



ANDREA BARTL

Schiller und die lyrische Tradition

Vorblatt

Erstpublikation: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 1998, S. 117-136.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/bartl_lyrik.pdf>

Eingestellt am 3. Dezember 2009.

Autorin

Prof. Dr. Andrea Bartl

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft

An der Universität 5

Tel. 0951/863-2210

E-Mail: andrea.bartl@uni-bamberg.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Andrea Bartl: Schiller und die lyrische Tradition. (XY). In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/schiller/bartl_lyrik.pdf> (Datum Ihres letzten Besuchs).

ANDREA BARTL

Schiller und die lyrische Tradition

Als Friedrich Schiller 1790 seine Rezension über Bürgers Gedichte schrieb, kritisierte er nicht nur einen populären Lyriker, sondern lieferte zugleich einen Schlüsseltext für sein Verständnis „der lyrischen Dichtkunst“ (NA 22, 245), sofern ein solches Selbstbewußtsein als Lyriker bei ihm überhaupt existierte, wie Käte Hamburger zu bedenken gab. Hier äußerte er jedoch nicht nur seine Forderungen nach „Vereinigung“ der „getrennten Kräfte der Seele“ (NA 22, 245) und nach „Idealisierung, Veredlung“ der dichterischen Individualität (NA 22, 253), er setzte sich nicht nur indirekt mit seiner eigenen Jugendlyrik auseinander, in dieser Besprechung manifestiert sich vielmehr auch Schillers Verhältnis zu lyrischen Traditionen und dichtenden Zeitgenossen, wenn er über ‘die lyrische Dichtkunst’ schreibt:

Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die Menschheit aufhäufte, müßte Leben und Fruchtbarkeit gewinnen und in Anmut sich kleiden in ihrer schöpferischen Hand. Die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit müßte sie, geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel sammeln und mit idealisierender Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen. Dies aber setzte voraus, daß sie selbst in keine andre als *reife* und *gebildete* Hände fiel. (NA 22, 246)

An die Passage schließt sich eine Pflicht für den idealen Dichter an: er müsse der Poeta doctus sein, der „gebildete[] Geist[]“ (NA 22, 246), der „im Intellektuellen und Sittlichen auf *einer* Stufe mit“ dem gelehrten Leser, dem legens doctus, zu stehen habe (NA 22, 246). Im Verbund mit diesem, im Widerstreit zwischen hochintellektuellem und durchschnittlich gebildetem Publikum könne die lyrische Dichtkunst mehr sein als bloßes Handwerk und „gleichsam den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen“ (NA 22, 248) – das geschehe in einem veranschaulichenden Kommunikationsprozeß, der „die Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kindersinn zu erraten“ gebe (NA 22, 249). Im kenntnisreichen Umgang mit traditionellen Formen, Stoffen und Bildern liegt demnach ein konstitutives Moment für Schillers Verständnis lyrischen Sprechens – neben der Tendenz, ‘Ideen’, ‘Gedanken’ zu visualisieren, in eine ‘leicht zu entziffernde Bildersprache’ umzusetzen:

Nur dem großen Talent ist es gegeben, mit den Resultaten des Tiefsinns zu spielen, den Gedanken von der Form los zu machen, an die er ursprünglich geheftet, aus der er vielleicht entstanden war, ihn in eine fremde Ideenreihe zu verpflanzen, so viel Kunst in so wenigem Aufwand, in so einfacher Hülle so viel Reichtum zu verbergen. (NA 22, 249)

Dies schließt einen bewußten, leserorientierten Umgang mit lyrischen Traditionen ein – „scherzend und spielend“ (NA 22, 250), in „Übereinstimmung des Bildes mit dem Gedanken“ (NA 22, 251), mit musikalisch-harmonischer „Wirkung des Ganzen“ (NA 22, 251). Die Traditionen werden auch in der Bewertung der Bürgerschen Gedichte als Maßstab herangezogen (vgl. NA 22, 257 f.) – das individuelle Erlebnis, der einzigartige sprachliche und metaphorische Stil des Dichters sind keine Kategorien für Schillers Lyrikverständnis. In Übereinstimmung mit seiner ästhetischen Theorie geht es ihm nicht darum, „Seltenheiten, [...] streng individuelle[] Charaktere und Situationen darzustellen“ (NA 22, 255). Nicht noch so authentisch empfundene „Affekte“ (NA 22, 261) sind Themen lyrischen Schreibens – dieses erfordere „die heitre, die ruhige Seele“ (NA 22, 258), den spielenden Geist: beim Dichten komme es primär auf ein umfassendes „Studium schöner Muster“ und auf „Strenge gegen sich selbst“ an (NA 22, 264). Und ersteres, das „Studium schöner Muster“, das Spiel mit literarischen Traditionen, gilt bei weitem nicht nur für Schillers Gedichte der klassischen Periode. Im folgenden soll an ausgewählten Rückbeziehungen exemplarisch gezeigt werden, wie bestimmend das lyrische Erbe für Schillers Verse ist, sowohl Form als auch Stoff als auch bildhafte Schemata betreffend. Für den Lyriker Schiller sind hier vor allem folgende Namen und Epochen zu nennen: Francesco Petrarca und sein „Canzoniere“, die Lyrik des Barock (primär Martin Opitz und Andreas Gryphius) und die Dichtung der Aufklärung (Ewald von Kleist, Albrecht von Haller, Christian Fürchtegott Gellert, Johann Peter Uz). Auf antike Einflüsse, die in ihrer Wichtigkeit für Schillers Dichtkunst nicht zu unterschätzen sind, muß hier nur hingewiesen werden; genauere Analysen finden sich in Werner Fricks Artikel „Schiller und die Antike“. Ovid und Vergil müssen in diesem Kontext ebenso genannt werden wie Horaz und Martial. Klopstock, Schubart, die Ossian-Dichtungen und Bürger sind wichtige Vorbilder für manche Verse des jungen Schiller. Freilich wechselt Schillers Verhältnis zu lyrischen Traditionen und Leitbildern im Laufe seines dichterischen Werkes, wie schon seine wechselnde Bewertung Bürgers beweist; bereits in seinen frühen Gedichten, wie sie in der „Anthologie auf das Jahr 1782“ zusammengestellt sind, lassen sich jedoch Grundstrukturen für diesen in der Forschung noch nicht ausreichend gewürdigten Komplex beobachten: „barockes Pathos, Sturm und Drang und aufgeklärtes 18. Jahrhundert haben sich hier zu einem neuen Ganzen verbunden“, wertete Koopmann (H. Koopmann, 1969, S. 174) und hat recht mit seinem Urteil, wenn man das ‘neue Ganze’ nicht als harmonische Einheit, sondern als bewußt ordnungslose, asyndetische Auseinandersetzungen mit lyrischen Traditionen und Vorlagen sieht – wie Schiller selbst in der Widmung ironisch kommentiert: „Gestohlen Brot schmeckt gut“ (NA 22, 83). Schon „Die Entzückung – an Laura“, die zum ersten Mal in kürzerer Fassung 1781 in Stäudlins „Schwäbischem Musenalmanach auf das Jahr 1782“ erschien – und gegen Stäudlins Almanach richtete sich Schillers „Anthologie“ –, verweist auf eine lyrische Tradition, auf die

sich Schiller in mehreren Gedichten beruft: den Petrarkismus. Dabei wird man den Gedichten nicht gerecht, sucht man nach dem biographischen Vorbild jener Laura, wie es übrigens auch Petrarca-Forscher, Heine-Forscher etc. getan haben. Schillers Laura glaubte man in der Vermieterin des Dichters in Stuttgart, der Hauptmannswitwe Luise Dorothea Vischer, zu finden, später soll hinter der Liebe zu Laura die Beziehung zu Charlotte von Kalb oder die Verehrung für Margaretha Schwan (vgl. NA 2 II A, 145) gesteckt haben – der Autor hat die Wichtigkeit biographischer Schlüsselfiguren für diese Gedichte ein wenig ironisiert:

