

**Jörg Schuster**

**"Götterfunken aus dem Staub": Vom barocken Vanitas-Gedanken zur  
Idealisierung des Todes – Friedrich Schillers frühes Gedicht *Melancholie /  
an Laura***

Dieser Text erschien zuerst in: Kultur des Todes. Interdisziplinäre Beiträge zur Sepulkralkultur aus dem Arbeitskreis Selbständiger Kulturinstitute (AsKI), hrsg. v. Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V. [Red. Wolfgang Neumann] (Kassel 2007), S. 89-101.

Das Thema des Todes manifestiert sich im Werk Friedrich Schillers auf den ersten Blick vor allem in den Dramen – in berühmten Sterbeszenen, bedeutungsschweren 'letzten Worten': "Ich denke einen langen Schlaf zu tun" (Wallenstein)<sup>1</sup>, "Doch wir *denken* königlich, / Und achten einen freien, mutgen Tod / Anständiger als ein entehrtes Leben" (Gräfin Terzky)<sup>2</sup>, "Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!" (Johanna von Orleans)<sup>3</sup> Doch das Drama ist nicht die einzige Gattung, innerhalb derer der Tod von Bedeutung ist. Seit jeher waren kleinere literarische Genres wie Elegie, Epicedium oder Epitaph diesem Thema gewidmet. Die Flut an elegischen und melancholischen Gedichten der Empfindsamkeit, etwa in der englischen 'Graveyard'-Poesie oder in der Dichtung des 'Göttinger Hain', belegt, daß gerade seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Lyrik in besonderer Weise als geeignet galt, Empfindungen wie Schmerz und Trauer zum Ausdruck zu bringen. Auch für die Werkgeschichte Friedrich Schillers ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß in seiner frühen Lyrik, besonders in den Gedichten, die er in der von ihm selbst herausgegebenen *Anthologie auf das Jahr 1782* veröffentlichte, die Todesthematik (in einer von der Empfindsamkeit deutlich abweichenden Weise) eine herausragende Stellung einnimmt – auch wenn Schiller diese Gedichte später als "die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantismus"<sup>4</sup> bezeichnete.

Die von Schiller herausgegebene Anthologie verstand sich als Konkurrenzunternehmen zum *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782* des herzoglich-württembergischen

---

<sup>1</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 8. Wallenstein. Hgg. Hermann Schneider, Lieselotte Blumenthal. Weimar 1949. S. 343; V. 3677.

<sup>2</sup> Ebd., S. 354; V. 3860-3862; Hervorhebung im Original durch gesperrten Druck.

<sup>3</sup> Ebd., Bd. 9. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Hgg. Benno von Wiese, Lieselotte Blumenthal. Weimar 1948. S. 315; V. 3544.

<sup>4</sup> Friedrich Schiller: Gedichte. Vorerinnerung zum zweiten Bande. In: Ebd., Bd. 22. Vermischte Schriften. Hg. Herbert Meyer. Weimar 1958. S. 112.

Kanzleiadvokaten und Publizisten Gotthold Friedrich Stäudlin,<sup>5</sup> dessen Gedichte Schiller scharf kritisierte; sie seien, so Schiller, "nicht Ausflüsse eines vollen, von einer Empfindung vollen Herzens, sondern Bildwerke einer mittleren Phantasie, welche die Materialien des Gedächtnisses in allerlei wohlklingende, aber nicht originelle Formen zu fügen weiß."<sup>6</sup> Gerade in der Behandlung der Todesthematik konnten Schillers eigene Gedichte hierzu ein Kontrastprogramm entwickeln: In ihrer Affektgeladenheit erwecken sie den Anschein eines überaus "vollen Herzens", gedanklicher Gehalt und Bildlichkeit zeugen von keiner "mittleren", sondern einer sehr erhitzten "Fantasie", die Gedichte zeichnen sich durch eine drastische, kraftvoll-originelle Sprache aus.

Die Hinwendung zum Tod findet bereits in der Zueignung der Anthologie statt: "Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben";<sup>7</sup> sie setzt sich in der ausführlichen Widmung fort, die mit der Anrede: "Großmächtigster Zar alles Fleisches, Allezeit Verminderer des Reichs, Unergründlicher Nimmersatt in der ganzen Natur!"<sup>8</sup> beginnt. Schiller spielt ironisch mit der aus dem Barock bekannten Praxis, Werke einem Herrscher zu widmen; statt eines weltlichen Fürsten wird jedoch nur der Tod als Herrscher anerkannt. Die Dedikation besitzt daneben noch eine weitere Pointe. Der Dichter wähnt, durch seine Widmung an den Tod klüger vorzugehen als seine Vorgänger, die

immer die Weise gehabt [haben], ihre Säcklein und Päcklein, dir [dem Tod] gleichsam recht vorsätzlich zum Ärger, hart an deiner Nase vorbei, ins Archiv der Ewigkeit transportieren zu lassen, und nicht gedacht, daß sie dir eben dadurch um so mehr das Maul darnach wässern machten [...]. Nein! dedizieren will ich dir lieber, so bin ich doch gewiß, daß du – weit weglegen werdest.<sup>9</sup>

Der Tod wird somit nicht nur auf den Menschen, sondern auch auf das dichterische Werk und dessen Vergänglichkeit bzw. 'Unsterblichkeit' bezogen. Der leichte, spielerische Ton der Dedikation ist für die meisten Gedichte der Anthologie, die sich dem Thema des Todes widmen, jedoch nicht prägend.

Daß der Tod ein dominantes Thema ist, geht allein schon aus den Titeln zahlreicher Gedichte hervor: *Elegie auf den Tod eines Jünglings*, *Die Kindsmörderin*, *In einer Bataille*, *An die*

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd. Bd. 2, Teil II A. Gedichte. Anmerkungen zu Bd. 1. Hgg. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers. Weimar 1991. S. 45-47; Georg Kurscheidt: Anthologie auf das Jahr 1782. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2005. S. 491-505; Katharina Mommsen: Nachwort. In: Anthologie auf das Jahr 1782. Hg. Friedrich Schiller. Faksimiledruck der bei Johann Benedict Metzler in Stuttgart anonym erschienenen ersten Auflage. Hg. Katharina Mommsen. Stuttgart 1973. S. 1\*-21\*.

