schon bei der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen »naiver« und »sentimentalischer« Dichtung³ – heuristisch äußerst fruchtbare Distinktionen getroffen. Ich möchte seine Untergliederung zum Ausgangspunkt nehmen, um eine konkrete Problematik des Schillerschen Werkes zu untersuchen – nämlich das Verhältnis zwischen idyllischen und elegischen Zügen in seinem Antike-, insbesondere seinem Griechenbild⁴ – und darüber hinaus die Vielschichtigkeit dieses Bildes überhaupt herausstellen. (Satirische Elemente sind seinem Werk nicht fremd, spielen aber keine dominierende Rolle.)

Schillers Auffassung vom »klassischen Altertum« ist in der älteren Forschung (und mehr wohl noch im populären Verständnis dieses Dichters) oft einseitig

unter dem Aspekt der Verklärung gesehen worden. So hatte Gustav Billeter in einer rubrizierend-schematisierenden Auflistung der »Anschauungen vom Wesen des Griechentums« aus dem Jahre 1911 gern Schiller herangezogen, um Harmonie, Humanität, Heiterkeit, Natürlichkeit, Jugendlichkeit, Simplizität und Kunstverständnis als deren Charakteristika zu belegen⁵; Walther Rehm hat das Gesamtwerk des Dichters vor allem von dem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* her interpretiert und Heiterkeit, Seligkeit, Schönheit, Göttlichkeit und Stille betont⁶ – und Wolfgang Schadewaldt hat den »Weg Schillers zu den Griechen« als einen einheitlichen, zu einer eindeutigen Verklärung führenden Prozeß dargestellt: »Aufs Ganze hin gesehen waren es vor allem drei Aspekte, in denen Schiller schließlich doch aus seinem eigensten Wesen an den Griechen ein Eigenstes gefaßt und produktiv anverwandelt hat: die Aspekte des Denkens, der Freiheit und der Harmonie. [...] Schiller, indem er [...] mit wachsender Klarheit sein Kunstwerk zum harmonischen Gebilde gestaltet hat [...] hat wie wenige den griechischen Gedanken der Harmonie in seinem Werk verwirklicht.«⁷ Allerdings lassen sowohl Rehm wie Schadewaldt anklingen, daß es auch Züge der Distanzierung gegeben habe und daß Schiller durchaus ein moderner und subjektiver Dichter gewesen sei – und es ist auffallend, daß E. M. Butler in ihrer grundlegenden Abrechnung mit der »Tyrannei Griechenlands über Deutschland« aus dem Jahre 1935 Schiller aus der von ihr als verwerflich eingestuften Traditionslinie weitgehend ausklammerte⁸. Horst Rüdiger hat sogar, ausgehend von Schillers Übertragungen antiker Dichtungen und seinerseits gewiß überspitzend, dessen »innere Fremdheit gegenüber dem Griechentum in neuhumanistischer Interpretation« konstatiert.⁹ Im allgemeinen freilich überwog die auf Harmonie ausgerichtete Deutung. Ich werde statt dessen – grundsätzlich im Einklang mit neueren Forschern wie Norbert Oellers, Ernst Osterkamp, Peter-André Alt und anderen, wenn auch im einzelnen öfters andere Akzente setzend – eher auf die Spannungen und Widersprüche, auf anti-harmonische und tragische Momente Bezug nehmen. Dabei werde ich – außer auf Schillers theoretische Überlegungen – fast ausschließlich auf die Lyrik eingehen; denn nur in dieser Gattung hat er wirklich in größerem Maße antike Sujets aufgegriffen.¹⁰ In den Dramen hingegen gestaltete er vorrangig moderne Stoffe und Konflikte¹¹, und aus seinem Studium des Aristoteles und der attischen Tragiker erhielt er vor allem Anregungen für die Simplizität, Klassizität und Objektivität der dramatischen Gattung, für die strenge Form der tragischen Entwicklung und für die Poetisierung historischer Stoffe.¹²

Eine erste Problematik verbirgt sich schon in den Ausführungen über Elegie und Idylle. Ich habe sie zu Beginn in einer leicht systematisierten Form wiedergegeben – tatsächlich ist die Situation komplizierter. Schiller hat den Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* 1795/96 in drei Teilen in den *Horen* veröffentlicht – und da gibt es einen deutlichen Unterschied. Im ersten Teil

differenziert der Autor nur zwischen der satirischen und der elegischen Empfindungsart (20, 441 f.) und unterteilt diese in »die *Elegie* in engerer« und »die *Idylle* in weitester Bedeutung« (20, 449) – das heißt, er sieht das Idyllische als *Untergattung* des Elegischen. Im dritten Teil jedoch sind Satire, Elegie und Idylle drei einander *gleichberechtigte* Empfindungsarten (20, 466) – unter denen (wie wir noch sehen werden) der Idylle sogar *der höchste Rang* zukommt. Schiller hat darauf verzichtet, in der Veröffentlichung des gesamten Essays im zweiten Band seiner *Kleineren prosaischen Schriften* von 1800 die Diskrepanz zu beseitigen. Sollte es sich vielleicht nicht so sehr um einen Widerspruch im logischen und darstellerischen als vielmehr im dialektischen und existentiellen Sinne handeln? Zumindest deutet der Sachverhalt darauf hin, daß zwischen Elegie und Idylle eine enge Beziehung besteht.

Ich möchte vorab auch gleich noch auf eine zweite Schwierigkeit hinweisen: Gerade im Hinblick auf die Spannungen und Entwicklungen innerhalb des Schillerschen Antikebildes muß genau beachtet werden, daß der Dichter seine Werke in verschiedenen Fassungen veröffentlicht hat – nicht selten unter anderem Titel – und daß er dabei mitunter konzeptionelle Änderungen vornahm oder zumindest durch eine unterschiedliche Anordnung der Gedichte gewandelte Zielstellungen zum Ausdruck brachte. Soweit erforderlich, muß deshalb auch auf Unterschiede zwischen den Erstdrucken und den Wiederabdrucken in den beiden Bänden der *Gedichte* von 1800 und 1803 (zweite Auflage 1804 und 1805) eingegangen werden. Die geplante »Prachtausgabe« – deren Manuskript im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv überliefert ist und die erstmals 1904 veröffentlicht wurde – beruht zwar auf den Fassungen der *Gedichte*, setzt aber bestimmte Akzente auf Grund einer neuen Gliederung.¹³

II. Das Antikebild des jungen Schiller unterscheidet sich zum Teil gravierend von dem seiner Jenaer und Weimarer Zeit; einige Motive aber weisen auch – direkt oder indirekt – auf charakteristische Merkmale seines späteren Schaffens voraus. Nicht weitergeführt hat der Dichter die Ausrichtung auf die spätrepublikanische römische Geschichte aus den *Räubern* und dem *Fiesco*, die in der Gegenüberstellung von Brutus und Caesar sowie von Brutus und Catilina gipfelt¹⁴; nicht weitergeführt ist auch die bald strafend-pathetische, bald satirisch-scurrile Abrechnung mit der »Mäze Zypria« in dem Ende 1781 anonym veröffentlichten Gedicht *Der Venuswagen*¹⁵. In den poetischen Werken seit dem Ende der 1780er Jahre orientierte sich Schiller fast ausschließlich am griechischen Mythos, in den philosophischen und historischen Schriften auch an der griechischen Geschichte – und Venus wurde ihm zur Verkörperung eines vollkommenen menschlichen Lebens.

Bedingt erhalten hingegen blieb eine gewisse Affinität zu Vergil und Ovid, die sich im Jugendwerk in der Übersetzung von 120 Versen aus dem ersten

Gesang der *Aeneis* (unter dem Titel *Sturm auf dem Tyrrhener Meer*)¹⁶ und (in Anlehnung an den sechsten Gesang dieses Epos) in den Gedichten *Gruppe aus dem Tartarus* und *Elisium* aus der *Anthologie auf das Jahr 1782*¹⁷ sowie im Motto der Vorrede zu dieser *Anthologie*¹⁸ und in der »lyrischen Operette« *Semele* (nach dem dritten Gesang der *Metamorphosen*)¹⁹ niederschlug. Diese Affinität zeigte sich später auch in der Übersetzung des zweiten und vierten Gesangs der *Aeneis* (unter den Titeln *Die Zerstörung von Troja* und *Dido*)²⁰ oder in der Übernahme nicht weniger Motive aus der *Aeneis* und den *Metamorphosen* in die Griechenland-Dichtung.²¹ Bei aller Dominanz des Hellenischen ist ein lateinisches Substrat der Schillerschen Antikerezeption also nicht zu übersehen.²² (Hierzu gehört nicht zuletzt auch die überwiegende Verwendung römischer Namensformen.) Auffallend ist weiterhin Schillers frühzeitige Anteilnahme an Troja – in dem Lied *Abschied Andromaches von Hektor* (später *Hektors Abschied*), das die Beziehung zwischen Karl Moor und Amalia in den *Räubern* symbolisiert²³ –; wir werden sehen, wie Schiller trotz seiner Bevorzugung des klassischen Griechenlands gerade in den letzten Gedichten mehrfach das Schicksal von Trojanern gestaltet.²⁴ (Auch der von ihm übersetzte zweite Gesang der *Aeneis* handelt vom Untergang Trojas.) Wenn Schiller schließlich in dem in der *Anthologie auf das Jahr 1782* erschienenen Gedicht *An einen Moralisten* das Recht auf Jugend und Liebe gegen einen rigorosen Stoizismus verteidigt (I, 86 f.), dann zielt er auf eine Vorstellung menschlicher Totalität, wie er sie später – nun nicht mehr satirisch – mit der Formel »Sinnenglück und Seelenfrieden« bezeichnete; und wenn er Karl Moor in den *Räubern* seinem eigenen »Tintengleksenden Sekulum« und »schlappeln! Kastraten-Jahrhundert« die »grossen Menschen« des Altertums gegenüberstellen läßt, wie sie Plutarch geschildert hatte (3, 20 f.)²⁵, dann finden wir bereits einen ersten – politisch akzentuierten – Ausdruck des später in einem allgemeineren Sinne formulierten fundamentalen Gegensatzes zwischen einer vorbildlichen Antike und einer fragwürdigen Moderne.