Jene Laura, [...] als deren Petrarka ich mich erklärt hatte, war eine Hauptmannswitwe, [...] die mich weit mehr durch ihre Gutmütigkeit, als durch ihren Geist, am wenigsten aber durch ihre Schönheit anzog. Sie spielte sehr gut Klavier und verstand es, ein vortreffliches Glas Punsch zu machen. [...] Ich dünkte aber, man hätte es meinen Gedichten anmerken müssen, daß es mit ihnen nicht so ernstlich gemeint gewesen sei, denn mit solchen 'Überschwenglichkeiten' [...] würde mich kein vernünftiges Mädchen und am allerwenigsten eine Schwäbin angehört haben. (NA 42, 105)

In ihrer Vielfalt der Inhalte und Formen ist Petrarca's „Canzoniere“ bzw. „Rerum vulgaria fragmenta“ für Schillers „Anthologie“ sicherlich ein Vorbild, auch wenn Schillers Textsammlung nicht einem ähnlich streng strukturierten Bauprinzip folgt wie die Petrarca's. Bei beiden Autoren geht es in den Liebesgedichten weder um die Verherrlichung einer realen Geliebten noch um den spontanen Ausdruck erlebter und erlittener Liebe – die Gedichte sind in vielem bewußt konstruiert, verweisen auf feste Topoi und Themen und folgen, bei Petrarca und Schiller, einer absichtlich komponierten Sprachmelodie; der Klang der Verse steht mit im Zentrum der stilistischen Gestaltung. Hier sollen die Gedichte an Laura nicht nur als Ausdruck der früh entwickelten Liebesmetaphysik des jungen Schiller gewürdigt werden (vgl. B. v. Wiese, 1963, S. 126-130), wie sie sich auch in der 2. Karlsschulrede manifestiert. Zugleich sind sowohl die Karlsschulreden als auch die Laura-Gedichte Stilübungen des unerfahrenen Autors, rhetorische und lyrische Versuche, sich mit etablierten literarischen Formen und Formulierungen konstruktiv auseinanderzusetzen.

Die Laura Schillers ähnelt der Petrarca's bzw. seiner Nachfolger: In „Das Geheimniß der Reminiscenz“ ist nur im Tod („In Dein Wesen [...] Sterbend zu versinken“, NA 1, 104) die vereinigende Kraft der Liebe möglich, für die Laura steht. Motivlich übernimmt Schiller „den Purpur [der] Wangen“ (NA 1, 108), den mit Wollust verehrten „Mund“ und „Hauch“ der Angebeteten (NA 1, 104), ihren „goldnen Blick“ (NA 1, 112), ihre „Strahlenblik“ (NA 1, 113), ihre „Augen“ (NA 1, 64), ihr ruhiges „Lächeln“ (NA 1, 114). Sie „gebietet über Tod und Leben“ (NA 1, 53), sie wird mit Musik, mit Klavierspiel und Gesang (NA 1, 53 f.; NA 1, 64), in Verbindung gebracht, außerdem mit der „Sonne“ (NA 1, 112) und dem Monat Mai (NA 1, 112; NA 1, 64). In ihrer Vollkommenheit gleicht sie einer „Statue“ (NA 1, 53), einem überirdischen Wesen, einer „Zauberin“ (NA 1, 53) –

sie hat sogar die 'himmelblauen' Augen der Laura (NA 1, 64) und, zugegeben, auch der Luise Vischer (vgl. NA 2 II A, 33 f.). Manche petrarkistischen Elemente reichen übrigens bis in die klassische Lyrik, so wird die Göttin in „Das Ideal und das Leben“ durch ihre „Rosenwangen“ charakterisiert (NA 2 I, 400). In „Melancholie“ zeigt Schiller die Vergänglichkeit dieser lebensvollen Anmut; „der Wangen frische[s] Purpurblut“ ist nur „geliehne[s] Roth“ (NA 1, 113), der Tod steht „[h]inter dieser blumigten Tapete“ (NA 1, 113). Jener zerstört nicht nur die Jugend und Schönheit der Angebeteten, durch ihn vielmehr wird „Laura nicht mehr lebenswürdig seyn“ (NA 1, 114), und auch das dichterische „Genie“ (NA 1, 115), noch „stark wie Eiche“ (NA 1, 114), wird verstummen. Das in den ersten Versen des Gedichts evozierte petrarkistische Bild der Auserwählten als strahlende Wohlgestalt, als jugendliche Tugend und Personifikation der Liebe wird durch die Macht des Todes destruiert – die „lichte Himmelsflamme“ der Liebe läuft Gefahr, in „erfrornem Herzen“ zu erlöschen (NA 1, 115). Solche Verse sind nur noch zum Teil eine Wiederaufnahme petrarkistischer Verbindung von Liebe und Tod in Laura, der Geliebten – sie gehen in ihrer Radikalität über Schillers Vorbilder hinaus, zumindest darin, daß hier die Gefährdung der Liebe, ihre mögliche Vergänglichkeit gezeigt wird.

In manchen Gedichten ist Laura nicht nur durch ihren Tod die Unerreichbare, sie ist, wie die von Petrarca Verehrte und wie die Minnedamen mittelalterlicher Lyrik, eine verheiratete Frau, etwa in „Freigeisterei der Leidenschaft“, das den Zusatz trug: „Als Laura vermählt war im Jahr 1782“ (NA 1, 163). Dieses Gedicht thematisiert den schmerzvollen Kampf jener Werte, die mit Laura in Verbindung gebracht werden („Pflicht“, „Entsagen“, „Mitleid“, NA 1, 163 f.; NA 2 I, 119), und der destruktiven Leidenschaft des Liebenden, der sich den Tod herbeisehnt – die oxymorische Liebesvorstellung des Petrarkismus, eine Dasein zwischen Wunsch und Realität, zwischen der Hoffnung auf Glück und der Verzweiflung über dessen Unmöglichkeit, zwischen Süße und Bitterkeit. Bisweilen schlägt auch in Petrarca's Sonetten die Liebe für Momente um in Haß; Vorwürfe werden erhoben gegen die spröde Geliebte, die durch ihre Tugend zur Verderberin wird – ähnliches lesen wir in Schillers „Vorwurf – an Laura“. Das Bild der strahlenden Augen Lauras wird darin abgewandelt, wie auch bei Petrarca, zu „den Bliken[,] die vernichtend blinken“, zu dem Auge, „das vernichtend brennt“ (NA 1, 92). Hier wird die zerstörerische Seite einer Macht beschrieben, die „Menschen Göttern gleich“ und „die Erde/ Zu dem Himmelreich“ machen kann (NA 1, 75). Die Liebe in diesem Gedicht wirkt vereinzelt („Freundlos irr ich und allein“, NA 1, 93), paralyisierend („Will ich gar zum Weibe noch erlahmen?“, NA 1, 93) – und doch: „Alles hat die Liebe mir errungen,/ Ueber Menschen hätt' ich mich geschwungen,/ Izo lieb ich sie!“ (NA 1, 94) Das sind nicht nur dichterische Umsetzungen von Schillers Liebesideal, sondern in dessen Ambivalenz zudem Reminiszenzen an petrarkistische Lyrik.

