

IV DAS WERK

Schillers Lyrik

Der Nachwelt hat sich Schiller nicht nur als Dramatiker, sondern vor allem auch als Lyriker eingeprägt. Seine Balladen sind derart populär geworden, daß sie die anderen lyrischen Sparten, in denen Schiller ebenfalls tätig war, zuweilen fast in Vergessenheit geraten ließen. Die großen Gedichte der neunziger Jahre, seine sogenannte philosophische Lyrik hat diesen Popularitätsgrad zwar nie erreicht – nur einzelne Zeilen bekamen geradezu Sprichwortcharakter. Aber Gedichte wie *Die Künstler* oder *Die Götter Griechenlandes* wurden viele Jahrzehnte lang als Manifeste einer klassischen Kunstauffassung gelesen, Schillers Gedicht *An die Freude* ist durch die BEETHOVEN-Vertonung zum allgemeinen Kulturgut geworden. *Die Macht des Gesanges* verdeutlicht eben das, was das Gedicht beschreibt. Ein Gedicht wie *Würde der Frauen* hat bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein das Weiblichkeitsideal bestimmt und mitbestimmt, große Gedichte wie die *Elegie* sind zum Ausdruck der klassischen Geschichtsanschauung geworden, *Das Lied von der Glocke* war noch zur Zeit der Jahrhundertwende Lernstoff in Volksschulen: man kannte es auswendig. So ist das Bild der Klassik wesentlich von Schillers Lyrik bestimmt worden, zumal in vielen dieser Gedichte der Appell an den Leser zu hören war, sich um Idealität zu bemühen. In Schillers Gedichten, vor allem in denen der neunziger Jahre, war das Idealisierungsprogramm der Klassik geradezu Gestalt geworden. Sie waren alles in einem: Lied und Exempel, Ausspruch und Lebenswahrheit, sie enthielten die Aufforderung zur Selbstbestimmung wie den Triumph des Geistes über die Materie, und sie waren in einer Sprache gehalten, die jeder verstand – und die trotzdem von hoher Sprachkultur zeugte. Was sie auch den Nachwelt-Generationen so empfahl, war ihre (scheinbare) Zeitlosigkeit: sie schrieben Mensch und Leben in ihrer Unveränderlichkeit fest, und das eigentümlich Statuarische, das von den klassischen Gedichten ausgeht, machte sie nicht etwa leblos, sondern sicherte paradoxerweise ihre Lebendigkeit durch

Leseprobe

320

HELMUT KOOPMANN

Generationen hindurch. Eines waren die Gedichte niemals: Erlebnislyrik. Eigentlich hätte diese vor allem in Deutschland so beliebte lyrische Gattung die Popularität der Lyrik Schillers von vornherein eingrenzen müssen. Aber das Gegenteil war der Fall. Die Gedichte Schillers überstanden alle lyrischen Moden, so fern die Sprache auch den verschiedenen Gegenwartssprachen war. Die Popularität der Schillerschen Gedichte ist selbst dadurch nicht eingeschränkt worden, daß sie vielfach ein reiches mythologisches Wissen voraussetzen. Und ebensowenig hat gestört, daß die Sprache des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts eine andere war als die der späteren Generationen; Schillers Lyrik wurde nie für dunkel gehalten, sondern war allen Generationen verständlich – auch wenn die Verständlichkeit zuweilen eine Mißverständlichkeit war. Selbst die kunstvolle Versgestalt hinderte nicht an der Popularität; einfache Volksliedstrophen finden sich bei Schiller so gut wie nicht, aber gerade das, was Aufnahme und Verständnis eigentlich hätte erschweren müssen, nämlich die relative Wirklichkeitsferne dessen, was Schiller in seinen Gedichten beschrieb, sicherte deren Überleben: Persönliches gab es kaum, alles war generalisiert, einschließlich der in den Gedichten geschilderten Vorgänge und der Personen. Nicht beliebige Menschen begegneten, keine Individualitäten, sondern »der« Mensch in seiner oft idealisierten Abstraktion. Es war gleichsam der Allgemeinheitsaspekt der auslaufenden Aufklärung, der den Gedichten selbst dann Popularität gab, als das Denken in gattungsspezifischen Vorstellungen längst an ein Ende gekommen war: also im historisierenden neunzehnten Jahrhundert, im subjektiven Lyrikverständnis des zwanzigsten Jahrhunderts. Natürlich profitierte der Lyriker Schiller auch vom Dramatiker Schiller – und umgekehrt. Bei allem Ballast durch gelehrte Reminiszenzen blieb Schiller in seiner Sprache stets zugänglich, und weil Generelles beschrieben war, störten nicht die Grenzen individueller Darstellungen. Hinzu kam der gelegentlich spürbare leichte Predigerton, kam aber auch das immer wieder Mitreißende seiner Sprache, kam Schillers Fähigkeit, pointiert und leicht faßlich eine allgemeine Einsicht zu präsentieren, die seine Neigung zur Grundsätzlichkeit unterstützte. Mochten die Gedichte auch oft noch so lang sein, Zufällig-Überflüssiges gab es in ihnen nicht – jedenfalls dem Verständnis seiner Leser nach, die fast immer auch seine Bewunderer waren. Denn die Gedichte waren nicht nur verständlich, sie waren auch interpretabel. Generationen haben sich an der Exegese der Gedichte versucht, aber sie kamen, Geheimnis der Schillerschen Form, nicht an Überzeugungskraft und Aussagefähig-