<sup>6</sup> Friedrich Schiller: Vermischte Poetische Stücke von G.F. Stäudlin. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 22. A.a.O., S. 189-191; hier S. 189.

<sup>7</sup> Ebd., S. 83.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

*Parzen, Eine Leichenfantasie, Gruppe aus dem Tartarus, Die Pest.* Als der "Höhepunkt der Todesthematik in der 'Anthologie' überhaupt"<sup>10</sup> muß jedoch das Gedicht *Melancholie / an Laura* gelten, das letzte und zugleich düsterste der insgesamt acht über die *Anthologie* verteilten Laura-Gedichte. Wie bei vielen Gedichten Schillers – auch in der *Anthologie* – handelt es sich um einen relativ langen Text. Er umfaßt elf Strophen, die Strophenlänge variiert zwischen sieben und 18 Versen; auch die Länge der trochäischen Verse und das Reimschema variieren.

"Regenbogenfarbigtes Geschäume": Vergängliche Schönheit – Der Tod und das Mädchen

Der erste Vers besteht nur aus zwei Wörtern. Das erste Wort, "Laura",<sup>11</sup> nennt die fiktive Adressatin des Gedichts; die Anrede an sie setzt sich beinahe über das gesamte Gedicht hinweg fort. Ihr Name ist ein deutliches Signal dafür, daß es hier nicht um eine individuelle Liebeserfahrung, etwa im Sinne der Erlebnislyrik des frühen Goethe, geht – Laura ist eine literarische Geliebte, ihr Vorbild ist die Geliebte in den Sonetten Petrarca's, deren Name vor Schiller bereits etwa Friedrich Gottlieb Klopstock und Ludwig Höltz übernahmen. Durch eine einem stummen Seufzer gleichende, graphisch durch den Gedankenstrich markierte Zäsur von ihrem Namen getrennt, setzt mit dem zweiten Wort die emphatische Charakterisierung Lauras ein: "Sonnenaufgangsglut / Brennt in deinen goldnen Blicken" (V. 1 f.). Der Wille zur Originalität in der Beschreibung der Geliebten ist durch den Neologismus "Sonnenaufgangsglut" unverkennbar. Der zweite und dritte Teil dieses Kompositums, "Aufgangsglut", wiederholen dabei die Vokale des Namens "Laura". Inhaltlich wird mit der so durch ihren Blick eingeführten Angebeteten der Bereich des Lichts, der Frühe (Sonnenaufgang) sowie der Leidenschaft und Begeisterung (Glut) assoziiert. Kraft, Vitalität und Dynamik bringen besonders die Verben zum Ausdruck: die Glut "brennt" (V. 2), und "in den Wangen *springt* purpurisch Blut" (V. 3). Daß die Glut – beinahe katachretisch – in "goldnen" Blicken brennt, ist ein erster Hinweis auf den überladenen Duktus des Gedichts. In den folgenden Versen 4 und 5 wird mit den "Thränen" erstmals auf das Thema des Gedichts, die Melancholie, angespielt; sie sind allerdings weniger Zeichen ernststen Schmerzes, sondern steigern noch die Anmut der Geliebten, lösen "Entzücken" aus. Explizit widmen sich dann die letzten vier Verse der Strophe der *Wirkung* Lauras auf ihren Bewunderer: Auch er "wimmert" (V. 8) – weil er durch ihren Anblick entzückt ist; er schaut "Vergötterung" (V. 7),

<sup>10</sup> Katharina Mommsen: Nachwort. A.a.O., S. 20\*.

<sup>11</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1. Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Hgg. Julius Petersen, Friedrich Beißner. Weimar 1943. S. 112-115; hier S. 112. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert; Hervorhebungen, soweit nicht anders angegeben, durch J.S.

ihm sind – das Bild vom Beginn der Strophe aufgreifend – "Sonnen [...] aufgedämmert"(V. 9). Durch die Häufung der Konsonanten d und t sowie die durch die elliptische Konstruktion der Verse 6 und 7 ("dem", "der"), die das erst in V. 8 genannte Dativobjekt "Jüngling" zunächst verschleiert, erhält die Apotheose der Geliebten beinahe den Charakter einer Beschwörung, einer Zauberformel.

Die folgende Strophe verbleibt in den höheren Gefilden der "Vergöttrung", indem sie sich nach dem Blick, der Wange und den Tränen der Seele der Geliebten zuwendet. Auch die – hier durch die s-Alliteration hervorgehobene – Licht-Metaphorik ("Silberklar", "Sonnenhelle", "Lichten", "Strahlenquelle", "goldet"; V. 11-16) bleibt dominant. Die Wirkung Lauras wird dabei nun allgemeiner, von der Betrachtung durch den "Jüngling" losgelöst, thematisiert. Durch ihr eigenes Licht und ihre Jugend verwandelt sie die – ihr antithetisch mit den Bildern des "trüben Herbst[es]" (V. 12), der "Wüsten öd und schauerlich" (V. 13) und der "düstre[n] Zukunft Nebelferne" (V. 15) entgegengesetzte – Umgebung ins Lichte und Helle. Illustriert wird diese Verwandlung wiederum durch Neologismen wie "mayen" (V. 12) und "golden" (V. 16), ihre Dynamik wird zusätzlich durch zahlreiche Enjambements betont. Doch während die erste Strophe mit einem Ausruf endete, findet sich hier in V. 17 die erste Frage des Gedichts, die zugleich, den Vorwurf der Eitelkeit andeutend, die Schönheit Lauras auf einen abschließenden abstrakten Begriff bringt: "Lächelst du der Reizeharmonie?" Als Antwort erfolgt eine schroffe Antithese: "Und ich weine über sie." (V. 18) Dieser Schlußvers der Strophe bringt nicht nur den Übergang vom "du" zum erstmals explizit auftretenden "ich", das zusätzlich durch eine gegenmetrische Betonung hervorgehoben ist; er bringt auch den Übergang vom "Lächeln" zum "Weinen", das nun, anders als die entzückenden oder entzückten Tränen der ersten Strophe, zum Thema der Melancholie hinführt.