Das Gedicht „Resignation“ zeigt deutlich, wie die tradierten Elemente eingesetzt werden: Einzig in der Forderung „Gib mir das Weib, so theuer deinem Herzen,/ gib deine Laura mir“ (NA 1, 167; vgl. auch NA 2 I, 402) fällt der Name Laura; zitathaft wird in nur einem Wort auf Petrarcas tote Geliebte, ja auf die Liebe an sich verwiesen – in dieser Bezeichnung kumuliert Schillers Ideal von einheitsstiftender Hingabe, Jugend, Glück, Lebensgenuß. Der gebildete Leser versteht den Verweis, er konnotiert mit dem Namen Laura zudem Tugenden wie Treue, Ent-sagung und Mitleid. Diese werden in „Resignation“ der egoistischen Hoffnung auf Belohnung im Jenseits geopfert; dem Leser ist zudem bewußt, wie sehr der im Leben verbliebene Verehrer die verlorene Geliebte betrauern wird – das Opfer ist für diesen ein schmerzvolles, und der Verzicht wird darüber hinaus nicht, wie im Petrarkismus, von außen erzwungen und dann konstruktiv verwandelt. In der Preisgabe in Schillers Gedicht zeigt sich vielmehr der kritisierte Tausch, den das lyrische Ich aktiv mit seinem Gegenüber vollzieht, um ewiges Heil nach dem Tode zu erringen.

Schiller verläßt sich in solchen Passagen auf die Assoziationen, die der Name Laura beim Leser evoziert, um seine poetische Aussage zu unterstreichen, zu be-stärken – in anderen Fällen werden Vorstellungsverknüpfungen jedoch zu gegen-teiligen Absichten verwendet. So in „Vergleichung“: hier wird das lyrische Ich von einer penetranten Auftraggeberin genötigt, ein gleichsam petrarkistisches Ge-dicht auf sie zu verfassen. Er benutzt in traditioneller Manier Mond und Sonne als ‘Vergleichsgrößen’, in diesem Falle allerdings wird die Erwartung eventuell des Lesers, auf jeden Fall jedoch der Auftraggeberin Frau Ramlerin enttäuscht: nicht sanftes Licht, nicht strahlende Glut entspringt ihren Augen, ihrem Antlitz – wie dem Lauras –, die Besungene hat ganz andere Ähnlichkeit mit dem Erdtrabanten:

Der Mond schwillt an und wird dann wieder mager,
Wenn eben halt ein Monat über ist;
Auch dieses hat Frau Ramlerin vom Schwager,
Doch, sagt man, braucht sie längre Frist! (NA 1, 82)

Daß dies eine Parodie der zum Teil selbst zitierten petrarkistischen Tradition ist, erübrigt sich anzumerken. Auch in „An die Parzen“ wird dieses Erbe ironisch an-getreten – der Dichter besingt die Parzen, denen noch keine Liebesbezeugung galt:

Bey meiner Laute leiserem Geflister
Schwermüthig süß mein Minnelied.

Ihr einzigen für die noch kein Sonnet gegirret,
Um deren Geld kein Wucherer noch warb,
Kein Stuzer noch Klagarien geschwirret,
Kein Schäfer noch arkadisch starb. (NA 1, 73)

Bei der Präsenz petrarkistischer Dichtung im 17. und 18. Jahrhundert ist es müßig zu spekulieren, aus welchen Quellen Schiller im einzelnen schöpfte. Der für Schillers Jugendlyrik bedeutende Klopstock schrieb etwa die Oden „Petrarca und

Laura“ oder „Die künftige Geliebte“; in Goethes Werken lassen sich schon früh petrarkistische Züge nachweisen, die jedoch ganz anders genutzt werden als bei Schiller. Auch durch barocke Einflüsse (vgl. Opitz' „Francisci Petrarcae“ oder „Ach Liebste/ laß vns eilen“, übrigens wiederaufgenommen in Gotthold Ephraim Lessings „Die Küsse“; vgl. auch Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus „Vergänglichkeit der schönheit“ oder „So soll der purpur deiner lippen“) oder durch die Sonette Shakespeares könnte Schiller in dieser Hinsicht beeinflusst worden sein. Und jene Autoren bzw. Epochen sind weitere Wurzeln Schillerscher Lyrik.

Die „Anthologie“ ist beispielsweise einer existentiellen Macht gewidmet, die bereits erwähnt wurde, sie ist „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben“ (NA 22, 83) – was Schiller selbst in der Rezension seiner eigenen Gedichtsammlung ironisiert: „Das Buch wird dem *Tod* zugeschrieben, und der Autor ver-rät sich, daß er ein Arzt ist“ (NA 22, 133). In diesen beiden Äußerungen liegen die Pole des Spannungsfelds, in dem sich Schillers Verhältnis zu literarischen Traditionen bewegen kann. Mit der Widmung an den Tod, der dann in der „Anthologie“ auch mancherorts auftritt, verweist der Autor unzweifelhaft auf barocke Vorstellungen, und diese stehen hinter zahlreichen Bildern und Aussagen der frühen Lyrik. Zugleich aber wird auf einen gebrochenen Umgang mit diesen Vorstellungen verwiesen, werden barocke Übernahmen ironisiert. Sicherlich ist es in diesem Kontext schwer zu unterscheiden, in welchen Bildern sich Schiller nun tatsächlich beispielsweise auf emblematische Vorstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts beruft und in welchen er einfach metaphorisches Allgemeingut, bekannte lyrische Ausdruckskonstanten verwendet, denn eine theoretisch formulierte Auseinandersetzung mit barocken Schriftstellern findet nicht statt. Und doch dürfte sich Schillers Vorstellung von einer Veranschaulichung, einer bildhaften Umsetzung philosophischer oder theologischer Zusammenhänge getroffen haben mit geläufigen Darstellungen beispielsweise in barocker Lyrik oder bekannten Emblemata; in der Lyrik des Barock geht es, wie bei Schiller, nicht um den Ausdruck individuellen Erlebens, sondern oft um die didaktische Verbildlichung existentieller Abstracta, um die artistische Variation bekannter Strukturen. Der Reiz für den Leser entsteht so nicht nur aus den unvergleichlichen stilistischen und thematischen Verwirklichungen, sondern vielmehr aus der Diskrepanz zwischen vertrautem Muster und neuer Adaption – diesen Reiz dürften auch zeitgenössische Leser bei Schillers Gedichten zum Teil empfunden haben. Vosskamp hat auf die Ähnlichkeit von barocker Bildlichkeit und Schillers Gedichten hingewiesen, die vor allem in den Bereichen „Kosmos“, „Geschichte“, „Pflanzen- und Tiermetaphern“ und besonders der Adler-, Sonnen- und Flug-Metaphorik zu erkennen sei (W. Vosskamp, 1975, S. 358). In diesem Kontext habe sich Schiller auf ein gebildetes Publikum verlassen können, das bestimmte emblematische Bilder sofort als solche erkannt und die *Picturae* assoziativ dechiffriert habe. Der Schluß des Gedichts „Gruppe aus dem Tartarus“ veranschau-

licht in emblematischer Manier die Aussage, daß die Ewigkeit (symbolisiert in der Kreisbewegung und auch personifiziert gezeigt) triumphiert über die Zeit, den Tod, die Vergänglichkeit (personifiziert in Saturn und symbolisch dargestellt in dem emblematischen Attribut der Sense): „Ewigkeit schwingt über ihnen Kraise/ Bricht die Sense des Saturns entzwey“ (NA 1, 109; vgl. auch „Vorwurf – an Laura“, NA 1, 94; vgl. auch *Emblemata*, 1967, Sp. 1815). Diese Koppelung von allegorischen Figuren und emblematischen Attributen ist für die zu betrachtende Tradition typisch. In dem Gedicht „Die Welt“ von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau wird die Welt und ihre Vergänglichkeit, ihr Leid ebenfalls mit einer ganzen Reihe von Metaphern und Symbolen versinnbildlicht.