Von besonderem Gewicht ist die Verwendung der Begriffe »Arkadien« und »Elysium« in den Gedichten *Resignation* und *An die Freude*, die Schiller 1786 in der *Thalia* veröffentlichte. Die weltanschaulich bedeutsamen Aussagen dieser Texte werden zwar außerhalb eines antiken Ambientes entwickelt; aber gerade die markanten Eingangverse – »Auch ich war in Arkadien geboren« und »Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elisium«²⁶ – haben einen hohen Signalwert und erweisen sich in der Folgezeit als konstitutive Elemente von Schillers Idyllentheorie. Dabei ist symptomatisch, daß beide Begriffe zwar aus der Antike stammen, ihren spezifischen Symbolgehalt aber erst in der Neuzeit erhalten haben.

In Vergils Eklogen ist Arkadien nur ansatzweise ein idyllisches »Goldenes Zeitalter«; dies wurde es erst in der Schäferdichtung des 16. bis 18. Jahrhun-

derts²⁷ – spürbar noch in Goethes *Italienischer Reise* mit dem Motto »Auch ich in Arcadien!«²⁸ und im Helena-Akt aus *Faust II*: »Arkadisch frei sey unser Glück!«²⁹ Dabei hatte das Arkadien-Symbol zumeist elegische Züge, insofern es nur einer *vergangenen* Zeit zuerkannt wurde; ja, die Wendung *Et in Arcadia ego* bezog sich zunächst sogar auf die Anwesenheit des Todes auch in dieser als glücklich vorgestellten Gegend (»Selbst in Arkadien bin ich«). Später verlagerte sich der Akzent immer mehr auf eine sanfte Meditation über eine schöne Vergangenheit, bis dann Diderot den Satz im Sinne von »Auch ich lebte in Arkadien« deutete und Goethe wie Schiller den Gedanken an den Tod vollends oder weitgehend verdrängten.³⁰

Elysium aber war nach antiker Vorstellung eine postmortale Insel der Seligen, ein »Paradies« zunächst für Heroen, später für alle Menschen, die recht-schaffen gelebt haben.³¹ Auch in Goethes *Tasso* ist es noch mit einem Zustand *nach* dem Tode verbunden.³² Schiller selbst hat in dem schon erwähnten Jugendgedicht *Elisium* zwar uneingeschränkt die »Freude« betont, aber keinen Zweifel daran gelassen, daß es sich um eine jenseitige Freude handele, und er trug dem noch im zweiten Teil seiner Gedicht-Ausgabe von 1803 Rechnung, indem er es unmittelbar nach *Gruppe aus dem Tartarus* anordnete. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff »Elysium« aber auch als Synonym für einen Zustand vollkommenen Glücks verstanden – namentlich im erotischen Sinne: wie in Klopstocks Ode *Das Rosenband* (»Und um uns ward's Elysium«³³) oder in Papagenos Arie *Ein Mädchen oder Weibchen* aus Mozarts *Zauberflöte* (»dann könnt' ich [. . .] wie im Elysium sein«³⁴). In dem Gedicht *An die Freude* und in dem Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* versteht Schiller darunter die Situation eines ganzheitlich-harmonischen Menschen.

Bereits 1785 hatte der Autor in der *Rheinischen Thalia* den *Brief eines reisenden Dänen* veröffentlicht, in dem er den Griechen zwar eine »trostlos[e]« Philosophie und Religion bescheinigte, aber an ihren »Kunstwerken« rühmte: »Die Griechen mahlten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern.« (20, 105) In seiner Beschreibung des Mannheimer Antikensaals ständig an Winkelmann anknüpfend (ohne ihn freilich zu erwähnen), entwickelte Schiller zum erstenmal im Sinne der für das »klassische« deutsche Antikebild charakteristischen Verehrung Griechenlands die Vorstellung vom Griechentum als einer Welt der Harmonie und Schönheit, stellte die Götter als gesteigerte Menschen vor und bezeichnete Vergöttlichung als Ziel des menschlichen Lebens.

III. Einen entscheidenden Neuanfang bedeutete für den Dichter der Eintritt in den weimarisch-jenaischen Kulturkreis im Jahre 1787. Hier wurde er zunächst durch Herder und vor allem durch Wieland – zudem durch Karl Philipp Moritz, der im Winter 1788/89 mehrere Monate in Weimar zu Besuch war – nach-

drücklich auf die Antike hingewiesen. Er rezensierte Goethes *Iphigenie auf Tauris* und las (in Übersetzungen) Homer und die griechischen Tragiker. An Christian Gottfried Körner schrieb er am 20. August 1788 darüber: »Du wirst finden, daß mir ein Vertrauter Umgang mit den Alten äusserst wohl thun – vielleicht Classicität geben wird.« (25, 97) Schiller übertrug – neben den zwei Gesängen von Vergils *Aeneis*³⁵ – die *Iphigenie in Aulis*³⁶ und den Anfang der *Phoinissen* des Euripides und plante sogar über das Französische eine Übersetzung des Aischyleischen *Agamemnon*. (Er hatte zwar in der Lateinschule zu Ludwigsburg, dann aber nicht mehr auf der Karlsruhschule Griechisch gelernt und hatte von dieser Sprache nur geringe Kenntnisse.³⁷ August Wilhelm Schlegel spottete bekanntlich: »Ohn' alles Griechisch hab' ich ja / Verdeutschte die Iphigenia.«³⁸)

Einen enthusiastischen Ausdruck fand das neue Gefühl in dem programmatischen Gedicht *Die Götter Griechenlandes* – namentlich in dessen erster Fassung von 1788. Das antike Griechenland erscheint in diesem in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlichten Werk als eine von der Kunst und einer polytheistisch-anthropomorphen Religion geprägte »schöne Welt«, deren »glücklichere Menschenalter« an der Freude leichtem Gängelband« geführt wurden, als ein »holdes Blütenalter der Natur«, in dem selbst tragische Vorgänge (wie sie etwa durch die Erinnerung an Daphne, Niobe, Syrinx oder Philomele beschworen werden³⁹) sich letztlich in Harmonie auflösten. Dieser idealen Welt, in der sogar der Tod nicht mehr »gräßlich« erscheint, wird schroff die zerrissene und unbefriedigende Gegenwart, die moderne rationalistische und arbeitsteilige Gesellschaft mit ihrem »Einen« Gott und ihrer »seelenlosen« Natur entgegengesetzt: »I. . . I wie ganz anders, anders war es da!« Wichtigstes Kennzeichen der griechischen Kultur ist – wie schon im *Brief eines reisenden Dänen* – die Einheit von Irdischem und Himmlischem: »Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher.« (I, 190–195) Insofern das diesseitig-sinnenfreundliche »Goldene Zeitalter« als vergangen geschildert wird, ist das Gedicht elegisch geprägt – insofern Schiller aber wenigstens für die Vergangenheit und somit als *Möglichkeit* eine Übereinstimmung zwischen Ideal und Wirklichkeit konstatiert, nähert es sich zugleich der Idylle.⁴⁰

Wenn es erlaubt ist, Konzeptionen eines *Dichters* auf dessen *philosophische* Schriften zu übertragen, so erscheint die griechische Antike als ein idyllisches Modell auch in den theoretischen Arbeiten vom Anfang der 1790er Jahre. In der Schrift *Ueber Anmuth und Würde* exemplifizierte Schiller das Venus-Mythologem in zustimmendem Sinne – und zwar wiederum auf markante Weise (wie das Arkadien- und das Elysium-Motiv in den Gedichten aus der *Thalia*) am *Beginn* des Werkes –, und er prägte die berühmten Sätze von der Synthese zwischen »Freyheit« und »Sinnlichkeit«, zwischen »Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel« in den griechischen Dichtungen (20, 254 f.). Auch im sechsten der Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* apo-

strophierte der Autor die Totalität des griechischen Lebens als eine Einheit von Gegensätzen – Sinne und Geist, Poesie und Spekulation, Vernunft und Materie, Mensch und Gott – und als Vorbild für den Weg aus der zwiespältigen Gegenwart (20, 321–328). Bemerkenswert ist, daß in der zuletzt genannten Schrift die Bezugnahme auf die Antike für den Gang der Untersuchung – nämlich für die in der modernen Philosophie wurzelnde Theorie von der Entwicklung des Naturstaates zum Vernunftstaat über die ästhetische Erziehung – gar nicht erforderlich wäre: ein Beweis dafür, wie sehr Schiller hier seine Argumente im Zuge des von Winckelmann begründeten ›klassischen‹ deutschen Antikebildes vortrug.

IV. Es ging dem Schriftsteller bei dem Gedicht von 1788 und bei den soeben erwähnten markanten Passagen aus den philosophischen Schriften wohl weniger um die korrekte Beschreibung einer vergangenen Epoche als um den Entwurf eines modernen Welt-, Geschichts- und Menschenbildes.⁴¹ Verfehlt wäre es deshalb, Schillers Antike-Auffassung allein auf diese Äußerungen reduzieren zu wollen. Sowohl als Historiker wie in seiner weiteren Entwicklung als Dichter hat er sich vielmehr durchaus differenzierend und distanzierend verhalten. So heißt es in der Jenaer Antrittsvorlesung von 1789 über die Geschichte: »Sie heilt uns von der übertriebenen Bewunderung des Alterthums, und von der kindischen Sehnsucht nach vergangenen Zeiten; und indem sie uns auf unsre eigenen Besitzungen aufmerksam macht, läßt sie uns die gepriesenen goldnen Zeiten Alexanders und Augusts nicht zurückwünschen.« (17, 375) In der kleinen historischen Schrift *Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* von 1790 unterscheidet Schiller zwischen Sparta mit seiner alles dominierenden »verwerflichen« »Vaterlandsliebe« (17, 423 f.) und Athen, in dem nicht der Mensch dem Staate, sondern der Staat dem Menschen gedient habe – ja, er hält es für angebracht, auch auf »Fehler der Athenienser« hinzuweisen (17, 440–442). Und in einer historiographischen Passage aus den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* wird »das goldne Alter der Künste« unter Perikles erstaunlicherweise sogar zu jenen Zeiten gerechnet, als man »Griechenlands Kraft und Freyheit nicht mehr« fand (20, 339).