keit der Gedichte selbst heran. Selbst das manchmal so unangenehme Pathos der Schillerschen Lyrik trug eher zu ihrer Popularität bei. Denn Schiller handelte von den großen Menschheitsthemen, Leben und Tod, Sterben und Freude, *Das Unwandelbare*, wie es ein Zweizeiler im *Musenalmanach für das Jahr 1796* darstellt (NA 1, 227). Hinter der Vielzahl der Gedichte und Themen tauchen einfache Raster auf: Mann und Frau, Elysium und Hölle, Unsterblichkeit und Tod, Staat und die *Würde des Menschen*, und auch das machte die Gedichte zugänglich – bis hin zu Simplifizierungen und Parodien. Zum Siegeszug der Gedichte mochte schließlich ebenfalls beigetragen haben, daß sie im Idealfall so etwas wie geistige Freiheit vermittelten: Tod, Leid und Schmerz konnten nicht besiegt, aber bekämpft werden, da die Gedichte etwas von Freiheit vermittelten, nicht den Untergang dokumentierten, sondern die Überwindung als möglich hinstellten.

Das klassische Bild des Lyrikers Schiller, das das Bild der klassischen Lyrik ist, ist natürlich ein ebenso einseitiges wie ausschnitthaftes. Größere Bereiche der Schillerschen Lyrik sind nicht oder kaum ins öffentliche Bewußtsein gedrungen: die Jugendlyrik, die *Xenien*, die zahlreichen Gelegenheitsgedichte, auch nicht die Nachdichtungen und jene Übersetzungen, die so viel an eigener Lyrik enthielten, daß sie zumindest halb zu Schillers Werken wurden. Zwar sicherte die Veröffentlichung in den *Musenalmanachen*, in eigenen Gedichtsammlungen, in den Taschenbüchern der Lyrik einen Grad hoher Verbreitung. Das Bündnis mit GOETHE, wie es sich etwa im gemeinsamen Balladenjahr von 1797 ausdrückte, tat ein übriges. Aber Schiller konnte nicht, wie EICHENDORFF das tat, Gedichte gleichsam zweimal präsentieren: in Romanen und Novellen und dann als Gedichtausgabe. Nur *Die Räuber* und *Wallensteins Lager* enthielten Liedhaftes. Dennoch war der Siegeszug der Schillerschen Lyrik einmalig. Vielleicht lag das nicht zuletzt auch daran, daß diese Lyrik im tiefsten untragisch war, daß es kaum Zwischentöne gab, daß sie frei war von Zweifeln und Gefährdungen, selbst wenn ein Gedicht wie *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* Zeitängste und Lebensbefürchtungen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts dokumentierte – nachdem *Die Künstler* noch das Idealbild eines neuen Zeitalters ausgemalt hatten. Aber Schillers Lyrik blieb selbst nach der Französischen Revolution und ihren Folgen lebensfreundlich. In ihr spiegelt sich immer wieder die Selbstsicherheit des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts.