Ein Blick gerade auf die Struktur des Gedichts „Gruppe aus dem Tartarus“ zeigt die bewußt eingesetzte, sich steigernde Tendenz der Veranschaulichung, der Visualisierung abstrakter Aussagen. Die erste Strophe beginnt mit dem Appell „Horch“, ihm folgen zahlreiche akustische Signale, die ausgelöst werden durch Verweise auf das Murmeln des Meeres, das Weinen des Baches und das nicht näher bestimmte, jedoch aus der Tiefe kommende Stöhnen, „ein schweres – leeres/ Qualerpreßtes Ach!“ (NA 1, 109) In Strophe zwei dominieren nun optische Eindrücke; dem Leser wird das schmerzverzerrte Gesicht eines der Verdammten vor Augen geführt, ihre „Blike“ werden erwähnt, zugleich jedoch werden noch akustische Wahrnehmungen wiedergegeben: der verzweifelte Fluch wird wieder aufgenommen. In Strophe drei spitzt sich diese Art der Verbildlichung zu: nach der leisen Frage „*Ob noch nicht Vollendung sey?*“ (NA 1, 109) – hier fällt die abnehmende Lautstärke der akustischen Reize auf – kumuliert die bildliche Disposition des Gedichts in oben erwähnten allegorischen bzw. symbolischen Darstellungen: die Ewigkeit zeigt sich im Kreis, die endliche Zeit hingegen in der allegorischen Gestalt des Saturn, der Tod im Symbol der Sense. Der fließende Übergang von akustischen zu optischen Signalen, deren Konzentration in formelhaften Bildern und, damit einhergehend, die Abstraktion zum Gedanken zeigt, wie virtuos Schiller komplexe philosophische Themen bereits in jungen Jahren veranschaulichte.

Anhand des Icons des zur Sonne fliegenden Adlers sei Schillers Verhältnis zur Emblemik kurz erläutert. Betrachtet man die Gedichte Schillers, besonders die frühen, näher, so fällt eine außerordentliche Häufung von Adler-, Sonnen- und Flugmetaphern im einzelnen und in Kombination auf: „Zu der Wahrheit lichtigem Sonnenhügel/ Schwang sich unser Flügel“, heißt es in „Das Geheimniß der Reminiscenz“ (NA 1, 105), „Um der Gröse Adlerflügel windet/ Sich verräth'risch die Gefahr./ [...] Mit der Liebe Flügel eilt die Zukunft/ In die Arme der Vergangenheit“ in „Fantasie – an Laura“ (NA 1, 47 f.), „Senke nieder/ Adlergedank dein Gefieder,/ Kühne Seeglerin, Fantasie,/ Wirf ein muthloses Anker hie“ in „Die Gröse der Welt“ (NA 1, 102), „Zu der Gottheit flog ich Adlerpfade“ in „Vorwurf – an Laura“ (NA 1, 92) etc. Schiller knüpft an das Symbol des Adlers oft die Be-

deutung der Befreiung; der Vogel im Flug erscheint ihm als das „Symbol der Freiheit“ (NA 26, 205), wie er am 23. Februar 1793 in dem bekannten Brief an Körner schreibt:

Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs, der durch die Kraft überwundenen Schwere. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit über die Schwere zu siegen oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird. Wir drücken die Freiheit der Phantasie aus, indem wir ihm Flügel geben; wir lassen Psyche mit Schmetterlingsflügeln sich über das irdische erheben, wenn wir ihre Freiheit von den Fesseln des Stoffes bezeichnen wollen. (NA 26, 205)

Literarische Topoi bestimmen also nicht nur Schillers Lyrik, sie haben zum Teil auch Einfluß auf seine ästhetische Theorie. Die Subscriptio der Befreiung, der Freiheit legt bereits Opitz in seinem Sonett „Ich wil diß halbe mich/ was wir den Körper nennen“ nahe. Daneben greift Schiller wohl auf tradierte emblematische Epigramme dieses Bildes zurück; der Adler, der in die Sonne fliegt, steht für Verjüngung und Selbsterkenntnis, Selbstfindung (vgl. Emblemata, 1967, Sp. 774-776, dort auch die Wurzeln des Icons), freilich fehlt bei Schiller die eindeutig religiöse Komponente dieser Interpretation (vgl. „Das Geheimniß der Reminiscenz“). Die Bedeutung ‚Übermut, Hybris‘ (vgl. Emblemata, 1967, Sp. 775) in Verbindung mit dem Ikaros-Mythos findet sich in dem Gedicht „Fantasie – an Laura“, wenn mit dem Adlerflug der „Stolz[]“ und zugleich der „Sturz“ (NA 1, 47) verbunden wird; wenige Verse später zeigt sich das Motiv des Fliegens, des Flügels in gegen teiliger Bedeutung: „der Liebe Flügel“ (NA 1, 48) wirkt hier einheitsstiftend und verbindet die Antagonismen „Zukunft“ und „Vergangenheit“, Zeit („der fliehende Saturnus“) und „Ewigkeit“ (NA 1, 48) – in diesem Bild zeichnet sich die Ambivalenz und die Macht der Liebe ab. „Die Gröse der Welt“ demonstriert den euphorischen Aufbruch in die Befreiung, in die Selbsterkenntnis durch die Flugmetapher – und ebenso die resignative Landung.

Auch hier zitiert also Schiller geläufige Vorstellungen und benutzt diese tradierten Bilder zum einen, um „den höchsten Grad der Anschaulichkeit“ (an Körner, 25.2.1789, NA 25, 211), der Versinnbildlichung abstrakter Sinnzusammenhänge zu erreichen; zum anderen funktioniert dieses komplexe System der Anspielungen natürlich besser, wenn der Leser bekannte Aussagen, die geläufigen Subscriptions der Picturae mitkonnotiert. In diesem freien, spielerischen Umgang mit den „Schätzen“ der Kultur, um Schillers Äußerung aus der Bürger-Rezension wiederaufzugreifen, gelingt es dem Autor, seine Inhalte zu transportieren, ja sie zu unterstreichen und im Spiel des Geistes zu veredeln: statt sich populistisch auf den gewöhnlichen Geschmack des durchschnittlichen Lesers „herab[zu]lassen“, wie er es Bürger vorwirft, kommt es Schiller unter anderem in diesem geistvollen Spiel mit literarischen Traditionen darauf an, den imaginierten Leser, „scherzend und spielend“, auf die idealisierende Höhe der Kunst „hinaufzuziehen“ (NA 22, 250). Die barocken Vorstellungen werden vor allem *zitiert*, eine emblematische

Spannung zwischen Pictura und Scriptura fehlt zumeist. Schiller rezipiert und verwendet barocke Themen und Strukturen nur sehr punktuell – zusammen mit den weiteren Zitaten ergibt sich für seine Lyrik ein Netz der Bezüge, das geschickt eingesetzt wird.