Vielschichtig ist die *poetische* Auseinandersetzung mit der griechischen Antike – zunächst einmal in der Lyrik vom Ende der 1780er Jahre bis zur Jahrhundertwende. Bereits das ebenfalls im *Teutschen Merkur* erschienene Gedicht *Die Künstler* – entstanden zwischen Oktober 1788 und Februar 1789 in einer Phase, als sich Schiller vom frühklassizistischen Griechenkult seiner ersten Weimarer Jahre zu lösen begann und sich historischen Themen zuwandte – erscheint bis zu einem gewissen Grade als ein Gegenstück zu den *Göttern Griechenlandes*; es ist (dem Brief an Körner vom 9. Februar 1789 zufolge) eine »Schilderung dieses Jahrhunderts von seiner beßern Seite« (25, 199), stellt eine differenzierte Kulturentwicklung vor und formuliert zugleich erstmals prägnant das Programm

einer ästhetischen Erziehung. Die Sehnsucht nach Rückkehr zur Natur und zur Antike hat hier zum Ziel, einen Ausgleich zwischen Natur und Geist zu finden. Die Kunst erscheint als Mittel, den Zwiespalt der menschlichen Natur zu versöhnen, die Schönheit führt uns den Weg zur Wahrheit, und Cypris (Venus als Personifizierung der Schönheit) enthüllt sich als Urania – als Verkörperung der Weisheit.⁴²

Es folgten Jahre der theoretischen Arbeit; erst nach dem Beginn der Freundschaft mit Goethe Ende August 1794 hat Schiller seine »philosophische Bude«⁴³ geschlossen und sich wieder ganz der Poesie gewidmet – dem *Wallenstein* und einer umfangreichen lyrischen Produktion. Ein frühes Zeugnis hierfür ist die bereits 1793 begonnene Überarbeitung des Gedichts *Die Götter Griechenlandes*, die zu einer völlig neuen Version im ersten Teil der *Gedichte* von 1800 führte. Nachdem die ursprüngliche Fassung eine heftige, für die Polarisierung unter den Schriftstellern dieser Zeit symptomatische Debatte hervorgerufen hatte⁴⁴, hat Schiller selbst zum einen die strikte Gegenüberstellung von Antike und Moderne – insbesondere die antichristlichen Akzente – gemildert und in eine allgemeine elegische Stimmung aufgelöst und zum anderen den Gedanken der Kunstautonomie stärker akzentuiert. An die Stelle der Übereinstimmung von Göttlichem und Menschlichem trat die Diskrepanz zwischen Kunst und Leben: »Was unsterblich im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn.« (2/1, 367) Daß Schiller damit keine definitive Entscheidung treffen wollte, zeigt sich darin, daß er im zweiten Teil der *Gedichte* von 1803 die Fassung von 1788 noch einmal abdruckte – »Für die Freunde der ersten Ausgabe«, wie er formulierte –: ein für ihn einmaliger Vorgang, der wohl weniger von Unentschlossenheit als von tiefen inneren Spannungen zeugen dürfte. (Für die »Prachtausgabe« hat er dann allerdings nur die zweite Fassung vorgesehen.)

Das erste große *neue* Gedicht aus den neunziger Jahren ist das 1795 entstandene und in den *Horen* erschienene *Reich der Schatten*. (Der – wie schon Wilhelm von Humboldt bemerkte – leicht mißverständliche Titel bedeutet nicht das Totenreich, sondern ein Reich der Schönheit, des Scheins und des Spiels.⁴⁵) Hat der Dichter bereits in den *Künstlern* die unbedingte Griechenverehrung zu einer Differenzierung zwischen Antike und Moderne und zu einer Anerkennung für das Eigenrecht der Gegenwart modifiziert, so stellt er nunmehr zunächst (meist durch ein hartes adversatives »Aber« voneinander getrennt) eine ideale Götterwelt, in der sich »Sinnenglück und Seelenfrieden« vermählen, und die unsäglichen Mühen des irdischen Lebens einander gegenüber und deutet eine schon auf Erden mögliche vorübergehende Versöhnung nur im Zeichen der Kunst, eine endgültige Synthese zwischen Menschlichem und Göttlichem aber erst für eine transzendente Perspektive an. Die Widersprüche der Realität werden also nicht mehr ausgespart, vermögen aber in eine harmonische Versöhnung zwischen Arbeit und Apotheose zu münden – wie es die Gestalt des Hera-

kles symbolisiert, die durch Winckelmanns Interpretationen in das Bewußtsein einer breiteren Öffentlichkeit getreten war.⁴⁶ Herakles, der dem irdischen und dem himmlischen Bereich angehört, muß »des Lebens schwere Bahn« gehen und »Alle Plagen, alle Erdenlasten« – bis hin zum Flammentod – erdulden, ehe er schließlich »des Irdischen entkleidet« und als »Verklärte[r]« von »Des Olympus Harmonien empfangen« wird (I, 247–251).⁴⁷ In diesem Gedicht ist der Zusammenhang zwischen elegischer und idyllischer Empfindungsweise, ja der Übergang der Elegie zur Idylle am deutlichsten sichtbar.⁴⁸

Schiller wollte sogar noch einen Schritt weiter gehen. Am 30. November 1795 schrieb er an Wilhelm von Humboldt Sätze, die Thomas Mann »die merkwürdigste, die enthüllendste und ergreifendste Stelle aus allen seinen Briefen« nannte⁴⁹: »Ich habe ernstlich im Sinn, da fortzufahren, wo das Reich der Schatten aufhört. I. . .] Herkules ist in den Olymp eingetreten, hier endigt letzteres Gedicht. Die Vermählung des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner Idylle seyn. I. . .] Denken Sie sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freyheit, lauter Vermögen – keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem allen mehr zu sehen – Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe – wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse!« (28, 119 f.)

Die Überlegungen dieses Briefes berühren sich mit Schillers Ausführungen zur Idylle in dem Essay *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* – und zwar insbesondere mit der Unterscheidung zwischen »arkadischer« und »elysischer« (das heißt einer auf einen »paradiesischen« Urzustand und einer auf einen »paradiesischen« Endzustand ausgerichteten) Idylle. Die »poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit I. . .] in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst«, wie sie der traditionellen Hirtendichtung eigen sei, habe »ihre Stelle vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit«. Dieses aber sei unwiederbringlich verloren. Der »sentimentalische« Dichter müsse deshalb die gesamte widersprüchliche Kulturentwicklung mit reflektieren und »den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elisium* führen!.« (20, 467; 472)⁵⁰

Durch seine »olympische Idylle« nun glaubte Schiller »mit der sentimentalischen Poesie über die naive selbst triumphieren zu können«.⁵¹ Tatsächlich allerdings hätte er wohl die Grenzen der Dichtung überhaupt gesprengt. In dem Essay kommt er auf die Schwierigkeit zu sprechen, daß die »Ruhe der Vollen dung«, die die Idylle auszeichne, es schwierig mache, »die *Bewegung* hervorzu bringen, ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt«. Diese Frage sei von der »Theorie der Idylle« zu lösen (20, 473) – in der »Praxis der Idylle« freilich löste Schiller diese Frage dergestalt, daß er die groß gedachte Konzeption nicht realisierte.

Für den ersten Teil der Gedicht-Ausgabe von 1800 hat der Dichter dann nicht nur den Titel *Das Reich der Schatten* in *Das Reich der Formen* geändert (womit er das oben erwähnte Mißverständnis beseitigte), sondern auf die ursprüngliche immanente Lösung des Widerspruchs im ›Reich der Schönheit‹, also auf die Möglichkeit, bereits in dieser Welt Zugang zum Ideal zu erlangen, verzichtet und nur noch die transzendente Lösung durch die Schlußapotheose des Herakles beibehalten. (So ist, neben der fünften und sechsten, vor allem die zweite Strophe entfallen, in der auf die Frage ›Führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen?‹ die Antwort erfolgte: ›Nein, auch aus der Sinne Schranken führen / Pfade aufwärts zur Unendlichkeit.‹ [1, 247]) In der zweiten Auflage von 1804 erhielt das Gedicht dann, die Diskrepanz der beiden Bereiche noch mehr betonend, den Titel *Das Ideal und das Leben* (2/1, 396). Er wurde auch für die geplante ›Prachtausgabe‹ beibehalten, – wobei die Problematik abermals verschärft wurde: indem Schiller auf dieses Gedicht das die Dichotomie von ›Hoffnung‹ und ›Genuß‹ thematisierende Frühwerk *Resignation* folgen lassen wollte. Norbert Oellers sieht in der späteren Fassung, in der das ursprüngliche Versprechen der Idylle zurückgenommen ist, geradezu ›ein neues Gedicht.‹⁵²

V. Ebenso wenig wie ›Herakles im Himmek‹ wurde eine andere Idylle realisiert: *[Orpheus in der Unterwelt]*. Hier sollte Orpheus vor Hades einen Hymnus auf das Leben anstimmen und vom Triumph der Kunst über den Tod künden (2/1, 425)⁵³ – einem Triumph, der bekanntlich nur von beschränkter Dauer war. *Reine* Idyllen mit antikem Sujet hat Schiller dann nicht mehr konzipiert – abgesehen vielleicht von dem Trinklied *Der Besuch* (später *Dithyrambe*)⁵⁴. Eine Affinität zum Idyllischen läßt sich dagegen eher in den *nicht* in der Antike spielenden Dramen feststellen: nach den Szenen um Max und Thekla im *Wallenstein* vor allem in der *Jungfrau von Orleans* und im *Wilhelm Tell* – und dies sowohl in den ›arkadischen‹ Anfangs- als auch in den ›elysischen‹ Schlußszenen.⁵⁵

In der Weltanschauungslyrik seit der Mitte der neunziger Jahre aber überwogen wie schon in der zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlandes* die elegischen Züge.⁵⁶ Insbesondere beschwor Schiller die Vorstellung von einem unwiederbringlich verlorenen ›Goldenen Zeitalter‹ oder von einer unaufhebbaren Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Dichtkunst und der prekären Stellung des Dichters. Allerdings entwickelte er an Hand von Motiven, die er entweder aus der Antike ableitete oder in die Antike hineinprojizierte, die Vorstellung von einer Bewältigung des Lebens trotz seiner Widersprüche, und er versuchte, innerhalb eines elegisch geprägten bzw. sogar auf harte Konflikte ausgerichteten Zusammenhangs Momente aufzuzeigen, die auf Übereinstimmung und Versöhnung zielen.