★

Leseprobe

322

HELMUT KOOPMANN

Der Lyriker Schiller begann unspektakulär, seine ersten Gedichte sind mehr oder weniger Dutzendware im Stil der Zeit. *Der Abend* und *Der Eroberer* wurden im *Schwäbischen Magazin* von Balthasar HAUG veröffentlicht. Der KLOPSTOCK-Einfluß war unverkennbar, aber auch darin folgte Schiller der Mode. Das erste Gedicht, *Der Abend*, ist ein Lobgesang Gottes, *Der Eroberer* ein Gegengedicht, denn der Eroberer ist der Widersacher Gottes. Auch die anderen frühen Gedichte sind konventioneller Art, einschließlich *Die Entzückung*. An alledem ist nichts weiter auffällig als das Urteil HAUGS, der Schiller als »os magna sonaturum« (NA 2IIA, 17), als Mund, der Großes singen wird, charakterisierte: das HORAZ-Zitat sollte sich schon bald erfüllen.

Anthologie auf das Jahr 1782

Schillers erste Gedichtsammlung war das Ergebnis einer Konfrontation. Sie richtete sich gegen Gotthold Friedrich STÄUDLIN und dessen *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782*. Schiller hatte dem eine Reihe von Gedichten, die *Laura*-Gedichte, zur Veröffentlichung eingereicht, aber STÄUDLIN hatte nur *Die Entzückung/ an Laura* gedruckt, in verkürzter Form. Schlimmer wirkte noch STÄUDLINS Anspruch, »Heerführer der schwäbischen Musen« (NA 22, 187) zu sein; Schiller hatte schon STÄUDLINS *Proben einer teutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten* bemängelt und 1780 *Der Sturm auf dem Tyrhener Meer* als Antwort und gleichermaßen als Protest in HAUGS *Schwäbischem Magazin* veröffentlicht. Er kritisierte den »Schwall von Mittelmäßigkeit« sowie das »Froschgequäke der Reimer« (NA 22, 188) und schrieb seine *Anthologie auf das Jahr 1782* gegen STÄUDLIN an – bis in die Wahl des Druckortes. STÄUDLIN hatte von Böotien gesprochen, und Schiller gab als fingierten Druckort an: Tobolsko. Sibirien, das wollte er damit offenbar sagen, war für Lyrik der immer noch bessere Ort als STÄUDLINS Böotien. Ein edler Wettkampf war es nicht; Schiller wollte seinen Rivalen »zermalmen« (so Schillers Freund SCHARFENSTEIN in seinen Erinnerungen). Schillers Kritik war schon in seiner Rezension der *Proben einer teutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten* erbarmungslos gewesen, hatte er STÄUDLIN doch Versversehen und Versvergehen nachweisen können, und ihn hatte nicht zuletzt auch das Gefühl des »eigenen Dichterwerts« bei STÄUDLIN verärgert (NA 22, 186). Sein Fazit war: »Der Dichter bratet uns an seinem Genie-Feuer, welches doch ein bißchen zu kannibalisch schmeckt«. Die

Kritik hatte sich beim *Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782* verschärft und zu satirischen Bemerkungen Anlaß gegeben. Sie setzte sich übrigens noch fort in einer Rezension Schillers über *Vermischte poetische Stücke von G. F. Stäudlin*, die mit den Worten begann: »Pegasus hat bei Hrn. Stäudlin einen harten Dienst« (NA 22, 189).

Die *Anthologie auf das Jahr 1782* enthielt 83 Gedichte, von denen 48 von Schiller stammten; die Vorrede schlug einen kämpferischen Ton gegen die »Falschmünzer« an (NA 22, 85), und die Selbstrezension Schillers betonte die Eigentümlichkeit der Gedichte, »mit brennender Phantasie und tiefem Gefühl geschrieben« (NA 22, 133) – die *Laura*-Gedichte sind damit gemeint. Eine Kampfschrift war die *Anthologie auf das Jahr 1782* aber auch, was die Atmosphäre der Gedichte anging; »der darin herrschende Ton ist durchaus zu eigen, zu tief und zu männlich, als daß er unsern zuckersüßen Schwätzern und Schwätzerinnen behagen könnte« (NA 22, 135) – so schloß Schiller seine Rezension. Schiller wollte vor allem gegen die Epigonalität STÄUDLINS angehen; kraftvolle Gedichte waren da gerade recht, und der Sturm-und-Drang-Ton war ebenfalls Opposition, nicht Ausdruck einer tatsächlich eigenen Stimmung. Die *Anthologie* war rasch zusammengestellt: neben Oden an *Laura* fanden sich Epigramme, Satiren, Gedichte theosophischen Inhalts, Elegien, eine Romanze und eine Burleske, ein Fragment *An einen Moralisten*, ein Literaturgedicht über *Klopstok und Wieland*, es gab Anspielungen auf STÄUDLINS *Almanach*, und eingestreut war auch *Semele, eine lyrische Operette von zwey Scenen*. Eine Ordnung innerhalb der Sammlung war nicht erkennbar, die Einheitlichkeit existierte allenfalls im Ton des Sturm und Drang; die Gedichte von v. HOVEN, HAUG, PETERSEN, L. SCHUBART und SCHARFFENSTEIN sind auf den ersten Blick kaum von denen Schillers zu unterscheiden.