Die folgenden Strophen 3 bis 8 sind nichts anderes als die Explikation dieses Weinens, dieser Melancholie. Sie beginnt in der dritten Strophe, zunächst ohne erkennbare Verbindung mit den vorhergehenden beiden Strophen, wiederum mit einer rhetorischen Frage: "Untergrub denn nicht der Erde Veste / Lange schon das Reich der Nacht?" (V. 19 f.) Damit ist – metaphorisch – das Grundthema des Gedichts genannt: der Tod, von dem wir mitten im Leben umgeben sind. Deutlich an die Tradition des Barock anknüpfend, werden Leben und Tod, werden die – durch die Vokale a und ä in den Versen 21 f. illustrierte – weltliche Pracht und ihre Vergänglichkeit antithetisch gegenübergestellt; beide Bereichen sind jedoch, wiederum durch Enjambements unterstrichen, miteinander verbunden:

Unsre stolz aufthürmenden Palläste,  
Unsrer Städte majestätsche Pracht

Ruhen all auf modernden Gebeinen,  
Deine Nelken saugen süßen Duft  
Aus Verwesung, deine Quellen weinen  
Aus dem Beken einer – Menschengruft. (V. 21-26)

Daß alles Diesseitige, aller weltliche Glanz auf den Tod verweist, erinnert an den Vanitas-Gedanken eines Andreas Gryphius:

Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein:  
Wo itzund städte stehn / wird eine wiesen sein  
Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden.  
Was itzund prächtig blüht sol bald zutretten werden.  
Was itzt so pocht undt trotzt ist morgen asch und bein.<sup>12</sup>

Während bei Gryphius der irdischen Pracht immer schon ihre zukünftige Zerstörung eingeschrieben ist, erscheint der Tod in der dritten Strophe von *Melancholie / an Laura* als das labile Fundament, auf dem das Leben ruht: Die Bedingung für die Gegenwart ist das Vergehen, der Tod des zuvor Bestehenden; die Welt erscheint daher als ein einziger großer Friedhof.

Hatten bereits die Verse 24 und 25 ("Deine Nelken", "deine Quellen") den Bezug zur Adressatin oberflächlich wieder hergestellt, so erfolgt in V. 27 ein direkter Appell: "Blik empor". Um der Adressatin den Gedanken der Vergänglichkeit evident zu machen, erfolgt eine gradatio, werden die bisherigen räumlichen und zeitlichen Dimensionen transzendiert: Der Kosmos und die gesamte Weltgeschichte stellen exempla für die Vergänglichkeit dar, das gegenwärtige Leben wirkt aus dieser Perspektive unbedeutend, verschwindend. Die Planeten sahen auf ihren Umlaufbahnen schon "tausend bunte Lenze" (V. 30), "tausend Throne" (V. 31), "tausend Schlachten" (V. 32), der Kosmos ist bestimmt durch Zeitlichkeit (vgl. V. 35-37) und also durch Vergänglichkeit.

Der Zusammenhang mit dem Tod wird zum Teil auch nur rein sprachlich hergestellt, etwa wenn in der folgenden Strophe die Sonne "im Meer der Todennacht" (V. 39) untergeht. Ist somit durch eine Umkehrung der Bezug zum Bild des Sonnenaufgangs im ersten Vers hergestellt, der für den Blick der Geliebten stand, so erfolgt im nächsten Vers erstmals explizit die Übertragung der Todesthematik auf die Geliebte: "Frage mich von wannen *Deine* Stralen lodern!" (V. 40)<sup>13</sup> Wörtlich werden Elemente aus dem Lob der Geliebten zu Beginn des Gedichts, "des Auges Glut" (V. 41, vgl. V. 1), "der Wangen frische[s] Purpurblut" (V. 42,

---

<sup>12</sup> Andreas Gryphius: Es ist alles eitell. In: ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 1. Sonette. Hg. Marian Szyrocki. Tübingen 1963. S. 33; V. 2-6.

<sup>13</sup> Hervorhebung im Original durch gesperrten Druck.

vgl. V. 3), aufgegriffen und mit dem Thema der Vergänglichkeit verbunden: Der Glanz des Lebens ist nur vom Tod geborgt, der schließlich seinen Preis dafür fordern wird:

Wuchernd fürs geliehne Roth,  
Wuchernd Mädchen wird der Tod  
Schwere Zinsen fodern! (V. 43-46)

Erstmals wird der Tod dabei explizit erwähnt (V. 45), während in den Strophen zuvor nur vom "Reich der Nacht" (V. 20), von "modernden Gebeinen" (V. 23), "Verwesung" (V. 25), "Menschengruft" (V. 26) und ablaufenden Planetenuhren (V. 36 f.) die Rede war.

Hat der Tod somit in der Dramaturgie des Gedichts – nach der allgemeinen Reflexion über die Vergänglichkeit in den Strophen 3 und 4 – in der fünften Strophe Laura erreicht, so bildet die folgende Strophe das rhetorisch-didaktische Zentrum: Eloquent wird Laura darüber belehrt, welche Bedeutung der Tod für sie besitzt. Der rhetorisch-persuasive Ton äußert sich zu Beginn der Strophe im Appell an die Geliebte ("Rede Mädchen nicht dem Starken Hohn!"; V. 47), im weiteren Verlauf entwickelt sich ein imaginäres (Lehr-) Gespräch mit ihr, das den Vorwurf der Eitelkeit wieder aufgreift: "Meine Pulse, pralest Du, / Hüpfen noch so jugendlich von dannen" (V. 56 f.) Ein rhetorisch-pathetischer Stil prägt die gesamte Strophe. Der absolute Komparativ in der abermals an das Lob der Geliebten zu Beginn des Gedichts anknüpfenden Formulierung "eine schönre Wangenröthe" (V. 48) wird im nächsten Vers, lautmalerisch durch die t-Alliteration und die Assonanz der Vokale o, ö unterstützt, als Polyptoton mit antithetisch-steigernder Wirkung wiederholt: Die Wangenröte "ist doch nur des Todes schönrer Thron". Affekthaft ist schließlich die geminatio in der Beschwörung der Geliebten in V. 52: "Glaub es – glaub es Laura deinem Schwärmer".