Das geschichtsphilosophische Thema der Menschheitsentwicklung, das kraftvoll bereits in *Die Künstler* anklang, wird fortgeführt in einem 1795 entstande-

nen und in den *Horen* veröffentlichten Gedicht, das den Gedankengängen des Essays *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* sehr nahe ist. Es trug ursprünglich den Titel *Elegie* und sollte damit bis zu einem gewissen Grade als Muster dieser Dichtungsart gelten – ist auch, anders als *Die Götter Griechenlandes* und *Das Reich der Schatten*, im »klassischen« elegischen Versmaß geschrieben: dem Distichon. Im ersten Teil der Gedicht-Ausgabe von 1800 hat Schiller – vielleicht um das allzu Normative zu mildern – das Werk *Der Spaziergang* genannt. Das Gedicht stellt eine Wanderung dar, die erst durch eine schöne, dann durch eine erhabene Landschaft führt und sich schließlich dem menschlichen Kulturraum nähert. Dieser erscheint zunächst, im Stil der traditionellen »arkadischen« Idylle, als ein paradiesischer Zustand – der sich freilich als verloren erweist. Das Gedicht geht in die Reflexion einer höchst ambivalenten geschichtlichen Entwicklung über, in der die kultur- und zivilisationskritischen Momente überwiegen. Seinem Hauptteil, der tatsächlich in geradezu idealtypischer Form von der elegischen Empfindungsweise bestimmt ist und in dem »Streit mit Harmonie« (20, 466) wechselt, folgen allerdings Schlußstrophen, die sich noch einmal der Natur zuwenden und wenn auch nicht idyllisch *sind*, so doch Züge einer »elysischen« Idylle *anklingen* lassen: »Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.«⁵⁷

Weniger programmatisch – und, insgesamt gesehen, auch weniger kritisch – angelegt sind die von der Unterweltsthematik bestimmten Demeter-Gedichte *Klage der Ceres* (1796) und *Bürgerlied* (1798, später *Das Eleusische Fest*). In *Klage der Ceres* besteht zwar von vornherein keine Hoffnung auf eine Befreiung der vom Gott der Unterwelt geraubten Tochter (die der Sage nach immerhin einen Teil des Jahres auf der Erde weilen durfte) – doch die Göttin tröstet sich bei aller Trauer damit, daß Proserpina in allegorischem Sinne in »des Lenzes heiterm Glanze« wiedererscheine.⁵⁸ Das motivisch eng daran anschließende *Bürgerlied*, das die Einführung des Demeter-Kultus in Eleusis zum Gegenstand hat, legt den Akzent sogar vorrangig auf die Kultivierung einer ursprünglich barbarischen Gesellschaft.⁵⁹

Eine Verbindung zwischen der Härte der Wirklichkeit und der Wiederherstellung einer gerechten Ordnung bzw. zumindest ein Aussparen des allzu Grausamen finden wir auch in den Balladen mit antiken Stoffen aus den Jahren 1797 und 1798.⁶⁰ *Der Ring des Polykrates* zeigt den Zusammenhang zwischen Hybris und Strafe in einer relativ milden Antizipation: Der Gast wendet sich »mit Grausen« von dem Tyrannen von Samos ab, dessen scheinbar unbegrenztes Glück auf das nahe Verderben hindeutet. Das weitere Geschehen sollte dem Leser wohl gegenwärtig sein, wird aber nicht dargestellt⁶¹ – anders als, unter den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, in den 1960er Jahren in Erich Arendts Gedicht *Ende des Polykrates*: »Staub König, / ans Kreuz geschlagen, einst / der / am wahllosen Mund / des Glücks. // I. . J Bald / beginnt der Tag / zu schmie-

den, dich: ein / sich windendes Schwert / aus Qual.«⁶² In *Die Kraniche des Ibykus* wollte Schiller die Möglichkeiten der Kunst (verkörpert durch die *Eumeniden* des Aischylos) aufzeigen, im Verein mit der Natur (dem Kranichzug) die Mordtat zu sühnen.⁶³ *Die Bürgschaft* schließlich ist ein Lobgesang auf die Freundschaft, die sich auch in einer Extremsituation bewährt, und ein Appell an die Humanisierung politischer Herrschaft.⁶⁴ Brecht glossierte später: »Und schließlich zeigte es sich ja auch dann: / Am End war der Tyrann gar kein Tyrann!«⁶⁵

Gelegentlich beließ es Schiller beim Aufzeigen tragischer Konstellationen – so in dem Gedicht *Odysseus*, in dem der nach unendlichen Mühen heimkehrende Held »jammernd das Vaterland nicht« erkennt⁶⁶. Der Dichter zeigte die unüberwindbare Diskrepanz zwischen Altertum und Gegenwart auf – in den Gedichten *Die Antike an einen Wanderer aus Norden* (später *Die Antike an den nordischen Wanderer*) und *Die Dichter der alten und neuen Welt* (später *Die Sänger der Vorwelt*)⁶⁷ –, oder er trauerte darüber, daß die Geltung der Antike nur noch auf den musealen Bereich beschränkt ist: in *Pompeji und Herkulanum*⁶⁸.

Höchst vielschichtige Aspekte zeigt das 1798 entstandene und im *Musen-Almanach auf das Jahr 1799* erschienene Gedicht *Das Glück* – vom Versmaß her als Elegie, vom Inhalt her aber in hohem Maße als Hymne angelegt. Thomas Mann nannte es Schillers »tiefstgefühltes, in seiner erhabenen Resignation sein allerschönstes« Gedicht.⁶⁹ Angeregt durch die Pindar-Übersetzungen Wilhelm von Humboldts und in manchen Gedanken über das Glück des Siegers sowie in der Verbindung von Bericht und Reflexion, von Gegenwärtigem und Vergangenen oder von Vergänglichem und Dauerndem dem griechischen Lyriker verpflichtet, gibt Schiller philosophische Überlegungen ausschließlich an Beispielen aus der antiken Mythologie wieder. Wird einerseits das frei von den Göttern gewährte Glück gepriesen und höher als alles mühsam Errungene geschätzt und ruft der Dichter dazu auf, durch das *Anschauen* Glücklicher selbst beseligt zu werden, so klingt andererseits das Gedicht in anklagender Resignation aus: »deiner eigenen Blindheit / Zeihst du verwegen den Gott, den dein Begriff nicht begreift.« Während Schiller nun aber bei der Überarbeitung der Gedichte *Die Götter Griechenlandes* und *Das Reich der Schatten* für den ersten Teil der Gedicht-Ausgabe von 1800 die elegischen Züge verstärkte, hat er hier das eben zitierte Schlußdistichon getilgt.⁷⁰

Eine wichtige Rolle in den philosophischen und poetischen Konzeptionen der 1790er Jahre spielen die Reflexionen über die Kunst. In den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* von 1793/94 gilt sie dank dem ihr eigenen »Spieltrieb« (20, 353) als Mittel, um die Exzesse zu vermeiden, die – wie die Französische Revolution offenbarte – sich aus dem Versuch ergeben, einen Naturstaat (den »Staat der Noth«) unmittelbar in einen Vernunftstaat (den »Staat der Freyheit«) zu verwandeln (20, 318). Freilich spricht der Autor am Ende der

Schrift selbst vom »Reiche des ästhetischen Scheins«, dessen »Ideal der Gleichheit« »dem Wesen nach« nicht zu realisieren sei.⁷¹ Es ist bezeichnend, daß in mehreren »kleineren« Gedichten die sozialutopische Komponente kaum eine Rolle spielt und der Kunst eher eine der Wirklichkeit entgegengesetzte Position zukommt. Zwar wird in Gedichten wie *Pegasus in der Dienstbarkeit* (später *Pegasus im Joche*) oder *Die Theilung der Erde* dem Dichten und dem Dichter in relativ lockerer Form eine produktive Funktion jenseits des »normalen« irdischen Lebens zugebilligt⁷² – doch die Diskrepanz zwischen dem Untergang im Leben und dem Triumph der Kunst, wie sie uns schon am Schluß der zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlandes* begegnet war, enthüllt in anderen Werken eher eine elegische und tragische Dimension. So endet das Gedicht *An **** aus dem Jahre 1801 (später unter dem Titel *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* das Eröffnungsgedicht des zweiten Teils der *Gedichte* von 1803), ohne Bezug auf die Antike, mit den Versen: »Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, / Und das Schöne blüht nur im Gesang.«⁷³ Mit besonderer Intensität und in einer ähnlichen Mehrdeutigkeit wie in dem Gedicht *Das Glück* wird die Problematik dann in der Ende 1799 entstandenen und erstmals 1800 im ersten Teil der *Gedichte* erschienenen Elegie *Nänie* erörtert.

In dieser »Totenklage« beschwört Schiller drei mythologische Trauerfälle und läßt an ihnen die Unerreichbarkeit eines irdischen Glücks deutlich werden:

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.

Weder gelingt es Orpheus, Eurydike dem Hades zu entreißen, noch Aphrodite, die Wunde des Adonis zu stillen. Als wie gravierend dieses Scheitern anzusehen ist, läßt sich daran erkennen, daß in Schillers Werk beiden Gestalten eine nicht unwichtige Funktion zukommt. Venus hatte der Dichter – nach dem anfänglichen Verdikt im *Venuswagen* – in den *Göttern Griechenlandes* (als »Venus Amathusia«⁷⁴), in den *Künstlern* und in *Ueber Anmuth und Würde* zustimmend apostrophiert. Die Sage von einem »siegreichen« Orpheus aber hat er in frühen Gedichten unbedenklich benutzt⁷⁵, und auch in der ersten Fassung von *Die Götter Griechenlandes* hatte er den Sänger noch »die gewohnten Lieder« anstimmen lassen. Bereits in der zweiten Fassung dieses Gedichtes aber hat Schiller seinen Namen durch den des (freilich weithin unbekanntem und nicht weniger problematischen) Linos ersetzt⁷⁶, und die Arbeit an der Idylle *[Orpheus in der Unterwelt]* hat er abgebrochen.