Die *Lyrik-Anthologie* zeigt den ganzen Spielraum der lyrischen Möglichkeiten (K. MOMMSEN, 1976, S. 5*); Schiller hat später eigentlich nie mehr eine größere Fülle der Töne als in dieser *Anthologie* gezeigt (E. MÜLLER, 1955). Die Satire war durchgängig, Politik nur nebenbei enthalten, wenn auch ein »Geist der Rebellion« die *Anthologie auf das Jahr 1782* durchweht (K. MOMMSEN, 1976, S. 16*). Von einer idealeren Zeit, also der Antike, ist hier noch nicht die Rede, obwohl das Pygmalion-Thema untergründig vielfach hineinspielt (E. STAIGER, 1967, S. 105 ff.). Doch ist nicht alles nur poetische Phantasie. Hinter »Sibirien« und »Tobolsko« verbirgt sich eine Beziehung zum Botanischen Garten der Akademie und zum Garteninspektor MARTINI, der mit dem Botaniker GMELIN in Sibirien gewesen war

Leseprobe

324

HELMUT KOOPMANN

und Schiller offensichtlich zu seiner »Sibirischen Maske« angeregt hatte (J.-U. FECHNER, 1973, S. 298 ff.). Ein anderes Mißverständnis droht, wenn man die Gedichte so liest, wie sie auf keinen Fall gelesen werden dürfen: als Erlebnislyrik. Das gilt auch für die *Laura*-Gedichte: die Liebesphilosophie ist abstrakt-moralistisch, läßt keine Rückschlüsse zu auf persönliche Erfahrungen Schillers. »Liebe« ist ein philosophisches Formelwort, das sich schon in der *Philosophie der Physiologie* und in der Rede *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet* findet (Friedrich Schiller, 1992, S. 783). Auch die Anwesenheit griechischer Götter darf nicht mißverstanden werden: die Mythologie dient der Veranschaulichung abstrakter Gehalte (ebd., S. 784). – Der von Schiller so scharf angegriffene STÄUDLIN versuchte, sich über Schiller in einer Satire *Das Kraftgenie* zu belustigen, und setzte seine Angriffe auf Schiller noch jahrelang fort, aber der Streit war schließlich beendet: das zeigt STÄUDLINS Gedicht *An Schiller. Als eine falsche Nachricht von seinem Tode erschollen war. Im Sommer 1791*.

Die *Anthologie auf das Jahr 1782* läßt aber nicht nur eine außerordentliche Breite der Themen erkennen, sondern auch die Spannungen, die Schillers Weltvorstellungen durchziehen. Die Gedichte sind weithin Gedankengedichte; es ist nicht die Liebesmetaphysik allein, die sich hier Bahn bricht, es lassen sich auch Spuren der englischen Moralphilosophie finden, dazu ein erhebliches Maß an Kirchenkritik. Das betrifft vor allem die an den christlichen Vorstellungen vom Tode; die Kritik wird Schiller später in *Die Götter Griechenlandes* aufnehmen und fortsetzen. Bei aller Abstraktheit darf man jedoch nicht die visionäre Kraft der Schillerschen Bildlichkeit übersehen, auch nicht die Extremisierung der Gefühlslagen und der Äußerungsformen, die nicht allein von der Sturm-und-Drang-Zeit her zu erklären ist, sondern wohl besser von Schillers Neigung her, in Polaritäten zu denken und Spannungen nicht zu verschleiern, sondern sichtbar zu machen. So sind die Gedichte dieser Anthologie im eigentlichen Sinne zwischen Tod und Leben, zwischen Elysium und Verfall, zwischen dem All und dem Einzelnen ausgespannt. Im Begriff des »Elysiums« werden zudem bereits die Vorklänge der späteren Schillerschen Ästhetik sichtbar.