Voskamp wies darauf hin, daß emblematische Tendenzen in späteren Gedichten Schillers überwiegend in struktureller Hinsicht relevant werden (W. Voskamp, 1975, S. 369). Hier habe sich Schiller vor allem an emblematische Verse Gryphius' und Günthers angelehnt – an die Spannung zwischen Zeigen und Auslegen, zwischen literarischer Pictura (also Versen, die bildhaft einen komplexen, abstrakten Sachverhalt darstellen) und literarischer Subscriptio, Scriptura (also abschließenden Versen, die das Dargestellte sentenzhaft erläutern und deuten). In diesem Kontext kann natürlich der Titel oder Beginn des Gedichts als Inscriptio (als dritter Teil des Emblems) mitberücksichtigt werden. Bei Schiller sei diese Tendenz besonders in den klassischen Gedichten aufzufinden, so etwa in der „Nänie“, in der die Inscriptio, die abstrakte Idee („Auch das Schöne muß sterben!“, NA 2 I, 326), durch das mythische Exempel, die Pictura, versinnbildlicht und erneut in der Subscriptio in die Idee überführt werde („Auch ein Klagelied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich,/ Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“, NA 2 I, 326). Osterkamp hat in diesem Kontext darauf aufmerksam gemacht, daß eine solche Struktur weniger emblematisch als vielmehr rhetorisch zu verstehen sei – in Anlehnung an den Aufbau des Epikedeions (in: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, 1996, S. 295). Dieser Hinweis zeigt, wie wenig gesichert gerade die These ist, Schillers Lyrik beruhe in manchem auf barocken Strukturen; wenn Einflüsse barocker Emblematisierung zu verzeichnen sind, so sind diese wohl vor allem im demonstrativen Bereich zu suchen, sind bewußt zitierte überlieferte Bilder. Die antithetischen Gefüge in Schillers Gedichten können so auf barocke Tendenzen zurückgehen (vgl. Gryphius' „Threnen des Vatterlandes“ oder „Es ist alles eitel“), können aber auch aus rhetorischen Quellen gespeist sein. Barocke Themen hingegen werden vor allem im lyrischen Frühwerk behandelt: die Allmacht und Allgegenwart des Todes, die Dualismen Geist – Sinnlichkeit, Liebe – Verwesung („Melancholie – an Laura“), Schönheit/Jugend – Auflösung/Tod („Elegie auf den Tod eines Jünglings“, „Melancholie – an Laura“) etc. Die „Anthologie“ weist wohl die reichste Bebilderung des Todes in Schillers lyrischem Werk überhaupt auf. Die Vergänglichkeit und Vanitas, thematisiert beispielsweise in Gryphius' „Es ist alles eitel“ und „Threnen in schwerer krankheit“ oder Opitz' „Ach Liebste/ laß vns eilen“, finden sich in der „Anthologie“ an vielen Stellen:

Aber sieh! der Hain, der kaum entzuket,
Neigt sich, plözlich rast der Sturm, zerknicket
Liegt die Rosenblum!
O so ist es, Sohn, mit unsern Sinnesfreuden,

Unserm Golde, unsern lichten Herrlichkeiten,
So mit unserm Flitterruhm. (NA 1, 95)

‘Memento mori’ lautet die Aussage mancher Strophen Schillers („Elegie auf den Tod eines Jünglings“, „Melancholie – an Laura“), der Tod als der „Gott der Gräfte“ (NA 1, 60) hält Hof und beweist seine Gewalt. Besonders Gryphius ist hier mit seiner früh ausgeprägten weltanschaulichen Poesie, fast könnte man bei ihm schon von einer verbildlichenden Gedankenlyrik sprechen, ein Vorbild für Schillers Dichtung; auch Gryphius versteht sich als Poeta doctus, dessen Kunst in der artifiziellen Variation tradierter Motive und in der Veranschaulichung philosophischer Abstracta besteht: er sieht sich als „philosophus et poeta“. In Gryphius’ Gedicht „Einsamkeit“ schreitet der Sprechende auf einem Spaziergang, der ihn „fern von dem Pallast; weit von deß Pövels lüsten“ führt, vom Beschauen, Betrachten der Natur und des Menschen in ihr hin zur Erkenntnis metaphysischer Zusammenhänge – hier findet man bis in den Bildbereich hinein Ähnlichkeiten mit Schillers „Der Spaziergang“. Beidemale geht es nicht um eine Landschaftsschilderung im traditionellen Sinne; die Natur wird in ihrem Verhältnis zum Menschen, von einem distanzierten Standpunkt aus gesehen, zum Sinnbild komplexer Gedankengänge, zum Zeichen – der Topos des Locus terribilis oder Locus desertus, des öden Ortes in einem einsamen, zerklüfteten Gebirge, bildet den Rahmen für die Meditation über die Vanitas des menschlichen Daseins. Bei Gryphius ist die Struktur noch streng emblematisch: die Inscriptio (der Titel „Einsamkeit“) wird versinnbildlicht in der Pictura (der öden Natur) und erneut abstrahiert und gedeutet in der Subscriptio („Das alles/ ohn ein Geist/ den GOt selbst hält/ muß wancken“). Gegen Ende von Schillers „Spaziergang“ beschreibt das lyrische Ich einen Traum, der ihn führte an einen „schauerlich öd[en]“ Ort im zerklüfteten Gebirge, in eine einsame Gegend fern von menschlicher Zivilisation, die nur der Adler bewohnt (NA 2 I, 313; vgl. auch „Die Herrlichkeit der Schöpfung“, NA 1, 55 f.). Dieses Bild, wie auch der Locus amoenus zuvor, wird in den letzten Versen gedeutet, gipfelnd in dem sentenzhaften Schlußvers: „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns“ (NA 2 I, 314). Gerade der Einfluß Gryphius’ auf Schillers Lyrik ist bis heute nicht hinreichend erforscht.

Auch bei Gryphius finden wir also didaktische ‘Gedankenlyrik’, die sich bewußt der Traditionen und der Visualisierungskunst in der Dichtung bedient – die Forschung hat in dieser Hinsicht jedoch vor allem die Lyrik der Aufklärung als grundlegende Wurzel für Schillers poetisches Werk angesehen. Schiller hat auf die Wichtigkeit dieser Epoche beispielsweise für seine „Anthologie“ hingewiesen, wenngleich folgende Passage aus der Selbstrezension nicht ohne Ironie ist, denn immerhin gehört er auch zu den kritisierten Nachwuchslyrikern:

Möchten [...] doch unsere junge[n] Dichter [...] zu den alten Griechen und Römern wieder in die Schule gehen und ihren bescheidenen *Kleist*, *Uz* und *Gellert* wieder zur Hand nehmen – möchten sie – doch was sollten sie nicht alle mögen! Unsere modischen Skribenten wissen gar zu gut, was sie dem gegen-

wärtigen Geschmack auftischen müssen, um Entree zu bekommen.
(NA 22, 134 f.)

Kurscheidt hat mit Recht darauf hingewiesen, daß hinter einem Gedicht wie „Die schlimmen Monarchen“ aus der „Anthologie“ nicht nur Themen und stilistische Ausprägungen des Sturm und Drang stehen – etwa das Gedicht „Die Gruft der Fürsten“ bzw. „Die Fürstengruft“, so der spätere Titel, von Christian Friedrich Daniel Schubart –, sondern auch Gedankengut der Aufklärung darin aufgegriffen wird (in: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, 1996, S. 34-37; vgl. auch NA 2 II A, 117-121). Anhand des Gedichts „Ueber die Ehre“ von Haller sei dies kurz erläutert: neben Ähnlichkeiten bis ins Reimschema hinein findet sich bereits hier der Gedanke, die existentielle Macht des Todes und die Gewalt Gottes könnten den Einfluß aller Menschen gleichermaßen beschneiden, egal ob von hoher Geburt oder niederem Stand – schon das seien die Grenzen jedes nicht ausreichend legitimierten Herrschaftsanspruches („Der größte Herr, der ihn belehnet,/ Lehrt ihn, von wem die Krone sei“). Haller erinnert die „eitle[n] Herrscher“: „wisst, daß, einst der Würmer Speise,/ Man unterm Stein vom höchsten Preise/ Nicht besser als im Rasen ruht“. Bei Schiller heißt es, an die „welken Majestäten“ in ihrer Gruft gerichtet:

Traurig funkelt auf dem Totenkasten
Eurer Kronen, der unperlten Lasten,
Eurer Szepter undankbare Pracht.
Wie so schön man Moder übergoldet!
Doch nur Würmer werden mit dem Leib besoldet,
Dem – die Welt gewacht. (NA 1, 125)

Hallers „Ueber die Ehre“ wirkte jedoch noch bis in „Die Kraniche des Ibycus“ hinein. Bei Haller lesen wir:

O selig, wen sein gut Geschicke
Bewahrt vor großem Ruhm und Glücke,
Der, was die Welt erhebt, verlacht;
Der, frei vom Joche der Geschäfte,
Des Leibes und der Seele Kräfte
Zum Werkzeug stiller Tugend macht!