Schließlich vermag auch Thetis ihren Sohn Achill nicht vom Tode zu erretten. Ein Gegengewicht kann allein die Kunst bereiten: »Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus / Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.« Alle Götter und Göttinnen »weinen«, »Daß das Schöne vergeht,

daß das Vollkommene stirbt«. *Indem* aber die Dichtung dank dieser elegischen Klage Unsterblichkeit gewährt und Vergängliches namhaft macht, kann sie eine echte Funktion erfüllen (2/1, 326):

Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Die Freude über die Unsterblichkeit in der Kunst kann die Trauer um den Tod in der Realität zwar mildern, aber nicht verdrängen; ja, Schiller betont sogar durch das »Aber« und das zweimalige »Auch« das in sich Widersprüchliche der Konstellation.⁷⁷

VI. Besteht in Gedichten wie *Das Glück* und *Nänie* eine spannungsvolle Einheit klagender und versöhnender Elemente, so zeigen sich in der Lyrik nach der Jahrhundertwende zwei konträre Tendenzen: In den Liedern *An die Freunde* und *Die vier Weltalter* aus dem Jahre 1802 wird in ziemlich banaler Weise einem ästhetisch verschönten provinziellen Fortschrittsoptimismus gehuldigt – nach den Maximen »der Lebende hat Recht« und »Gesang und Liebe in schönem Verein / Sie erhalten dem Leben den Jugendschein« (2/1, 225 und 195).⁷⁸ Diese Lieder jedoch hat Schiller für das im November 1801 von Goethe ins Leben gerufene »Mittwochskränzchen« verfaßt. Er hat sie selbst als »allerlei lyrische Kleinigkeiten« bezeichnet⁷⁹ und war sich – wie er am 18. Februar 1802 an Körner schrieb – ihrer Problematik wohl bewußt: »Es ist eine erstaunliche Klippe für die Poesie, Gesellschaftslieder zu verfertigen – die Prosa des wirklichen Lebens hängt sich bleischwer an die Phantasie.« (31, 105)

In drei anderen – ungleich gewichtigeren – Gedichten mit antiken Motiven verstärken sich dann auch wieder die elegischen, ja geradezu tragischen und pessimistischen Züge, dominiert die Trauer um den Verlust menschlicher Harmonie. Die Ballade *Hero und Leander* (1802) – im Tonfall ganz anders als die Balladen von 1797/98 – stellt dar, daß eine große Liebe an den Widrigkeiten der Wirklichkeit scheitert (2/1, 259–266). Das Gedicht *Kassandra* aus demselben Jahre – ursprünglich im Umkreis des »Mittwochskränzchens« entstanden und vom Autor mehrfach als »kleines Gedicht« bezeichnet⁸⁰, aber als »zu ernsthaft und zu poetisch« erkannt, »um bei einer vermischten Societät und bei Tische zu cursieren«⁸¹ und im Plan der »Prachtausgabe« unter den Balladen eingeordnet –: *Kassandra* ist von der Stimmung her düster und melancholisch, schildert vordergründig die Diskrepanz zwischen Erkenntnis und einem (nach bürgerlichem Verständnis) »normalen« Frauenleben, im tieferen Sinne aber den Widerstreit zwischen Leben und Geist. Die Hoffnung, daß durch die Heirat zwischen Achilleus und der Priamos-Tochter Polyxena der unselige Krieg ein Ende finde, wird – im Unterschied zu den vor Freude jubelnden Trojanern – von Kas-

sandra von vornherein durchschaut und enthüllt sich schließlich als Illusion: »Thetis großer Sohn« wird getötet, und »Alle Götter flieh'n davon« (2/1, 258). Welchen Abgrund dieser Satz offenbart, wird uns erst dann voll bewußt, wenn wir die Funktion des Göttlichen in Schillers Antikebild insgesamt bedenken.⁸²

Es ist charakteristisch für seinen unkonventionellen Umgang mit griechischen Motiven, daß – wie schon in dem frühen Gedicht *Abschied Andromaches von Hektor* – das Interesse auf seiten der Trojaner liegt und daß der Dichter nunmehr sogar eine *nicht* homerische Episode aufgreift. Beides gilt auch für den Schlußpunkt der hier zu betrachtenden Problematik: das 1803 entstandene *Siegesfest* – ein Gegenstück zu dem linear-optimistischen Lied *An die Freude*. Schiller hat dieses frühe Werk im Brief an Körner vom 21. Oktober 1800 als »schlechtes Gedicht« und als »durchaus fehlerhaft« bzw. »einem fehlerhaften Geschmack der Zeit« entgegenkommend bezeichnet (30, 206). Er hat es zwar in den zweiten Teil seiner *Gedichte* aufgenommen – aber mit dem *Siegesfest* ein elegisches Pendant voller hintergründiger Ironie geschaffen. Auch dieses Gedicht entstammte zunächst dem Umkreis des »Mittwochskränzchens«⁸³, kann diese Herkunft auch nicht ganz verleugnen und ist wohl vor allem deshalb über längere Zeit in seiner Brisanz verkannt worden. Wie der Dichter am 18. August 1803 an Wilhelm von Humboldt schrieb, versuchte er damit, »dem gesellschaftlichen Gesang einen höheren Text unterzulegen« (32, 63). Gegenüber Körner sprach er von einem »ernsten Gesellschaftslied«.⁸⁴ In der »Prachtausgabe« sollte es auf *An die Freude* und *Dithyrambe* folgen und deren Heiterkeit von Grund auf in Frage stellen (2/1, 189–193).⁸⁵

Das Gedicht beginnt mit dem Blick auf das zerstörte Troja. Wenn es dann in der ersten Strophe weiter heißt, daß die Griechen »siegestrunken, / Reich beladen mit dem Raub« auf »den hohen Schiffen« saßen, »Auf der frohen Fahrt begriffen / Nach dem schönen Griechenland«, dann macht das Nichtzuvereinbare dieser Aussagen die Ambivalenz der Situation sofort deutlich. Schon in der zweiten Strophe erfährt der Leser oder Hörer vom Leid der trojanischen Frauen – und »die frohen Lieder«, die die Griechen anzustimmen meinen, enthüllen sich als Erinnerungen an die schmerzvollen Ereignisse des Krieges und als (teils ausgesprochene, teils unterschwellige) Vorahnungen künftigen Unheils. Diese »Lieder« gedenken der unzähligen namenlosen Toten, aber auch jener, die, wie der »große Ajax«, nach internem Streit und im Zorn durch eigene Kraft fielen; sie bedauern, daß das »Glück« (in dem Gedicht von 1798 noch hymnisch gepriesen!) seine »Gaben« ohne »Wahl« und »Billigkeit« verteilt – und der einzige Trost, den Neoptolemos verkündet, ist, daß der »Ruhm« seines Vaters »Wird unsterblich seyn im Lied«. Nicht minder ambivalent als die Vergangenheit ist die Zukunft: Odysseus sagt »mit Warnungsblicke« die Ermordung des Agamemnon voraus (und weiß nicht, wie der Rezipient, daß auch ihm selbst eine zehnjährige Irrfahrt bevorsteht) – und über das gewonnene »Lebensloos« jauchzt

ausgerechnet der ›kleine Ajax‹, dessen Schiff kurz darauf an einem Felsen zerschellen wird. Wenn aber Menelaos sich sehr direkt ›des schönen Leibes‹ seines ›frisch erkämpften Weibes‹ zu erfreuen gedenkt, dann bleibt viel Bitteres aus Vergangenheit wie Zukunft ausgeblendet.

Bezeichnenderweise rühmt Diomedes Hektor als ›Beschirmer‹ Trojas: ›Krönt den Sieger größere Ehre, / Ehret *ihn* das schöne Ziel.«⁸⁶ Dagegen argumentiert Menelaos, der ›Gerechtigkeit‹ und ›Frevelthat‹ linear auf Griechen und Trojaner verteilt, recht selbstgefällig; und die Aufforderung ›dels| alte|nl| Zecher|s|‹ Nestor an die ›beträntel| Hekuba‹, durch ›Bacchus Gabe‹ ›den großen Schmerz‹ zu vergessen, wirkt ziemlich verfehlt und verharmlosend – auch wenn er sie zweimal ausspricht.⁸⁷ Er beruft sich dabei auf Niobe – ohne zu erwähnen, daß diese zu Stein wurde. Das *Siegelied* endet, wie es beginnt: mit der Sicht der Verlierer. Cassandra ruft angesichts der Vergänglichkeit alles Irdischen dazu auf, die Gegenwart zu genießen: ›Morgen können wir nicht mehr, / Darum laßt uns heute leben!‹ Man kann hier eine Reminiszenz an Horazens *Carpe diem* erkennen⁸⁸ – doch die Betonung liegt nicht auf dem Genuß, sondern auf der Nichtigkeit, auf dem ›Rauch‹.

Das *Siegelied* als Pendant zur Ode *An die Freude* ist von Ernst Osterkamp als Schillers ›letztes und schwärzestes Wort zur Antike‹, als ›Alptraum‹ und ›Inversion des humanen Griechentums‹, ja geradezu als ›Zurücknahme‹ des früheren Gedichtes und damit als ein Art Antizipation von Adrian Leverkühns ›Zurücknahme‹ der *Neunten Symphonie* interpretiert worden.⁸⁹ Gewiß handelt es sich in Thomas Manns *Doktor Faustus* bei der Absage an das ›Gute und Edle, l. . .| was man das Menschliche nennt‹ um eine inhumane Reaktion auf die historische Entwicklung im 20. Jahrhundert⁹⁰, während Schiller aus der Einsicht in die Brüchigkeit des Utopischen heraus mit humanistischem Impuls reagiert – aber die Überlegung ist nicht von der Hand zu weisen, daß der jubelnde Schluß der Beethovenschen Symphonie zwar in deren Kontext vollauf berechtigt ist, aber nicht das einzige und letzte Wort der ›deutschen Klassik‹ darstellt und somit auch nur unter Vorbehalt zu einem überzeitlichen Identifikationssymbol stilisiert werden sollte⁹¹.

VII. Ich möchte diesen Gedankengang, der in größere geistesgeschichtliche und geschichtsphilosophische Zusammenhänge führt und leicht ins Spekulative abgleiten kann, aber nicht näher ausführen, sondern abschließend noch einige Hinweise auf das engere literarhistorische Umfeld geben. Schiller – oftmals als Klassizist angesehen – hat dank seinem Gespür für Spannungen und Widersprüche im modernen Antikebild und dank seiner elegischen Sensibilität nicht wenig zur *nachklassischen* Entwicklung beigetragen. Elegische Züge prägen auch große Teile von Friedrich Hölderlins Griechenbild: ›Am Feigenbaum ist mein / Achilles mir gestorben, / Und Ajax liegt / An den Grotten der See, / l. . .| Und es

starben / Noch andere viel.«⁹² Franz Grillparzer hat gerade die schmerzvollen und tragischen Züge in Stoffen, die auch von den »Weimarer Klassikern« behandelt worden waren, aufgegriffen und verstärkt – so wie er die Künstlerproblematik aus Goethes *Tasso in Sappho* bis zum tödlichen Ende führte, nahm er in *Des Meeres und der Liebe Wellen* den Stoff von Schillers *Hero und Leander* wieder auf. Und selbst für die Umkehrung des humanen Griechenbildes, wie sie Heinrich von Kleist in der *Penthesilea* vornahm, lassen sich in Schillers späten Gedichten schon erste Anzeichen erkennen.