Vorklassische Lyrik (1782–1788)

Schiller hat nach der *Anthologie auf das Jahr 1782* zunächst nur sehr wenige Gedichte geschrieben; das hatte teilweise sicherlich äußerli-

che Gründe, nämlich Bühnenverpflichtungen in Mannheim vor allem. Die Fluchtsituation kam hinzu. Einige Gelegenheitsgedichte entstanden – so das *Hochzeitgedicht auf die Verbindung Henrietten N. mit N. N.* (NA I, 137), einige Gedichte an oder auf KÖRNER, etwa zu dessen Hochzeit am 7. 8. 1785. Die Gedichte zeigen das für Schillers Jungendichtung so charakteristische Pathos und rhetorischen Überschwang, auch eine gewisse Exzentrizität des Stils – rhetorische Fragen wechseln mit Exklamationen, aber vieles bleibt konventionell. Die für Schiller so charakteristischen Generalisierungen verbinden sich mit abstrakten Begriffen wie »Schicksal«, »Glück«, »Tugend«, »Liebe«. Das geht bis in Banalitäten hinein (»Uns'res Lebens kurzes Spiel/ Muß zuletzt doch enden«, NA I, 156). Schiller ist von jeglicher Erlebnisdichtung weiter denn je entfernt, auch wenn man bedenkt, daß die Gelegenheitsdichtung ohnehin immer von Formeln und rhetorischen Figuren gelebt hat, die wenig Bezug zum beschriebenen Ereignis haben. Der spielerische Charakter der Verse schafft eine gleichmäßige Stillage, Wiederholungen und Kontrafakturen bestimmen den Fluß der Zeilen. Die geschickte Variation weniger Grundgedanken prägt vor allem die Struktur der langen Gelegenheitsgedichte; künftige Krisensituationen werden rhetorisch vorgestellt, um auf nicht weniger rhetorische Weise bewältigt zu werden. Für die Konstanz bestimmter Schillerscher Grundbegriffe und Grundvorstellungen spricht, daß hier wie auch schon in der *Anthologie auf das Jahr 1782* »Elysium« zu einem Schlüssel- und Formelwort wird, um Glücksvorstellungen zu konkretisieren. Gemessen an den Gedichten der *Anthologie* ist der Ton deutlich moderater – aber das liegt weniger an einer Abschwächung der Schillerschen rhetorischen Leidenschaft als vielmehr am Gegenstand und an der Gattung dieser lyrischen Gedichte.

Auffälliger als die Gelegenheitsgedichte sind diejenigen, die Schiller in der *Thalia* 1786 veröffentlicht hat, vor allem *Freigeisterei der Leidenschaft*, *Resignation* und *An die Freude*. Schillers Gedicht *Freigeisterei der Leidenschaft* mit dem Untertitel »Als Laura vermählt war im Jahr 1782« wurde von Schiller später überschrieben mit *Der Kampf*. Schiller hat sich gegen jeglichen persönlichen Bezug dieses Gedichtes verwahrt, in einer Fußnote allerdings auch darauf hingewiesen, »eine Aufwallung der Leidenschaft nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines *erdichteten* Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntniß des Dichters anzusehen« (NA I, 163). Schiller nutzt das ganze mythologische Vokabular seiner Zeit, um »Leidenschaft« gleichsam als solche darzustellen, und es ist kein Zufall, daß

auf »Laura« verwiesen wird, die erdichtete Figur der *Anthologie auf das Jahr 1782*. Die beiden Gedichte (*Freigeisterei der Leidenschaft und Resignation*) sind also auf keinen Fall Erlebnislyrik und rücken auch nicht in die Nähe dieser Kategorie. Das zweite Gedicht distanziert sich sogar noch stärker von der Wirklichkeit als das erste; das zeigt der Hinweis auf Arkadien bereits zu Anfang des Gedichtes und jener auf die mythische Todesfiguration (»der stille Gott taucht meine Fackel nieder«, NA I, 166). In diesem Gedicht ist im übrigen jener exaltierte Ton unübersehbar, der *Resignation* in die unmittelbare Nähe der *Anthologie auf das Jahr 1782* rückt.

Schon früh ist dennoch darüber gerätselt worden, ob die beiden Gedichte nicht Reflexe auf Schillers Begegnung mit Charlotte von KALB gewesen sind (J. MINOR, 1890; Säkular-Ausgabe 1904/05). Die eigentümliche Mystifikation der Vorgänge könnte ein Hinweis darauf sein, daß Schiller hier eine eigene Erfahrung so transformieren wollte, daß sie als solche am Schluß nicht mehr erkennbar wurde. Dem ist allerdings entschieden widersprochen worden (R. BUCHWALD, 1937).