Im rhetorischen Überschwang erscheinen die Argumentationsfiguren, mittels derer die Geliebte von der Macht des Todes überzeugt werden soll, dabei fast schon beliebig. In nur wenigen Zeilen nimmt der Tod die verschiedensten Rollen ein. Er ist der Herrscher, der auf dem "Thron" sitzt (V. 49), er ist der Todesschütze, der hinter der "blumigten Tapete" (V. 50), der scheinhaften Oberfläche des Lebens, lauert, und er erscheint anstelle des Liebhabers als eigentliches Gegenüber des Mädchens ("Nur der Tod ist's dem dein schmachtend Auge winkt" V. 53). Er ist das Telos des Lebens, da, die Lichtmetaphorik vom Beginn des Gedichts zum fragilen "Lebenslämpchen" (vgl. V. 55) umdeutend, gerade die vitalen Elemente wie Lauras "Stalenblick" (V. 54) sich aufbrauchen – die Vitalität ist eine Quelle, die langsam versiegt: "Jeder deiner Stralenblicke trinkt / Deines Lebens karges Lämpchen ärmer". (V. 54 f.) Das Vergehen des Lebens wird dabei, durch die w-Alliteration bereits lautlich bedrohlich wirkend, zum organischen Wachsen des Todes umgedeutet: "Aus dem Leben, wie aus seinem Keime, / Wächst der ew'ge Würger nur." (V. 65 f.) Der Tod ist aber nicht nur das Ziel, die

'Frucht' des Lebens, er erscheint in einer weiteren Umkehrung vielmehr auch als dessen Schöpfer: Die "Pulse" schlagen nicht nur "tükisch der Verwesung zu" (V. 59), sie sind aufgrund ihrer absoluten Abhängigkeit von ihm zugleich auch "Kreaturen des Tyrannen" (V. 58).

Der Tod ist somit paradoxerweise das aktive, dynamische, vitale Moment, dem das Leben passiv ausgesetzt ist, er ist das 'Eigentliche', das vom Schein des Lebens nur übertüncht wird. Eindringlich wird dies mit den Bildern der siebten und achten Strophe, den mit sieben und acht Versen kürzesten Strophen des Gedichts, anhand des Verfalls von Lauras Reizen geschildert:

Aus einander bläbt der Tod geschwind  
Dieses Lächeln, wie der Wind  
Regenbogenfarbigtes Geschäume (V. 60-62).

Besonders in der achten Strophe wird das Thema des Todes dabei nicht mehr diskursiv entfaltet, Lauras Verfall und Tod ist vielmehr als Vision dargestellt; das lyrische Ich argumentiert nicht mehr, es *sieht*: "Weh! entblättert seh ich deine Rosen liegen" (V. 67). Damit ist das höchste Maß an Evidenz sowie, mit der Interjektion "Weh!" und der den Eindruck des Stammelns vermittelnden *geminatio* "Laura – Laura" (V. 73), die höchste Intensität des Affekts erreicht. Besonders betont wird der Prozeß des Verfalls durch die Inversion der Partizipien "entblättert" (V. 67), "erstorben" (V. 68) sowie durch eine letzte Anspielung auf den Gedichtanfang: Nicht mehr "düstrer Zukunft Nebelferne / Goldet sich in deinem Sterne" (V. 15 f.), in exakter Umkehr wird vielmehr "Düstrer Jahre Nebelschein / [...] der Jugend Silberquelle trüben" (V. 71 f.). Die Liebe, das *movens* der Anfangsstrophe, wird schließlich erloschen sein, Laura wird die zu Beginn evozierte *Wirkung* nicht mehr erzielen; sprachlich wird Laura dabei schon hier in einer Paronomasie ("lieben" – "liebenswert") durch die Abstraktheit des Begriffs ihrer Schönheit entkleidet: "Dann wird Laura – Laura nicht mehr lieben, / Laura nicht mehr liebenswert seyn." (V. 74)

"Ach die kühnste Harmonie wirft das Saitenspiel zu Trümmer": Des Dichters jugendlicher  
Heldentod

Mit der neunten Strophe beginnt der dritte und letzte Abschnitt des Gedichts nach dem Lob der Geliebten in den ersten beiden Strophen und der Reflexion über die Vergänglichkeit in den Strophen drei bis acht. Die letzten drei Strophen widmen sich nicht mehr Laura, sondern dem lyrischen Ich – *seine* Jugend wird der Vision ihres Verfalls gegenübergestellt. Bereits im

ersten Vers der neunten Strophe wird das lyrische Ich in einer Periphrase charakterisiert: "stark wie Eiche stehet noch dein Dichter" (V. 75). Die Formulierung "dein Dichter" ist doppeldeutig: das lyrische Ich ist Lauras Verehrer, zugleich ist es als *ihr* Dichter aber auch ihr Schöpfer, verdankt Laura ihm ihre poetische Verklärung. Seine Stärke wird durch den konventionellen Vergleich mit der Eiche zum Ausdruck gebracht, zugleich aber durch das – das Thema der Vergänglichkeit bereits wieder anklingen lassende – Adverb "noch" relativiert. Wie Laura (vgl. V. 56) "prahlt" der Dichter jedoch "noch" mit seiner jugendlichen Kraft, aufgrund derer er den Tod nicht zu fürchten braucht: "Stumpf an meiner Jugend Felsenkraft / Niederfällt des Todenspeeres Schaft" (V. 76 f.). Und wie Lauras Blick der Sonne glich, so "brennen[...]" (V. 78) die Blicke des lyrischen Ich wie Gottes Sterne, "die Lichter / Seines Himmels" (V. 78 f.). Dem Stolz Lauras auf ihre Schönheit entspricht dabei, gängige Geschlechterstereotype bedienend, der an Hybris grenzende Stolz des Dichters auf seinen Geist: Sind seine Blicke nur "brennend" wie "die Lichter / Seines Himmels", so übertrifft sein Geist sie noch, indem er "feuriger" (V. 79) als die Sterne ist, die ihrerseits eine Steigerung zu den "Lichter[n] seines ew'gen Himmels" (V. 80) erfahren haben. Wie in dieser Form pathetischen Sprechens nicht unüblich, ist der syntaktische Bezug des nächsten Verses unklar. Das Relativpronomen "der" ist grammatisch auf den Himmel bezogen; inhaltlich erscheint aber auch ein Bezug zum "Geist" des lyrischen Ich sinnvoll:<sup>14</sup> Der Geist, "der im Meere eignen Weltgewimmels / Felsen thürmt und niederreißt" (V. 81 f.), erschiene so erneut als gottähnlicher Gigant. In die gleiche Richtung weisen jedenfalls die beiden Schlußverse der Strophe, die wiederum mit einer wichtigen Einschränkung enden: "Kühn durchs Weltall steuern die Gedanken, / Fürchten nichts – als seine Schranken." (V. 83 f.) Damit ist in einer weiteren Variation das Grundthema des Gedichts wieder angedeutet: Es ist die Endlichkeit, die den freien Flug des Gedankens hemmt – ein Thema, an dem sich später Schillers Modell des Erhabenen abarbeiten wird.<sup>15</sup>