Bei Heinrich Heine dann steht das Elegische wiederum in einem Spannungsverhältnis zu einer in Schillers Theorie der »sentimentalischen« Dichtung herausgearbeiteten Empfindungsweise: nicht mehr zur Idylle, wohl aber zur Satire. Höhepunkt von Heines früher Antikebegegnung ist das den Schillerschen Titel übernehmende Gedicht *Die Götter Griechenlands* aus dem Zyklus *Nordsee*. Das lyrische Ich glaubt in den vorüberziehenden Wolken die antiken Götter zu erkennen – als besiegte und machtlose Gottheiten. »Und längst ist erloschen / Das unauslöschliche Göttergelächter.« Der Dichter bekennt unumwunden: »Ich hab' Euch niemals geliebt, Ihr Götter! / Denn widerwärtig sind mir die Griechen, / Und gar die Römer sind mir verhaßt.« Er sieht sie mit Distanz, da sie es stets »mit der Parthei der Sieger gehalten« haben; doch er läßt es nicht bei einer Absage bewenden (wie sie, unter religiösem Vorzeichen, zum Beispiel Achim von Arnim in *Raphael und seine Nachbarinnen* oder Joseph Freiherr von Eichendorff in *Das Marmorbild* vorgenommen haben), sondern er hat auch Mitleid mit ihnen und möchte für sie kämpfen – zumal die neuen, siegreichen Götter feig und triste sind.⁹³

Satirische Travestie bestimmt auch große Teile der Romanze *Unterwelt* aus den *Neuen Gedichten*. Im ersten Teil beklagt sich Pluto, im zweiten Proserpina, jeweils in einem Monolog, über das »Ehejoch«, unter dem sie zu seufzen haben; im dritten Teil dann wird »[d]ie verrückte Göttin« Ceres eingeführt, »Deklamierend jene Klage, / Die Euch allen wohlbekannt«. Heine läßt sie – ein kühnes und in der Literatur nicht gerade häufiges Verfahren – einfach die drei Eingangsstrophen von Schillers *Klage der Ceres* zitieren, die in diesem Kontext nicht mehr tragisch, sondern als satirische Persiflage wirken. Im vierten Teil der Romanze bietet Pluto seiner »Schwiegermutter« nur allzugern einen Kompromiß an und entläßt seine Gattin für jährlich sechs Monate in die Oberwelt. Die witzig-pointierte Lösung von Konflikten aus dem Alltag einer konventionellen Ehe ist aber nicht das letzte Wort: Im fünften Abschnitt folgen noch acht elegische Verse, in denen das »Herzeleid« der Betroffenen und wohl auch des Dichters selbst – es bleibt offen, wer wen anspricht – namhaft gemacht werden: »Verfehlt Liebe, verfehlt Leben!«⁹⁴

Ironische Anspielungen und Klagen um die Unwiederbringlichkeit der Antike, über das gleichermaßen lächerliche wie traurige Schicksal der »Götter im

Exil« durchziehen Heines gesamtes Werk. Es ist erstaunlich, in welchem Maße er dabei Schillersche Wendungen aufnimmt – so in *Atta Troll. Ein Sommer-nachtstraum*, worin er die Dichotomie von Leben und Kunst in einer Paraphrase der Schlußverse aus der zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlandes* gipfeln und den Bären sagen läßt:

Und von Wehmuth tief ergriffen,
Dacht ich dann an Schillers Worte:
Was im Lied soll ewig leben,
Muß im Leben untergehn.¹⁹⁵

Die Antike als Modell und zugleich das Wissen um ihre Problematik: auf dieser inneren Spannung beruhen zu einem nicht geringen Teil die Bedeutung und die Wirkung des Schillerschen Werkes.

Anmerkungen

- 1 Vortrag vom 11. November 2009 im Verein »Thiasos« an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und vom 19. November 2009 im Rahmen der Berliner Vorträge der Winkelmann-Gesellschaft in der Vertretung des Landes Sachsen-Anhalt beim Bund. – Schillers Werke und Briefe werden nach der *Nationalausgabe* (Weimar 1943 ff.) zitiert und, soweit möglich, mit Band- und Seitenzahl im Text selbst, andernfalls in den Anmerkungen unter der Sigle *NA* nachgewiesen. Die Kommentare aus dieser und aus anderen neueren Schiller-Ausgaben sowie die *Schiller-Handbücher* von Helmut Koopmann (Stuttgart 1998, insbes. Werner Fricks Artikel *Schiller und die Antike*) und Matthias Luserke-Jaqui (Stuttgart-Weimar 2005) sind dankbar genutzt, aber nicht im einzelnen belegt worden. Vgl. auch Verfasser: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 178–187; ders.: *Verklärung mit Vorbehalt. Überlegungen zur ›klassischen‹ deutschen Antikerezeption*, in: *Phasis*, 12(2009), S. 245–261.
- 2 Thomas Mann: *Vorwort* [zu dem Essay-Band *Order of the Day*], in: Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1974, Bd. 13, S. 171. – Die Fortsetzung lautet: »die unsterbliche Abhandlung«. Wendungen wie »Schillers unsterbliche Abhandlung«, »diesen klassischen Essay der Deutschen«, »dem unsterblichen Versuch«, »in seinem unsterblichen Essay«, »in seinem berühmten Essay«, »die unsterbliche Abhandlung« oder »in seinem unsterblichen Essay« finden sich bei Thomas Mann häufig (*Zu Goethes ›Wahlverwandtschaften‹; Leiden und Größe Richard Wagners; ›Anna Karenina‹; Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung; Versuch über Schiller; Über ›Fiorenza‹*, ebd., Bd. 9, S. 177, 378, 626, 686, 880 und Bd. 11, S. 563).
- 3 Obwohl Schiller diese Begriffe nicht mit »antik« und »modern« schlechthin gleichsetzt, sondern auch in der Antike »sentimentalische« und in der Neuzeit »naive« Dichter erkennt, hat er mit seiner Unterscheidung einen wesentlichen Beitrag zur erneuten Diskussion der *Querelle des anciens et des modernes* geleistet. (Vgl. Hans Robert Jauf: *Schillers und Schlegels Replik auf die ›Querelle des Anciens et des*

- Modernes«, in: Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1974; Peter Szondi: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in: Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1991; Manfred Fuhrmann: *Die Querelle des Anciens et des Modernes, der Nationalismus und die Deutsche Klassik*, in: Fuhrmann: *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antikeuropäischen Bildungstradition*, Stuttgart 1982; Urs Müller: *Feldkontakte. Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der »Querelle des anciens et des modernes«*, Leipzig 2005; Arbogast Schmitt: »Antik« und »modern« in Schillers »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: Schiller und die Antike, hg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer, Würzburg 2008.
- 4 Ernst Osterkamps Auffassung (*Die Götter - die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike*, in: *Schiller und die Antike*, S. 249), daß Schillers Gedichte mit antiker Thematik weder elegisch noch satirisch noch idyllisch seien, trifft zwar insofern zu, als diese Empfindungsweisen nicht rein verkörpern, vernachlässigt aber die Tatsache, daß sie in starkem Maße elegische und idyllische Elemente aufweisen.
- 5 Vgl. Gustav Billeter: *Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums*, Leipzig-Berlin 1911, bes. S. 133, 136, 190, 204, 217, 221, 228, 239, 246, 253, 284 und 286.
- 6 Vgl. Walther Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, 4. Aufl., Bern-München 1968, S. 198 und 205 f.; Ders.: *Götterstille und Göttertrauer*, in: Rehm: *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, Bern 1951, S. 127 f.
- 7 Wolfgang Schadewaldt: *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in: Schadewaldt: *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, 2. Aufl., Zürich-Stuttgart 1970, Bd. 2, S. 132.
- 8 Vgl. Ellizal (Marian) Butler: *The Tyranny of Greece over Germany. A Study of the Influence exercised by Greek Art and Poetry over the Great German Writers of the eighteenth, nineteenth and twentieth Centuries*, Cambridge 1935, S. 155-200.
- 9 Horst Rüdiger: *Goethes und Schillers Übertragungen antiker Dichtungen*, in: Rüdiger: *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983*, hg. von Willy R. Berger und Erwin Koppen, Berlin-New York 1990, S. 4.
- 10 Vgl. Osterkamp: *Die Götter - die Menschen*, S. 241. - Peter-André Alt hat in seinem Aufsatz *Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike* (in: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2006) die Entwicklung des Autors tiefgreifend analysiert, aber für die Zeit ab 1791 (Beginn der Kant-Studien) die Lyrik leider weitgehend ausgeklammert.
- 11 Ein Agrippina- und ein Themistokles-Drama sowie die *Malteser*, für die der Dichter einen antiken Chor vorgesehen hatte, sind nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen, und selbst das einzige Stück, mit dem der Autor eine antike Tragödie (einschließlich des Chores) nachbilden wollte - *Die Braut von Messina* -, spielt nicht im Altertum, sondern im spätmittelalterlichen Sizilien und ist trotz mancher antiker Elemente im wesentlichen von modernen Fragestellungen bestimmt. - Zu Schillers dramatischen Arbeiten mit antiken Sujets vgl. Ernst Günther Schmidt: *Plutarch in der deutschen Klassik: Friedrich Schillers Projekt eines Themistokles-Dramas*, in: *International Journal of the Classical Tradition*, 1(1991/92)4; Ernst A. Schmidt: *Schillers römische »Tragödien«*, in: *Schiller und die Antike. Zur Braut von Messina* vgl. Theodoros| Clornelis| van Stockum: *Deutsche Klassik und antike Tragödie. Zwei Studien. I. Schillers »Braut von Messina«, ein gelungener Versuch der Neubelebung der antiken Tragödie?*, in: van Stockum: *Von Friedrich Nicolai bis Tho-*