Schillers Chor der Eumeniden erklärt in ganz ähnlichem Ton:

Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe wehe, wer verstohlen
Des Mordes schwere That vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht! (NA 1, 388; NA 2 I, 248)

Hans Mayer hat darauf hingewiesen, daß beide Dichter vor Niederschrift dieser Strophen „ihren Horaz gelesen“ haben (vgl. H. Mayer, 1975, S. 394 f.). So ähnlich

sich beide Passagen im Ton auch sind, sie offenbaren zugleich die Differenzen zwischen der didaktisch eindeutigen Lyrik der Aufklärung und Schillers Gedicht: der konstruktiven, lehrhaft-beruhigenden Demonstration der Tugend in Hallers „Ueber die Ehre“, der freilich Negativbeispiele vorangehen, steht Schillers dunkle Beschwörung einer ganz anderen Macht in „Die Kraniche des Ibycus“ gegenüber: der Macht der Poesie. Nur mit manchen Einschränkungen, denn Schillers Verhältnis zur Aufklärung ist alles andere als ungebrochen positiv, wollte er wohl „ein Amalgam aus den Formen der Aufklärungsliryk und den spät eroberten antiken Metren und Gattungen“ (H. Mayer, 1975, S. 394) anstreben – hier fand er auch jene von ihm perfektionierte Verbindung von Bildern und Gedanken, die Veranschaulichung von Ideen. Und doch manifestiert sich in diesem Kontext auch die wohl größte Differenz zwischen Schillers Lyrik und etwa der Hallers (zu Unterschieden der Geschichtsbilder vgl. H. Koopmann, 1995, S. 72). Die Frühaufklärung wandte sich gerade in ihrer Bildlichkeit gegen barocken „Schwulst“, gegen stilistische Extreme, gegen Allegorien, parabolische Verrätselungen oder emblematische Bilder. Das verwendete Bild sollte allein der didaktisch wichtigen Illustration dienen; aus diesem Grunde waren eine harmonische Klarheit, eine anschauliche Eindeutigkeit unabdingbar, wenn der Lyriker zur Metapher griff. Die häufige biographische Verbindung von Dichter und Naturwissenschaftler, und auch hierfür ist Haller ein Beispiel, tat ein übriges, um allegorisch-emblematische Überhöhung aus der Poesie zu verbannen. Das Bild in der Lehrdichtung der Aufklärung ist prompt zu dechiffrieren, es ist gegenständlich, konkret, unzweideutig – selbst wenn mythologische Themen und Figuren angesprochen werden. Hallers „Die Alpen“ vereint dann auch eine in manchem fast naturwissenschaftliche Landschaftsschilderung mit botanisch-geologischen Fragen und einer theologischen Auslegung, wengleich dieses Werk noch deutlich unter dem Einfluß barocker Bildtraditionen steht; so kritisierte Haller selbst die „Spuren des Lohensteinischen Geschmacks“ darin. Schon hier hat die Natur poetische Zeichenfunktion, wenn auch die Aussage, das Bezeichnete überwiegt. Schiller kritisierte an Haller und dessen „Lehrgedichten“ (NA 20, 453) die Prävalenz der Ideen vor den sinnlichen Wahrnehmungen:

Nur überwiegt überall zu sehr der Begriff in seinen Gemälden, so wie in ihm selbst der Verstand über die Empfindung den Meister spielt. Daher *lehrt* er durchgängig mehr, als er *darstellt* [...]. Er ist groß, kühn, feurig, erhaben; zur Schönheit aber hat er sich selten oder niemals erhoben. (NA 20, 454)

Überhaupt sei „[d]asjenige didaktische Gedicht, worinn der Gedanke selbst poetisch wäre, und es auch bliebe, [...] noch zu erwarten“ (NA 20, 453). Haller hatte zwar angemerkt, die Ambivalenz der lyrischen Bildsprache werde bisweilen der Mehrdeutigkeit der Wirklichkeit eher gerecht als empirische Forschungen, dennoch steht die Metapher in seinen Werken zumeist unter dem Primat des Prodesse – ohne seine didaktische Wirkung hätte das Bild in Hallers Lehr-

gedichten keine Legitimation. So stimmen zwar manche Bildbereiche mit denen Schillerscher Verse überein, etwa die Natur-, Licht- und Flug-Metaphorik, aufklärerische Bilder sind aber vom Leser ohne große Mühe zu übersetzen. Sie gehen auf – ohne dunkle Reste, ohne eine Vielfalt möglicher Konnotationen. In der Aufklärung haben die Bilder keine eigene poetische Qualität und bleiben ihrer Aussage untergeordnet: „da sie entweder zur Illustration einer These, zur Lokalisierung eines Typus oder aber zur Erholung des Lesers wirksam eingesetzt sind, erschöpfen sie sich in ihrer Funktionalität“ (Siegrist, 1974, S. 130). Schillers Verhältnis zum Bild sieht, trotz kurzfristiger Umgewichtungen (vgl. H. Koopmann, 1986), eine Ebenbürtigkeit zum Begriff, die Balance von Imagination und Abstraktion vor. Das Bild erhält selbständigen künstlerischen Wert, seine Translation ist nicht vollständig möglich, ja die durch Veranschaulichung evozierten Gedankenverbindungen sind ein wichtiger Bestandteil Schillerscher Dichtkunst. Haller überläßt nicht einmal die ohnehin eindeutige Dechiffrierung seiner Metaphern dem Zufall und schließt oft an die wiedergegebenen Bildersentenzhafte Erläuterungen an, in Schillers Poesie manifestiert sich der Sinn zu meist nur im Bild. Dieses Vorgehen hat für Schiller gerade den Vorteil, daß der Leser nicht über ein abstrakteres Medium erreicht werden muß, sondern auf beinahe unmittelbare Weise in seiner Phantasie angesprochen werden kann – das „Bild selbst hat Aussagekraft“ (H. Koopmann, 1986, S. 232) und nicht nur illustrative Funktion.

Zum Abschluß dieses Punktes noch ein Hinweis: in der Lyrik der Aufklärung gibt es, neben Hallers „Die Alpen“ und weiteren Naturgedichten, noch eine andere wichtige Quelle für Schillers „Spaziergang“, die bislang wenig Beachtung fand; in Hallers Erstem Buch zu „Ueber den Ursprung des Uebels“ (1734) dient die konkrete Naturbeobachtung während eines Spaziergangs hinein ins Gebirge dem Wanderer zu Ausführungen über die kulturgeschichtliche Rolle des Menschen in der Schöpfung – freilich ganz im christlichen Kontext. Die Betrachtung der harmonischen Natur aus großer Distanz allerdings, ein Topos in der Landschaftsdichtung der Aufklärung, und die mit ihr verbundenen theologisch-philosophischen Ausführungen erinnern in Ton und Bildlichkeit gerade an den Beginn von Schillers Elegie, wenngleich die didaktische und religiöse Komponente bei Haller erheblich größer ist („Ein allgemeines Wohl beseelt die Natur,/ Und alles trägt des höchsten Gutes Spur“). Und auch hier gilt bereits Angemerktes: Die Landschaftsschilderung Hallers bleibt in ihrer Klarheit eindeutig übersetzbar, der Autor achtet auch perspektivisch auf eine genaue Lokalisierbarkeit, auf einen festen Standpunkt in einer exakt umrissenen, natürlichen Ordnung. Wie anders wirkt hier Schillers dynamisches Fortschreiten von Assoziation zu Assoziation, seine Verräumlichung eigentlich zeitlicher Dimensionen – diese Faktoren machen eine genaue Fixierung des „Spaziergangs“ ebenso unmöglich wie die Eigenständigkeit, Komplexität und Verschiedenartigkeit der Bilder.