Während die neunte Strophe dem lyrischen Ich gewidmet war, wendet sich die zehnte zunächst Laura zu, um aber sofort wieder in eine allgemeine Reflexion überzugehen. Mit dem Glühen (V. 85; vgl. V. 1, V. 41) und dem Stolz (V. 85; vgl. V. 56) wird an frühere Beschreibungen Lauras angeknüpft; die Tendenz zur Idealisierung und Sakralisierung erreicht hier einen Höhepunkt, indem die Liebe als "Kelch, woraus mir Gottheit düftet" (V. 87), bezeichnet wird. Dem Schluß der zweiten Strophe vergleichbar, erfolgt nach dem Erreichen dieser Höhe jedoch der Absturz, gewissermaßen der Tiefpunkt des Gedichts; er ist affekthaft

<sup>14</sup> Vgl. die Anmerkung zu diesem Vers in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil II A. A.a.a.O., S. 108.

<sup>15</sup> Wie das Relativpronomen in V. 81 ist auch das Possessivpronomen in der Formulierung "seine Schranken" mehrdeutig: syntaktisch bezieht es sich auf das "Weltall", aufgrund des Grundthemas des Gedichts können aber auch die "Schranken des Todes" assoziiert werden.



durch die Häufung von Fragen und Ausrufen markiert, die in der *geminatio* "Unglücklich! Unglücklich!" (V. 89) gipfeln. Wie das Leben der "Keim" (V. 65) ist, aus dem der Tod wächst, ist auch der "Trank der Lust, / Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet [...] vergiftet" (V. 86-88).

Diese Einsicht führt zur radikalen Zurücknahme jeder Idealisierung, sie führt zur zur Klage über die Vergeblichkeit, es zu "wagen / *Götterfunken* aus dem *Staub* zu schlagen." (V. 89 f.)<sup>16</sup> Die Emphase wird, neben der *geminatio* und *exclamatio* in V. 89, graphisch durch die doppelte Sperrung in V. 90 deutlich. Die beiden gesperrt gedruckten Begriffe "Staub" und "Götterfunken" bringen dabei die für das gesamte Gedicht konstitutive Antithetik in nuce zum Ausdruck. Die Strophen drei bis acht hatten den weltlichen Glanz als dem Verfall preisgegeben geschildert: Da alles zu Staub *wird, ist* es in der dieses Ende antizipierenden barock-melancholischen Weltsicht immer schon Staub. Der Begriff "Götterfunken" knüpft dagegen an die Lichtmetaphorik der 'hellen', 'idealischen' Strophen eins, zwei und neun an, besonders an den gottähnlichen "feurige[n]" Geist (V. 79) des lyrischen Ich. Ihre werkgeschichtliche Brisanz erhält die Klage "Unglücklich! die es wagen / *Götterfunken* aus dem *Staub* zu schlagen" dadurch, daß Schiller nur vier Jahre später in der *Ode an die Freude* den Ausdruck "Götterfunke" als Metapher für den optimistischen Zentralbegriff der "Freude" verwendet, der Enthusiasmus, Begeisterung für das Wahre, Gute, Schöne, für Glückseligkeit, Freundschaft, Humanität, Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit impliziert. Vor diesem Hintergrund wird die Kraft der Negation deutlich, die in der Klage darüber besteht, daß der "Götterfunke" doch nur aus dem menschlichen "Staub", der vergänglichen Existenz, geschlagen wird.

Diese resignative Einsicht wird in den folgenden Versen, mit der Interjektion "ach" eingeleitet, argumentativ belegt. Als exemplum dient dabei nun, dem Verfall Lauras in den Strophen fünf bis acht korrespondierend, die Vergänglichkeit des als Dichter auftretenden lyrischen Ich. Wie die Schönheit der Geliebten, so bieten auch die herausragenden Eigenschaften des Dichters dem Tod eine besondere Angriffsfläche, gerade das zum Höchsten Strebende fällt:

Ach die kühnste Harmonie  
Wirft das Saitenspiel zu Trümmer,  
Und der lohe Aetherstrahl *Genie*  
Nährt sich nur vom Lebenslampenschimmer (V. 91-94).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Hervorhebungen im Original durch gesperrten Druck.

<sup>17</sup> Hervorhebung im Original durch gesperrten Druck.

Diese beiden letzten Verse greifen das Bild vom "kargen Lebenslämpchen" auf, das Lauras "Strahlenblicke" leertrinken (vgl. V. 54 f.). Der geschlechterspezifisch bezeichnende Unterschied besteht wiederum darin, daß es beim lyrischen Ich das "Genie" ist, das die Lebenslampe aufbraucht. Der Tod des Dichters trägt Züge einer heroischen Selbstzerstörung, das Genie zehrt sich selbst auf, es opfert sich dem Gelingen seines erhaben-schönen Werks, der "kühnste[n] Harmonie". Hinzu kommt, daß der Dichter für sich keinen schleichenden Verfall, kein langsames Verblühen und Hinwelken voraussieht wie für die Geliebte, sondern das Ideal des frühen Todes:

Laß – ich fühls – laß Laura noch zween kurze  
Lenze fliegen – und diß Moderhaus  
Wiegt sich schwankend über mir zum Sturze,  
Und in eignem Strale löscht ich aus. – – (V. 99-102)

Die Vision des eigenen Todes, die aus der Berufung auf das Gefühl ("ich fühls") ihre persuasive Kraft und aus der l-Alliteration ihre eindringliche Wirkung gewinnt, ist somit im Gegensatz zum Tod der Geliebten heroisch und idealisch, der Tod eines genialen, jugendlichen Dichter-Helden, der, indem er im *eigenen* Feuer und Licht verlöscht, noch im Sterben autonom, selbstbestimmt erscheint. Die Licht-Metaphorik bleibt hier bis zuletzt emphatisch, während bei der Geliebten die "Silberquelle" der Jugend durch "düstrer Jahre Nebelschein" (V. 71 f.) verdunkelt wird.