- mas Mann. Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte, Groningen 1962; Hermann Weigand: »Oedipus tyrannus« und »Die Braut von Messina«, in: *Schiller 1759/1959. Commemorative American Studies*, ed. by John F. Frey, Urbana, Ill. 1959; Wolfgang Schadewaldt: *Antikes und Modernes in Schillers »Braut von Messina«*, in: Schadewaldt: *Hellas und Hesperien*, Bd. 2; Rolf-Peter Janz: *Antike und Moderne in Schillers »Braut von Messina«*, in: *Unser Commmercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers, Stuttgart 1984; Monika Ritzer: *Not und Schuld. Zur Funktion des »antiken« Schicksalsbegriffs in Schillers »Braut von Messina«*, in: *Schiller heute*, hg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann, Tübingen 1996; Alt: *Die Griechen transformieren*; Günter Oesterle: *Friedrich Schiller: »Die Braut von Messina«. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse*, in: *Schiller und die Antike*.
- 12 Vgl. Helmut Koopmann: *Schillers »Wallenstein«. Antiker Mythos und moderne Geschichte. Zur Begründung der klassischen Tragödie um 1800*, in: *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger*, in Zusammenarbeit mit Dieter Gutzen hg. von Beda Allemann und Erwin Koppen, Berlin–New York 1975 (Wiederabdruck in: *Götterfunken. Friedrich Schiller zwischen Antike und Moderne*, hg. von Siegrid Düll, Hildesheim–Zürich–New York 2007); Hartmut Reinhardt: *Schillers »Wallenstein« und Aristoteles*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20*, 1976; Gisela N. Berns: *Greek Antiquity in Schiller's »Wallenstein«*, Chapel Hill–London 1985; Arbogast Schmitt: *Zur Aristoteles-Rezeption in Schillers Theorie des Tragischen. Hermeneutisch-kritische Anmerkungen zur Anwendung neuzeitlicher Tragikkonzepte auf die griechische Tragödie*, in: *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, hg. von Bernhard Zimmermann, Stuttgart 1992; Joachim Latacz: *Schiller und die griechische Tragödie*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hg. von Hellmut Flashar, Stuttgart–Leipzig 1997; Ernst-Richard Schwinge: *Schiller und die griechische Tragödie*, Hamburg 2006 (Wiederabdruck in: *Schiller und die Antike*); Rolf-Peter Janz: *Affektmodellierung nach antiken Vorbildern? Schillers »Wallenstein«*, in: *Schiller und die Antike*.
- 13 Die geplante »Prachtausgabe« ist in *NA*, Bd. 2/1, S. 181–416 wiedergegeben (vgl. den Kommentar in *NA*, Bd. 2/2 B, S. 126–134). Allerdings ist sie allzusehr zu einer »Ausgabe letzter Hand« stilisiert worden – und zwar bis zu dem Grade, daß die für sie vorgesehenen Gedichte ab 1799, in Abweichung von dem für die Gedichte bis 1798 geltenden Prinzip, nicht nach der Reihenfolge ihres Erscheinens, sondern nur nach der Anordnung in diesem Entwurf abgedruckt wurden.
- 14 Vgl. *NA*, Bd. 3, S. 6 und 107–109, sowie Bd. 4, S. 5 und 60.
- 15 *NA*, Bd. 1, S. 15–23 (Zitat S. 15).
- 16 *NA*, Bd. 2/1, S. 8–12 / Bd. 15/1, S. 107–112 – Vergil: *Aeneis*, 1,34–156. – Vgl. Helmut Koopmann: »Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer«. Ein früher Versuch Schillers, »Classizität« zu gewinnen, in: *Götterfunken*, Bd. 1.
- 17 *NA*, Bd. 1, S. 109 und 122 f. – Vergil: *Aeneis*, 6,548–665. – Vgl. die Annotation in *NA*, Bd. 2/1, S. 142.
- 18 *NA*, Bd. 22, S. 85 – Ovid: *Metamorphosen*, 2,171.
- 19 *NA*, Bd. 5, S. 195–245 – Ovid: *Metamorphosen*, 3,253–315.
- 20 *NA*, Bd. 2/1, S. 327–360 / Bd. 15/1, S. 113–151; *NA*, Bd. 2/1, S. 25–59 / Bd. 15/1, S. 153–183.
- 21 Über Schillers Verhältnis zu Vergil vgl. Hermann Binder: *Schiller und Virgil*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 24(1959), S. 101–128; Luigi Quattrocchi: *Schiller*, in: *Enciclopedia Virgiliana*, Bd. 4, Roma 1988.

- 22 Vgl. Schmidt: *Schillers römische ›Tragödien‹*.
- 23 *NA*, Bd. 2/1, S. 16 / Bd. 2/1, S. 199 / Bd. 3, S. 45 f.
- 24 Vgl. Osterkamp: *Die Götter - die Menschen*, S. 242–246.
- 25 Plutarchs Brutus-Biographie ist sowohl für das Motiv der Erscheinung von Caesars Geist vor der Schlacht bei Philippi in Karl Moors *[Brutus und Caesar]* (*NA*, Bd. 2/1, S. 13 f. / Bd. 3, S. 107–109) als auch für Amaliens Lied *Abschied Andromaches von Hektor* (s. Anm. 23) anregend gewesen. Zu Plutarchs Bedeutung für Schiller vgl. Luca Zenobi: *Schiller e Plutarco dai ›Räuber‹ al ›Themistokles‹-Entwurf*, in: *Schiller und die Antike*.
- 26 *NA*, Bd. 1, S. 166–169 und 169–172 / Bd. 2/1, S. 401–403 und 185–187.
- 27 Vgl. Ernst A. Schmidt: *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt/Main–Bern–New York 1987; Lorenz Rumpf: *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*, Göttingen 1996; Franz Witek: *Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft*, Hildesheim–Zürich–New York 2006 – Wenn Bruno Snell in seinem erstmals 1945 erschienenen und später noch häufig wiederabgedruckten, weit über die Fachgrenzen hinaus bekannten Aufsatz *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft* ausführt, daß bereits Vergil Arkadien als »das Land der Schäfer und Schäferinnen, das Land der Liebe und der Dichtung«, als »erhöhtes und verklärtes Dasein« erfunden habe (in: *Europäische Bukolik und Georgik*, hg. von Klaus Garber, Darmstadt 1976, S. 14–16), dann interpretiert er im Grunde den römischen Dichter aus dem Geist der neuzeitlichen Schäferdichtung (vgl. Schmidt, S. 240–250; Rumpf, S. 26–36; Witek, S. 122–128).
- 28 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter, München 1985–1998, Bd. 3/1, S. 7.
- 29 Ebd., Bd. 18/1, S. 267 (Vers 9573).
- 30 Vgl. Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego: Poussin und die elegische Tradition*, in: *Europäische Bukolik*; Verfasser: *Goethe als Rezipient römischer Literatur*, in: *International Journal of the Classical Tradition*, 17(2010), S. 192 f.
- 31 Vgl. Christiane Sourvinou Inwood: *Elysion*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 3, Stuttgart–Weimar, 1997.
- 32 Vgl. Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 3/1, S. 440 f. (Vers 527–557).
- 33 *Klopstocks Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von Karl-Heinz Hahn, Berlin–Weimar 1971, S. 44.
- 34 Wolfgang Amadeus Mozart: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel [u. a.] 1955 ff., Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19, S. 263 (II/23, Arie Nr. 20).
- 35 Vgl. Schmidt: *Schillers römische ›Tragödien‹*, S. 52–58.
- 36 Vgl. Norbert Miller: *Schillers Nachdichtung der ›Iphigenie in Aulis‹ von Euripides: Das ideale Drama des Klassizismus*, in: *Schiller und die Antike*.
- 37 Vgl. Alt: *die Griechen transformieren*, S. 344.
- 38 August Wilhelm Schlegel: *Trost bei einer schwierigen Unternehmung*, in: *Schlegel: Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846 (Nachdruck Hildesheim–New York 1971), Bd. 2, S. 212.
- 39 Vgl. Hans Dieter Zimmermann: »Die Götter Griechenlands«. *Zu Friedrich Schiller und Friedrich Hölderlin*, in: *Schiller und die Antike*, S. 77 f. – Während diese Mythen bereits aus antiker Sicht grausame Züge enthalten, die von Schiller rasch überspielt werden, offenbaren sich an Gestalten wie Admet oder Philoktet, die der Dichter ebenso unreflektiert schildert, eher im Lichte unserer eigenen Erfahrung problematische Verhaltensweisen. (Vgl. Verfasser: *Zur Problematisierung der Antike-Verherrli-*

- chung in der deutschen Literatur um 1800, in: Riedel: *Literarische Antikerezeption zwischen Kritik und Idealisierung. Aufsätze und Vorträge*, Bd. III, Jena 2009).
- 40 Vgl. Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*, 4. Aufl., Stuttgart 1978, S. 407.
- 41 Vgl. Rüdiger Safransky: *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München-Wien 2004, S. 285.
- 42 *NA*, Bd. 1, S. 201–214 / Bd. 2/1, S. 383–396.
- 43 Brief an Goethe vom 17. Dezember 1795, in: *NA*, Bd. 28, S. 132.
- 44 Vgl. Wolfgang Frühwald: *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlandes«*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13*, 1969; Hans-Dietrich Dahnke: *Die Debatte um »Die Götter Griechenlandes«*, in: *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner, Berlin-Weimar 1989, Bd. 1.
- 45 Brief an Schiller vom 13. November 1795, in: *NA*, Bd. 36/1, S. 18.
- 46 Zu Schillers Herakles-Rezeption und zu deren Verbindung mit Winckelmann vgl. Ursula Wertheim: *»Der Menschheit Götterbild«*. *Weltanschauungs- und Gattungsprobleme am Beispiel von Schillers Herakles-Rezeption*, in: Edith Braemer, Ursula Wertheim: *Studien zur deutschen Klassik*, Berlin 1960; Reinhardt Habel: *Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos, in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, hg. von Manfred Fuhrmann, München 1971; Ludwig Uhlig: *Der Torso des Herkules bei Winckelmann, Schiller und Goethe*, in: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980*, hg. von Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff, Bern-Frankfurt/Main-Las Vegas 1980; Ders.: *Schiller und Winckelmann*, in: *Impulse 8*, 1985.
- 47 Vgl. auch das Distichon *Zeus zu Herkules* (*NA*, Bd. 1, S. 227).
- 48 Vgl. Walter Hinderer: *Konzepte einer sentimentalischen Operation*, in: *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, hg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, bes. S. 129, 135 f. und 138 f.
- 49 Thomas Mann: *Versuch über Schiller*, in: Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. 9, S. 939.
- 50 Vgl. Horst Rüdiger: *Schiller und das Pastorale*, in: *Euphorion*, 3. Folge, 53(1959), S. 239–242; Gerhard Kaiser: *Die Phänomenologie des Idyllischen in der deutschen Literatur*, in: Kaiser: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Gessner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 84–87.
- 51 Brief an Wilhelm von Humboldt vom 30. November 1795, in: *NA*, Bd. 28, S. 119.
- 52 Norbert Oellers: *Friedrich Schiller: »Das Reich der Schatten« / »Das Ideal und das Leben«*, in: *Edition und Interpretation / Edition et Interprétation des Manuscripts Littéraires. Akten des I. J deutsch-französischen Editorenkolloquiums Berlin 1979*, hg. von Louis Hay und Winfried Woesler, Bern-Frankfurt/Main-Las Vegas 1981, S. 52.
- 53 Vgl. Norbert Oellers: *»Herkules im Himmel« und »Orpheus in der Unterwelt«*. *Zu zwei Gedichtplänen Schillers*, in: Oellers: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt/Main-Leipzig 1996.
- 54 *NA*, Bd. 1, S. 289 / Bd. 2/1, S. 230. – Vgl. Kaiser: *Die Phänomenologie des Idyllischen*, S. 96.
- 55 Vgl. Rüdiger: *Schiller und das Pastorale*, S. 243 f. und 251; Herbert Kraft: *Über sentimentalische und idyllische Dichtung*, in: *Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal*, hg. von Helmut Holtzhauer und Bernhard Zeller, Weimar 1968; Gert Sautermeister: *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Stuttgart [u. a.] 1971; Gerhard Kaiser: *Johannas Sendung. Eine These zur »Jungfrau von Orleans«*, in: Kaiser: *Von Ar-*

- kadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen 1978; Ders.: *Idylle und Revolution in »Wilhelm Tell«*, in: Ebd. – Nicht nachvollziehbar allerdings ist Kaisers These, daß auch das Chorlied aus *Wallensteins Lager* und der Schluß der *Braut von Messina* idyllische Züge enthielten (ders.: *Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie*, in: Ebd., S. 89 und 99; ders.: *Die Idee der Idylle in der »Braut von Messina«*, in: Ebd., S. 139).
- 56 Nicht nachvollziehbar ist Ernst Osterkamps Bemerkung (*Die Götter – die Menschen*, S. 248 f.), daß nach 1795 die Antike für Schiller die »geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Bedeutungsdimensionen« verliere und »nur noch eine in mancher Hinsicht privilegierte Geschichtsepoche und damit auch ein privilegiertes Stoffreservoir [sei], aus dem sich der Dichter für seine wechselnden Zwecke bedienen kann«. Gedichte wie *Elegie*, *Klage der Ceres*, *Bürgerlied*, *Das Glück* und *Nänie* werden in seiner ansonsten in fast allen Punkten überzeugenden Gesamtanalyse von Schillers »lyrischer Antike« überhaupt nicht beachtet.
- 57 *NA*, Bd. 1, S. 260–266 / Bd. 2/1, S. 308–314 (Zitate S. 266 und 314). – Vgl. Wolfgang Riedel: »Der Spaziergang«. *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989; Klaus Jeziorkowski: *Der Textweg*, in: *Interpretationen. Gedichte*; Giovanna Pinna: »Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns«. *Dialettica dell'antico in »Der Spaziergang« di Schiller*, in: *Schiller und die Antike*.
- 58 *NA*, Bd. 1, S. 279–282 / Bd. 2/1, S. 372–375 (Zitat S. 282 und 375).
- 59 *NA*, Bd. 1, S. 426–432 / Bd. 2/1, S. 376–382.
- 60 Osterkamp (*Die Götter – die Menschen*, S. 253) akzentuiert einseitig die bitteren Momente in den Geschehnissen dieser Balladen.
- 61 *NA*, Bd. 1, S. 363–365 / Bd. 2/1, S. 242–244.
- 62 Erich Arendt: *Aus fünf Jahrzehnten. Gedichte*, Rostock 1968, S. 376 f.
- 63 *NA*, Bd. 1, S. 385–390 / Bd. 2/1, S. 245–250. – Nicht berechtigt ist Karl Pestalozzis Einschätzung (*Die suggestive Wirkung der Kunst*, in: *Interpretationen. Gedichte*, S. 228): »Mit dem Handlungsverlauf insgesamt und besonders mit den Erinnern treten l. . . J monströse Häßlichkeit und moralische Unerbittlichkeit an die Stelle von Schönheit, Harmonie und Humanität.«
- 64 *NA*, Bd. 1, S. 421–425 / Bd. 2/1, S. 250–254. – Für die »Prachtausgabe« war der Titel *Damon und Pythias* vorgesehen.
- 65 Bertolt Brecht: *Über Schillers Gedicht »Die Bürgschaft«*, in: Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin–Weimar–Frankfurt/Main 1988–1998, Bd. 11, S. 272.
- 66 *NA*, Bd. 1, S. 227 / Bd. 2/1, S. 325.
- 67 *NA*, Bd. 1, S. 257 / Bd. 2/1, S. 324; *NA*, Bd. 1, S. 271 / Bd. 2/1, S. 298.
- 68 *NA*, Bd. 1, S. 276f. / Bd. 2/1, S. 304 f. – Martin Vöhler legt in seiner Interpretation des Gedichtes den Akzent auf das »Wunder« der Wiederentdeckung, muß aber ebenfalls konstatieren, daß es »mit einem elegischen Blick« endet (*Die »Erfindung« des Humanismus im 18. Jahrhundert*, in: *Humanismusperspektiven*, hg. von Horst Groschop, Aschaffenburg 2010, S. 34–36, Zitat S. 36).
- 69 Mann: *Versuch über Schiller*, S. 934.
- 70 *NA*, Bd. 1, S. 409–411 (Zitat S. 411) / Bd. 2/1, S. 300 f. – Vgl. Norbert Oellers: *Das Glück*, in: Oellers: *Friedrich Schiller* [Erstdruck unter dem Titel *Die Gaben des Glücks* in: *Interpretationen. Gedichte*].
- 71 *NA*, Bd. 20, S. 412.
- 72 *NA*, Bd. 1, S. 230–232 / Bd. 2/1, S. 113–115; *NA*, Bd. 1, S. 267 f. / Bd. 2/1, S. 406 f.
- 73 *NA*, Bd. 2/1, S. 128 f. / Bd. 2/1, S. 362 f. (Zitate S. 129 und 363). – Vgl. die An-

- notation in *NA*, Bd. 2/1, S. 142. In der »Prachtausgabe« war der Text als Eröffnungsgedicht des vierten Teils vorgesehen, und der Titel sollte *Am Antritt* f. . J lauten.
- 74 *NA*, Bd. 1, S. 190 / Bd. 2/1, S. 363.
- 75 Vgl. *Die Entzückung* (später *Die seligen Augenblicke*; *NA*, Bd. 1, S. 23 f. und 64 f. [Orpheus S. 23 und 64]) und *Der Triumph der Liebe* (*NA*, Bd. 1, S. 85–80 [Orpheus S. 79]).
- 76 *NA*, Bd. 1, S. 193 / Bd. 2/1, S. 365.
- 77 Während Norbert Oellers (*Das verlorene Schöne in bewahrender Klage. Zu Schillers »Nänie«*, in: Oellers: *Friedrich Schiller*, S. 186) betont, daß es sich *nicht* um einen Triumph der Dichtkunst über die Vergänglichkeit handelt, rückt Ernst Osterkamp (*Das Schöne in Mnemosynes Schoß*, in: *Interpretationen. Gedichte* S. 291 f.) eher den Aspekt der Überwindung durch die Kunst in den Vordergrund.
- 78 Schiller nimmt in diesem Gedicht zwar auf den Mythos von den vier Zeitaltern Bezug, bringt aber keineswegs eine »pessimistische | Deutung der Menschheitsgeschichte« im Sinne des Hesiod, wie Wolfgang Speyer meint (*Schillers Sehnsucht nach dem göttlichen Sänger der Vorzeit*, in: *Götterfunken*, Bd. 1, S. 98).
- 79 Brief an Körner vom 16. November 1801, in: *NA*, Bd. 31, S. 71.
- 80 Vgl. die Briefe an Goethe vom 11. Februar 1802 und an Körner vom 9. September 1802, in: *NA*, Bd. 31, S. 103 und 160.
- 81 Brief an Körner vom 18. Februar 1802, in: *NA*, Bd. 31, S. 105.
- 82 Hans-Georg Werner (*Mythos und Gegenwartserfahrung*, in: *Interpretationen. Gedichte*, S. 308) spricht geradezu von einer »Zurücknahme« der *Götter Griechenlandes*.
- 83 Vgl. den Brief an Goethe vom 24. Mai 1803, in: *NA*, Bd. 32, S. 42.
- 84 Brief an Körner vom 10. Juni 1803, in: *NA*, Bd. 32, S. 45.
- 85 Vgl. Mathias Mayer: »*Das Siegesfest« der Verlierer. Geschichte - Glück - Gesang*, in: *Götterfunken*, Bd. 1.
- 86 Die Worte erinnern an den berühmten Vers des Lucan (1,128): *Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni* (Göttern gefielen die Sieger, doch die Besiegten dem Cato).
- 87 Hier mag Horazens mehrfache Aufforderung, angesichts äußerer Gefahren Zuflucht zum Wein zu nehmen (vgl. insbes. *Carmina*, I 7, I 8 und I 11), eingeflossen sein – was aber bei Horaz als Mittel einer echten Krisenbewältigung gepriesen wird, erweist sich hier als bloße Phrase.
- 88 Horaz: *Carmina*, I,11,8.
- 89 Osterkamp: *Die Götter - die Menschen*, S. 254 f. – Direkt oder indirekt sind auch schon *Das Ideal und das Leben* und *Kassandra* von Norbert Oellers bzw. Hans-Georg Werner als »Zurücknahmen« älterer Gedichte oder Antikebilder Schillers interpretiert worden (vgl. Anm. 52 und 82).
- 90 Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 6, S. 634.
- 91 Vgl. beispielsweise Speyer: *Schillers Sehnsucht nach dem göttlichen Sänger*, S. 93: »Diese Verse können mit ihrem Enthusiasmus der Menschenliebe heute nicht nur als Manifest für einen global wirkenden Humanismus gelten, sondern ihn auch immer wieder aufs Neue entzünden.«
- 92 Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*, in: Hölderlin: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart 1946–1985, Bd. 2/1, S. 198.
- 93 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1973–1997, Bd. 1/1, S. 413–417.
- 94 Ebd., Bd. 2, S. 96–99.
- 95 Ebd., Bd. 4, S. 82. – Über Heines Verhältnis zu Schiller vgl. Benno von Wiese: *Heine und Schiller*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 20, 1976; Helmut Koopmann: *Poetischer Rückruf*, in: *Interpretationen. Gedichte*, S. 81 f.