Diese knappen Bemerkungen mögen hier genügen, um die Vielfalt der Traditionen aufzuzeigen, die Schiller in seiner Lyrik verwertete. Wichtiger als die Frage 'Was wurde im einzelnen verarbeitet?' ist die Frage 'Wie nutzt der Lyriker die ihm zur Verfügung stehenden Muster?' In den frühen Gedichten, beispielsweise der „Anthologie“, geht es ihm vor allem um eine stilistische Aneignung der Formen und Auseinandersetzung mit den tradierten Bildern lyrischen Schreibens. Natürlich wird man den frühen Gedichten nicht gerecht, wenn man sie nur als Stilübungen ansieht; das Finden eines eigenen Stils und die Emanzipation von übermächtigen Vorbildern mag dennoch im Hintergrund dieser Werke stehen – die „Anthologie“ ist mit ihrer Vielzahl von dichterischen Masken, Ausdrucksweisen, Formen ein Experimentierfeld des sich freischreibenden Lyrikers. In ihr nähert er sich dem wohl am schwersten verbal zu fassenden Thema überhaupt, dem Tod, auf immer neue Weise. Ein konstruktiver Umgang mit überlieferten Mustern mußte von dem jungen Künstler erst entwickelt werden – die frühen Verse bezeichnete der Autor selbst als „die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks“ (NA 22, 112). Aber auch hier schon setzte Schillers virtuose Visualisierungskunst ein, was Goethe später jene „sonderbare Mischung von Anschauen und Abstraktionen“ in Schillers Lyrik nannte (Goethe an Schiller, 6. und 10.10.1795, NA 35, 373). Bereits im Frühwerk werden tradierte Bilder, emblematische Strukturen genutzt, um die Veranschaulichung abstrakter Gedanken zu erreichen. Die „Gruppe aus dem Tartarus“ ist hierfür nur ein Beispiel unter mehreren. Schiller begibt sich dabei nicht ausschließlich in etwa eine barocke und/oder petrarkistische Tradition – er nutzt vielmehr, wie gezeigt werden konnte, die bekannten Motive bewußt als Zitate und stellt diesen punktuelle Übernahmen aus weiteren Traditionsbereichen, etwa der Lyrik der Aufklärung etc., gegenüber. In den Gedichten des jungen Autors zeigt sich schon eine Tendenz, die für das gesamte Werk bestimmend sein wird: „Schillers ungewöhnliche[] Synthetisierungskunst“ (H. Koopmann, 1988, S. 59). Diese Kombination von aus unterschiedlichen Gebieten adaptierten Motiven und Formen, die im fertigen Gedicht nur mehr schwer ihren ursprünglichen Hintergründen zuzuordnen sind, wird allerdings nicht um ihrer selbst willen betrieben. Dahinter steht einerseits die etwa in der Bürger-Rezension formulierte Forderung nach dem gelehrten Dichter, der die „Schätze“ des Zeitalters und der künstlerischen Traditionen zu rezipieren und zu verfeinern habe („das vorhandene nicht wegzuwerfen, solange noch eine Realität davon zu erwarten ist, sondern es vielmehr zu veredeln. Ich achte diesen Grundsatz sehr“, an Körner, 28.2.1793, NA 26, 219); das Individuelle, Phänotypische habe hinter dem Allgemeinen, Genotypischen zurückzustehen. Auch aus diesem Grund werden überlieferte Motive koordiniert und keine primär individuellen Ausdrucksschemata entwickelt. Hinter Schillers Berufung auf lyrische Traditionen steht aber andererseits ein mißtrauisches Verhältnis zu dem dichterischen Medium an sich, der Sprache. In einer Vielzahl von Äußerungen problematisiert der Autor seine

Beziehung zur Sprache – zu den Bekanntesten gehört wohl das Distichon „Sprache“ aus dem „Musen-Almanach für das Jahr 1797“: „Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!/*Spricht* die Seele so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr“ (NA I, 302). Außerdem sei hier noch auf folgende in diesem Kontext oft zitierte Verse verwiesen, die Schiller mehrmals und nur leicht abgewandelt formuliert (an Körner 15.4.1786, NA 24, 44; an Charlotte von Lengefeld, 24.7.1789, NA 25, 270; an Wilhelm von Humboldt, 1.2.1796, NA 28, 179):

O schlimm, daß der Gedanke
Erst in der Sprache todte Elemente
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
Den treuen Spiegel gieb mir, Freund, der *ganz*
Mein Herz empfängt und *ganz* es widerscheint. (NA 28, 179)

Aus diesen und weiteren Äußerungen geht hervor: das System der Sprache ist nach Schillers Ansicht im Grunde nicht in der Lage, die Mitteilungen der Seele, die idealisierte Individualität des Dichters auszudrücken – um eine Kategorie der Bürger-Rezension wiederaufzunehmen –, da es zu allgemein („Worte aber muß man von tausenden gebrauchen, und darum passen sie auf Keinen“, an Charlotte von Lengefeld, 10.2.1790, NA 25, 415) und abstrakt-rationalistisch ist, ein Gefüge „abstrakte[r] Zeichen“ (an Körner, 28.2. und 1.3.1793, Beilage, NA 26, 227), die „alles vor den *Verstand*“ stellen (NA 26, 228). „Die Sprache beraubt also den Gegenstand, deßen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität“ (NA 26, 228), die Sprache wird von dem Dichter als „Feßel[]“ erlebt (NA 26, 229). Diese Einstellung ist für den *Lyriker* Friedrich Schiller natürlich besonders prekär, ist die Dominanz der Sprache in der Lyrik doch weitaus größer als in den anderen Gattungen. Schiller legte den Schwerpunkt seiner Gedichte jedoch nicht primär auf die Expressivität der Sprache: seine Lyrik sucht eigentlich ‘außersprachliche’ Ausdrucksmöglichkeiten – im Bild, im zitierten Motiv, in der musikalischen Struktur. Hier mag, neben didaktischen Überlegungen, Schillers Tendenz der Versinnbildlichung abstrakter Ideen in der Lyrik *auch* begründet liegen. Das „Musikalische eines Gedichts“ (an Körner, 25.5.1792, NA 26, 142) wird zunehmend wichtig, im Klang findet Schiller die Sprache der Seele, die „man in Elysen spricht“ (in: „Laura am Klavier“, NA 1, 54). Einem ähnlichen Zweck dienen jedoch auch das Bild, das zitierte Motiv, die Übernahmen aus traditionellen Bildbereichen der Lyrik, wie an dem Gedicht „Resignation“ gezeigt werden konnte. So werden die Form, die Struktur, das treffende Bild, die parabolische Verrätselung wichtiger als die individuelle Sprachgestaltung; der Versuch, das authentisch Erlebte in einer individuellen Sprache auszudrücken, etwa wie dies der junge Goethe erprobte, wird nicht unternommen. Literarische Traditionen werden in diesem Kontext bewußt zitiert, um

im sensibilisierten Leser außersprachliche Assoziationen zu evozieren, Konnotationen, die nicht erst versprachlicht werden müssen.