Diese heroische Haltung wird nochmals unterstrichen, wenn das lyrische Ich sich, in einer weiteren Kehrtwende des Gedichts, zu Beginn der folgenden Strophe das Mitleid der Geliebten verbittet, das durch die Evokation seines frühen Todes hervorgerufen worden sei. Wer hierüber weine, so die Argumentation, mache sich zum Komplizen des Alterns, das implizit in der Darstellung von Lauras Verfall und explizit hier in der Formulierung "des Alters Strafloos" (V. 104) als ein Fluch dargestellt wird. Was eigentlich Anlaß zur melancholischen Klage gibt, ist somit nicht der Tod, schon gar nicht der heroisch-idealische frühe Tod, sondern das Altern.

Die vehemente Bekämpfung der Laura unterstellten Parteinahme für das Altern stellt ein letztes rhetorisches Glanzstück des Gedichts dar. Die Verse 106 bis 112 bestehen aus zwei durch zahlreiche Parallelismen und die durchgehende "daß"-Anapher intensiv gestalteten rhetorischen Fragen im klassischen Sinne, die die Gegenposition so übertreiben, daß nur ihre Ablehnung in der wörtlichen Wiederholung des Anfangsappells möglich ist: "versiege Thräne Sünderin!" (V. 113) Die persuasive Wirkung wird durch scharfe Antithesen noch verstärkt: "des Jünglings Adlergang" (V. 108) wird das zitternde Schleichen (V. 107), "des Busens

leichte[r] Himmelsflamme" (V. 109) das "erfrorne[...] Herz" (V. 110) und das erblindete geistige Auge (V. 111) gegenübergestellt. Wie sehr Alter und Jugend einander ausschließen, geht daraus hervor, daß als einzig mögliche Haltung des Alters gegenüber der eigenen Jugend das Verdammen, das "Fluchen" über die einstigen "schönsten Sünden" (V. 112) genannt wird. Konsequenterweise endet das Gedicht daher mit der am Schluß der vorhergehenden Strophe bereits vorbereiteten Verklärung des frühen Todes. Der Tod des Jünglings erscheint dabei – im völligen Gegensatz zum Verfall der Geliebten – als ästhetisch schön, da der Sterbende selbst noch jugendlich schön, im Vollbesitz seiner Kräfte ist: "Brich die Blume in der schönsten Schöne" (V. 114). Als Personifikation des Todes erscheint daher, die Tendenz von Lessings Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) aufgreifend, nicht das häßliche Gerippe des Knochenmanns wie in der christlichen Kunst, sondern der antike Todesgenius, der Jüngling mit der Fackel.<sup>18</sup> Während das gesamte Gedicht an Laura gerichtet war, gilt die letzte Apostrophe ihm: Nicht mehr die schöne Geliebte, sondern der schöne, ideale Tod des jungen Dichters ist nun der Adressat des Gedichts. Explizit wird der Tod schließlich in den letzten, den Superlativ "schönsten" wiederholenden Versen des Gedichts mit einem ästhetischen Phänomen verglichen:

Wie der Vorhang an der Trauerbühne  
Niederrauschet bei der schönsten Scene,  
Fliehn die Schatten – und noch schweigend horcht das Haus. – (V. 117-119)

Das "Fliehn der Schatten" kann dabei auf mehrfache Weise gedeutet werden. Bereits der Begriff "Schatten" ist – wie im späteren Werk Schillers – mehrdeutig: Er kann für die Toten, aber auch für den Bereich der Kunst, der Form, des Schönen stehen.<sup>19</sup> Das "Fliehn" der

---

<sup>18</sup> Diesen ästhetischen Todesgenius der Antike beschwört Schiller noch in *Die Götter Griechenlandes* (1788): "Damals trat kein gräßliches Gerippe / vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß / nahm das letzte Leben von der Lippe, / still und traurig senkt' ein Genius / seine Fackel." (Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1. A.a.O., S. 193; V. 105-109.) Kritisch ist das Urteil dagegen im Epigramm *Der Genius mit der umgekehrten Fackel* (1797): "Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel, / Aber, ihr Herren, der Tod ist so aesthetisch doch nicht." (Ebd., S. 285.) Vgl. hierzu Thomas Anz: Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod. In: Karl Richter, Jörg Schönert (Hgg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Stuttgart 1983. S. 409-432. Die Tendenz zur Ästhetisierung prägt im 19. Jahrhundert dann, wie Philippe Ariès gezeigt hat, auch den lebensweltlichen Umgang mit dem Tod: Der Tod wird zum 'schönen Tod', er "ist nicht mehr der Tod, er ist eine Illusion der Kunst [...]: er verbirgt sich unter der Schönheit." (Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. München 1985. S. 601; Hervorhebung dort.)

<sup>19</sup> Für das Schöne stehen die Schatten im Gedicht *Das Reich der Schatten* (1795), das Schiller aufgrund der Mißverständlichkeit des Begriffs später in *Das Reich der Formen* (1800) und schließlich in *Das Ideal und das Leben* (1804) umbenannte. Mit dem Tod sind die Schatten dagegen etwa in *Klage der Ceres* (V. 28), im *Lied von der Glocke* (V. 252) sowie in *Nänie* (V. 3) und *Kassandra* (V. 103) verbunden. In *An Göthe / als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* (1800) werden die Schatten in einem expliziten Vergleich auf den Tod und die (Theater-) Kunst bezogen: "Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen, / Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn, / Nur Schatten und Idole kann er tragen" (Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil 1. Gedichte. Hg. Norbert Oellers. Weimar 1983. S. 405; V. 41-43). Vgl. hierzu die Anmerkungen zu *Melancholie* /