Oft wurde Schillers Gedichten das Lyrische an sich abgesprochen (vgl. die Positionen, zitiert in H. Schlaffer, 1990, und H. Mayer, 1975), der frühen Lyrik mangle es an Originalität und Eigenständigkeit, hieß es, „ihr Ton und ihr innerer Ansatz stimmen nicht überein“ (G. Storz, 1963, S. 201), Schillers lyrisches Werk gleiche in manchem einer „klirrende[n] Klischee-Collage“ (M. Dyck, 1966, S. 178), wobei es dem Dichter dennoch gelinge, geborgte Klischees in anderer Kombination als Bilder neu zu erschaffen. Viele dieser Aussagen treffen den Kern Schillerscher Gedichte, und treffen ihn zugleich nicht ganz. Das Verhältnis zu lyrischen Traditionen kann ein wichtiger Zugang sein, der noch immer nicht in befriedigendem Umfang erforscht worden ist, und auch der Dichter selbst formulierte: „Das lyrische Fach [...] sehe ich eher für ein *Exilium*, als für eine *eroberte Provinz* an“ (an Körner, 25.2.1789, NA 25, 211).

Bibliographie

Hermann Hettner: Schillers Anthologie, in: Hermann Hettner: Schriften zur Literatur, Berlin 1959, S. 297-308. [1850] -- Walther Rehm: Schiller und das Barockdrama, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 19, Bd. XIX, H. 3 (1941), S. 311-353. -- Joachim Müller: Schillers lyrische Kunst, in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, Jg. 7, H. 2 (1955), S. 176-211. -- Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Bd. I: Interpretationen, Vom Mittelalter bis zur Frühromantik, hg. v. Benno von Wiese, Düsseldorf 1956. -- Benno von Wiese: Friedrich Schiller, 3., durchgesehene Auflage, Stuttgart 1963. -- Gerhard Storz: Der Dichter Friedrich Schiller, 3., um einen Anhang erweiterte Auflage, Stuttgart 1963. -- Henning Falkenstein: Das Problem der Gedankenlyrik und Schillers lyrische Dichtung, Marburg 1963. [Dissertation.] -- Werner Kohlschmidt: Hallers Gedichte und die Tradition, in: Werner Kohlschmidt: Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte, Bern/ München 1965, S. 206-221. -- Martin Dyck: Klischee und Originalität in Schillers Gedichtsprache, in: Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam, hg. v. Werner Kohlschmidt/ Herman Meyer, Bern/ München 1966, S. 178-179. -- Dietrich Walter Jöns: Das „Sinnen-Bild“. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius, Stuttgart 1966 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 13). -- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. v. Arthur Henkel/ Albrecht Schöne, Stuttgart 1967. -- William S. Heckscher/ Karl-August Wirth: Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, hg. v. Ludwig Heinrich Heydenreich/ Karl-August Wirth, Stuttgart 1967, Sp. 85-228. -- Klaus R. Scherpe: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart 1968 (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 2). -- Helmut Koopmann: Schiller-Kommentar zu den Dichtungen, Bd. I, mit einer Einführung von Benno von Wiese, München 1969. -- Karl Pestalozzi: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970. -- Käte Hamburger: Schiller und die Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 299-329. --

Christoph Siegrist: Das Lehrgedicht der Aufklärung, Stuttgart 1974 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 43). -- Hans Mayer: Schillers Gedichte und die Traditionen deutscher Lyrik, in: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, hg. v. Klaus L. Berghahn, Kronberg/ Ts. 1975 (= Monographien Literaturwissenschaft, Bd. 21), S. 379-397. -- Wilhelm Vosskamp: Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten, in: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, hg. v. Klaus L. Berghahn, Kronberg/ Ts. 1975 (= Monographien Literaturwissenschaft, Bd. 21), S.355-377. -- Ronald L. Crawford: Images of Transience in the Poems and Ballads of Friedrich Schiller, Bern/ Frankfurt/M./ Las Vegas 1977 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Literatur und Germanistik, Bd. 195). -- Helmut Koopmann: Friedrich Schiller, 2 Bde., 2., ergänzte und durchgesehene Auflage, Stuttgart 1977 (= Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Abt. D, Literaturgeschichte, Bd. M 50 bzw. M 51). -- Gerhard Kaiser: „Als ob die Gottheit nahe wär...“. Mensch und Weltlauf in Schillers Balladen, in: Gerhard Kaiser: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen 1978, S. 59-78. -- Theodore Ziolkowski: The Classical German Elegy 1795-1950, Princeton 1980. -- Gedichte und Interpretationen, Bd. 1: Renaissance und Barock, hg. v. Volker Meid, Stuttgart 1982. -- Helmut Koopmann: Schiller-Forschung 1970-1980. Ein Bericht, Marbach/ N. 1982 (= Deutsches Literaturarchiv, Verzeichnisse - Berichte - Informationen, Bd. 12). -- Günther Debon: Schiller und der chinesische Geist. Sechs Versuche, Frankfurt/M. 1983 (= Heidelberger Schriften zur Ostasienkunde, Bd. 5). -- Gedichte und Interpretationen, Bd. 3: Klassik und Romantik, hg. v. Wulf Segebrecht, Stuttgart 1984. -- Klaus L. Berghahn: Schillers mythologische Symbolik. Erläutert am Beispiel der „Götter Griechenlands“, in: Klaus L. Berghahn: Schiller. Ansichten eines Idealisten, Frankfurt/M. 1986, S. 156-177. -- Klaus L. Berghahn: Statt eines Vorwortes. Schiller und die Tradition, in: Klaus L. Berghahn: Schiller. Ansichten eines Idealisten, Frankfurt/M. 1986, S. 7-23. -- Helmut Koopmann: Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 218-250. -- Helmut Koopmann: Schiller. Eine Einführung, München/ Zürich 1988 (= Artemis Einführungen, Bd. 37). -- Hannelore Schlaffer: Die Ausweisung des Lyrischen aus der Lyrik. Schillers Gedichte, in: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, hg. v. Gerhard Buhr/ Friedrich A. Kittler/ Horst Turk, Würzburg 1990, S. 519-532. -- Schillers Werke. Nationalausgabe. Zweiter Bd., Teil II A, Gedichte, Anmerkungen zu Bd. 1, hg. v. Georg Kurscheidt/ Norbert Oellers, Weimar 1991 (= Schillers Werke, Nationalausgabe). -- Schillers Werke. Nationalausgabe. Zweiter Bd., Teil II B, Gedichte, Anmerkungen zu Bd. 2 I, hg. v. Georg Kurscheidt/ Norbert Oellers, Weimar 1993 (= Schillers Werke, Nationalausgabe). -- 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen, 1. Bd., Von Walther von der Vogelweide bis Matthias Claudius, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/M./ Leipzig 1994. -- 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen, 3. Bd., Von Friedrich von Schiller bis Joseph von Eichendorff, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/M./ Leipzig 1994. -- Helmut Koopmann: Das Rad der Geschichte. Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, in: Schiller als Historiker, hg. v. Otto Dann/ Norbert Oellers/ Ernst Osterkamp, Stuttgart/ Weimar 1995, S. 59-76. -- Markus Ohlenroth: Bilderschrift. Schillers Arbeit am Bild, Frankfurt/M. u. a. 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1524). -- Peter-André Alt: Aufklärung, Stuttgart/ Weimar 1996 (= Lehrbuch Germanistik). -- Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, hg. v. Norbert Oellers, Stuttgart 1996.