Schatten wäre somit als das Fliehen der Seelen, die nach antiker Vorstellung den Weg in die Unterwelt antreten, oder als das – ebenfalls eine Todesmetapher darstellende – Abtreten der Schauspieler hinter dem Vorhang zu interpretieren. Gerade im Zusammenhang mit der Lichtmetaphorik des Gedichts *Melancholie / an Laura* besitzt das Schlußbild jedoch noch eine weitere Bedeutungskomponente: Wenn die Schatten fliehen, bleibt nichts als – das Licht. Der Tod erschiene auf diese Weise, ähnlich wie im Bild vom Verlöschen "in eigenem Strale" (V. 102), abermals idealisiert. In dieser idealisierten und ästhetischen Gestalt verlieren Tod und Vergänglichkeit ihre Schrecken, die zuvor, auf Laura bezogen, über mehrere Strophen hinweg in barocker Manier ausgemalt worden waren.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang schließlich, daß der Tod in den Schlußversen nicht mehr aus der Perspektive des Subjekts, sondern aus der Perspektive des Publikums betrachtet wird, bei dem er erhabenes Schweigen hervorruft. Im Mittelpunkt steht daher nicht die Bedeutung des Todes für das sterbende Individuum, sondern die ästhetische Wirkung, die der Tod beim Publikum, bei den Lebenden auslöst. Die Todesthematik ist somit auf das Leben bezogen. Hierin liegt der entscheidende Unterschied zum Vanitas-Gedanken des Barock: Der Blick soll nicht auf das Jenseits gerichtet werden, sondern vom Tod zurück auf das Leben – Tod und Verfall werden in den Laura-Strophen von *Melancholie / an Laura* nur deshalb als Schreckensbilder entworfen, um das Ideal des Lebens, des jugendlich-intensiven Lebens um so leuchtender erscheinen zu lassen. Die Verklärung des – frühen – Todes hat also ihren Grund im Idealbegriff des Lebens. Mit dieser Idealisierung praktiziert das Gedicht, was es doch selbst als "unglücklich" beklagt: Es schlägt "Götterfunken" aus dem Staub, aus der Vergänglichkeit.

### Tod, Freiheit, Kunst

Die in *Melancholie / an Laura* dem Tod gegenüber eingenommene Position darf nicht als *die* Ansicht des Autors Schiller angesehen werden. Gerade in den Laura-Gedichten werden die unterschiedlichsten Möglichkeiten durchgespielt, stehen sich insbesondere Liebe und Tod in den verschiedensten Konstellationen gegenüber. Als Kontrapunkt zu *Melancholie / an Laura* wirkt das erste Laura-Gedicht der *Anthologie auf das Jahr 1782, Fantasie / an Laura*: Während dort die – vergängliche – Liebe Anlaß zur Melancholie gibt, heißt es hier: "Schwesterliche Wollust mildert / Düstre Schwermuth Schauernacht".<sup>20</sup> Die Liebe ist nicht

---

*an Laura*, V. 119 in: *Anthologie auf das Jahr 1782*. Faksimiledruck. Hg. Katharina Mommsen. A.a.O. S. 48 \*; Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil II A. A.a.O., S. 109.

<sup>20</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1. A.a.O., S. 47; V. 41 f.

vergänglich, in einer apokalyptischen Vision am Schluß des Gedichts wird vielmehr das Bild einer Erlösung am Jüngsten Tag im Zeichen der Liebe entworfen. Auf ähnliche Weise wird in *Laura am Klavier* "Ueberm Grabe Morgenroth!"<sup>21</sup> verkündet. Das Laura-Gedicht *An die Parzen* ist dagegen deutlich diesseitiger ausgerichtet, da das lyrische Ich bereit ist, für die im Liebesaugenblick erlebte Zeitlosigkeit den Tod in Kauf zu nehmen. Problematisch erscheint das Verhältnis von Liebe und Tod in *Die seeligen Augenblicke / an Laura*: Zunächst wird zwar die Aufhebung des Todes in der Liebe proklamiert ("Die Natur, der Endlichkeit vergessen"<sup>22</sup>); am Ende siegt jedoch – wie in *Melancholie / an Laura* – die Vergänglichkeit:

Aber ach! ins Meer des Todes jagen  
Wellen Wellen – über dieser Wonne schlagen  
Schon die Strudel der Vergessenheit.<sup>23</sup>

Radikal diesseitig wie in *Melancholie / an Laura* ist die Auseinandersetzung mit dem Tod schließlich im erst 1786 veröffentlichten Laura-Gedicht *Resignation*, das einen Lebensrückblick aus der Situation des Todes heraus schildert. Es beginnt mit einer Todesszene, die derjenigen am Schluß von *Melancholie* gleicht: "Der stille Gott taucht meine Fackel nieder, / und die Erscheinung flieht."<sup>24</sup> Auch die Darstellung der Vergänglichkeit erinnert an *Melancholie*:

Du siehst die Zeit nach jenen Ufern fliegen,  
die blühende Natur  
bleibt hinter ihr – ein welker Leichnam – liegen.<sup>25</sup>

Doch die Einsicht in die Vergänglichkeit führt hier zur Hoffnung auf Ewigkeit: Das lyrische Ich hat im Leben zugunsten einer nach dem Tod erhofften Belohnung auf den Genuß verzichtet und fordert jetzt, im Tod, diese Belohnung; sie bleibt ihm jedoch vorenthalten, es findet sich in seiner Spekulation betrogen. Seine Bezahlung, so belehrt der "Genius" das lyrische Ich am Ende des Gedichts, hat es bereits im Leben erhalten: "Du hast *gehopt*, dein Lohn ist abgetragen, / dein *Glaube* war dein zugewognes Glück."<sup>26</sup> Der Glaube an die Unsterblichkeit stellt einen Wert für das *Leben* dar, nicht für den Tod. Wie in *Melancholie* weist der Tod somit auf das Leben, auf die Gestaltung des eigenen Lebens zurück.

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 54; V. 48.

<sup>22</sup> Ebd., S. 65; V. 34.

<sup>23</sup> Ebd., V. 52-54.

<sup>24</sup> Ebd., S. 166; V. 9 f.

<sup>25</sup> Ebd., S. 167; V. 41-43.

<sup>26</sup> Ebd., S. 169; V. 96 f.; Hervorhebungen dort durch gesperrten Druck.

Die radikale Diesseitigkeit, wie sie in *Melancholie* und *Resignation* vorgeführt wird, ist kennzeichnend für die weitere Entwicklung von Schillers Werk.<sup>27</sup> Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Konzept des Erhabenen, dessen Grundproblem mit der Furcht vor den "Schranken" des Lebens in *Melancholie / an Laura* in V. 84 bereits angedeutet ist. Diese Schranken, die Endlichkeit der menschlichen Existenz, stehen in scharfem Widerspruch zum emphatischen Begriff der Freiheit, der in Schillers idealistischem Weltbild seit den 1790er-Jahren den Mittelpunkt darstellt. Der Tod ist der Probestein dieses absoluten Freiheitsbegriffs. Das Credo "Kein Mensch muß müssen"<sup>28</sup> scheitert nämlich offensichtlich am Tod als einem "Müssen", dem sich auf keinen Fall entgehen läßt. Freiheit auch dem Tod gegenüber kann der Mensch nach Schiller jedoch erlangen, wenn er versucht, "eine Gewalt, die er der That nach erleiden muß, dem Begriff nach zu vernichten. Eine Gewalt dem Begriffe nach vernichten, heißt aber nichts anders, als sich derselben freywillig unterwerfen."<sup>29</sup> Das Denkmodell des Erhabenen verlangt somit, das schlechthin Bedrohliche *freiwillig* anzuerkennen und damit die Freiheit auch dem Tod gegenüber zu bewahren. Wie das Ideal des frühen, Schönheit und Selbstbestimmtheit währenden Todes in *Melancholie / an Laura* verweist dieser Umgang mit dem Tod auf das Leben zurück: Der 'richtige' Umgang mit dem Tod führt zum 'richtigen' Leben, zur absoluten menschlichen Freiheit.

Neben dem moralischen Kraftakt des Erhabenen ist in Schillers Werk jedoch noch eine zweite Möglichkeit des Verhaltens gegenüber dem Tod von Bedeutung, die in *Melancholie / an Laura* ebenfalls bereits angedeutet ist: der ästhetische Umgang mit dem Tod. Die Kunst besitzt den Vorzug, den Stoff, den ihr die Wirklichkeit bietet, auswählen und verändern, formen und veredeln zu können. Sie vollzieht damit immer schon jene Leistung, die der Mensch im Modell des Erhabenen aktiv zu vollbringen hat: die Befreiung aus der sinnlichen Abhängigkeit von der Natur. Gerade durch diese Freiheit gegenüber dem Sinnlichen vermag die Kunst auch dem Tod seinen Schrecken zu nehmen und kann somit gewissermaßen als ästhetische Einübung in den erhabenen Umgang mit dem Tod fungieren.<sup>30</sup>

Der Tod muß also nach Schillers Ansicht in der Kunst idealisiert werden. So darf in der Elegie "die Trauer nur aus einer, durch das Ideal erweckten, Begeisterung fließen":<sup>31</sup> Selbst dann, wenn die "dichterische Klage [...] einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie

---

<sup>27</sup> Vgl. zu Schillers Verhältnis zum Tod allgemein Gerhard Kaiser: *Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk.* Stuttgart 1967; Benno von Wiese: "Der Tod kann kein Übel sein...". Zu Schillers 175. Todestag am 9. Mai 1980. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft.* Jg. 24 (1980). S. 68-86.

<sup>28</sup> Friedrich Schiller: *Ueber das Erhabene.* In: *Schillers Werke. Nationalausgabe.* Bd. 21. Philosophische Schriften. Zweiter Teil. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1963. S. 28-54; hier S. 38.

<sup>29</sup> Ebd., S. 39. Hervorhebung dort durch gesperrten Druck.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>31</sup> Friedrich Schiller: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung.* In: *Schillers Werke. Nationalausgabe.* Bd. 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1962. S. 413-503; hier S. 450.

ihn erst zu einem idealischen umschaffen."<sup>32</sup> Der Tod wird zwar beklagt, er wird durch die Idealisierung des Toten aber zugleich ästhetisch aufgehoben: "Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich".<sup>33</sup> Noch deutlicher ist der Zusammenhang zwischen Tod und Kunst in der zweiten Fassung der *Götter Griechenlands* (1800) formuliert: "Was unsterblich im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn."<sup>34</sup> Wie in *Melancholie / an Laura* – aus der Perspektive des Subjekts, des Künstlers geschildert – nur die Selbstzerstörung des "Saitenspiels" die "kühnste Harmonie" ermöglicht, so erscheint hier, auf das besungene Objekt der Kunst bezogen, der Tod ebenfalls als Bedingung für die Kunst, für die Verklärung im "unsterblichen Gesang".

Das Gedicht *Melancholie / an Laura* läßt somit Grundzüge von Schillers späterer Behandlung der Todesthematik erkennen. Dies wird um so deutlicher sichtbar, als in den Laura gewidmeten Strophen zunächst, auf die Tradition des Barock zurückgreifend, das Leben als vom Tod umgeben geschildert wird, Vergänglichkeit und Tod als Schreckensbilder gezeichnet werden. Dem Verfall der Geliebten, der lebensabgewandten Beschäftigung mit Vergänglichkeit und Tod wird jedoch am Schluß der heroisch-idealische, ästhetische Tod des jungen Dichters gegenübergestellt. Genau diese Tendenz ist prägend für Schillers späteres Werk: nicht die melancholische *Beschäftigung* mit dem Tod, sondern die moralische oder ästhetische *Bewältigung* des Todes um des Lebens willen. Was in *Melancholie / an Laura* mit dem ästhetisch-idealischen, sich in der "kühnsten Harmonie" zerstörenden Saitenspiel und dem Niederrauschen des Theatervorhangs "bei der schönsten Scene" bereits angedeutet ist, bestimmt Schillers Umgang mit dem Tod in seinem späteren lyrischen, dramatischen und philosophischen Werk: Es handelt sich um die fortgesetzte Bemühung, "Götterfunken aus dem Staub zu schlagen."

---

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Nänie (1800). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 2, Teil 1. Gedichte. A.a.O., S. 326; V. 14.

<sup>34</sup> Ebd., S. 367; V. 127 f.