Schiller selbst hat später eine Art »Schlüssel zu diesem Gedichte« geliefert, als er im *Morgenblatt* am 29. 8. 1808 zu *Resignation* feststellte:

Der Inhalt desselben sind die Anforderungen eines Menschen an die andere Welt, weil er die Güter der Zeit für die Güter der Ewigkeit hingegeben hat. Um des Lohnes willen, der ihm in der Ewigkeit versprochen wurde, hat er auf Genuß in dieser Welt resigniert. Zu seinem Schrecken findet er, daß er sich in seiner Rechnung betrogen hat, und daß man ihm einen falschen Wechsel an die Ewigkeit gegeben.

So kann und soll es jeder Tugend und Resignation ergehen, die bloß *deswegen* ausgeübt wird, weil sie in einem andern Leben gute Zahlung erwartet. Unsere moralischen Pflichten binden uns nicht kontraktmäßig, sondern unbedingt. Tugenden, die bloß gegen Assignation an künftige Güter ausgeübt werden, taugen nichts. Die Tugend hat *innere* Notwendigkeit, auch wenn es kein anderes Leben gäbe. Das Gedicht ist also nicht gegen die wahre Tugend, sondern nur gegen die Religionstugend gerichtet, welche mit dem Weltschöpfer einen Akkord schließt und gute Handlungen auf Interessen ausleiht [V. 38], und diese interessierte Tugend verdient mit Recht jene strenge Abfertigung des Genius. (NA 22, 178)

Eine befriedigende Erklärung liefert allerdings auch dieser von Schiller selbst so genannte »Schlüssel zu diesem Gedichte« nicht, weil er die Ansicht Schillers aus dem Jahre 1794 wiedergibt, also eine Selbstinterpretation ist, die eher in die Nähe der ästhetischen Schriften der neunziger Jahre gehört als in die Mannheimer Zeit.

Das bekannteste Gedicht der Leipzig-Dresdener Zeit ist das Lied *An die Freude*. Das Gedicht scheint direkt die relativ glückliche Zeit des Sommers 1785 im Kreise von KÖRNER und seiner Familie zu spiegeln. Möglicherweise ist *An die Freude* auch eine Antwort auf *Resignation* und *Der Kampf*. Doch der scheinbar so klar nachweisbare biographische Hintergrund darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit »Freude« ein philosophischer Terminus genannt ist, der in der Rangordnung der Werte im achtzehnten Jahrhundert sehr hoch steht. Friedrich HAGEDORN und Johann Peter UZ schrieben Gedichte mit dem Titel *An die Freude*, auch Wilhelm Ludwig GLEIM. Der Begriff gehört in den größeren Zusammenhang der Geistesgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (F. SCHULTZ, 1926); er entspricht in vielem SHAFESBURYS Begriff des »enthusiasm«, wie er in dessen *A Letter Concerning Enthusiasm* von 1708 erscheint. Freude ist (auch) Eudämonia, und in enger Nachbarschaft stehen Begriffe wie »Liebe«, »Freundschaft«, »Sympathie«, ja auch »Elysium« und vorher schon »Entzückung«. »Freude« ist gleichsam die irdische Form der »Glückseligkeit«, und wenn man auch auf den Kreis der Freimaurer hingewiesen hat (Friedrich Schiller, 1992, S. 1038), so ist der Begriff doch in der Popularphilosophie des achtzehnten Jahrhunderts so gebräuchlich, daß er sich nicht vom Sprachgebrauch der Freimaurer herleiten muß. Das richtigere Wortfeld ist das der oben genannten Begriffe, zu denen sich noch »Herz«, »Geist«, »Genie«, »Gottheit« gesellen. Über Furcht, Freude, Enthusiasmus handelt auch ein Fragment aus den ästhetischen Vorlesungen (H. H. SCHULTE, 1980).

Das Gedicht ist überaus bekannt geworden, vor allem durch BEETHOVENS *Neunte Symphonie*. Es gibt über 100 Vertonungen – aber es gab auch Kritik. Zu den Kritikern gehörte schließlich vor allem Schiller selbst. Er hat es sogar »ein schlechtes Gedicht« genannt; im Brief an KÖRNER vom 21. 10. 1800 betont er, daß es »fehlerhaft« sei, und weil es sich zu sehr dem Zeitgeschmack nähere, habe es »die Ehre erhalten, gewissermaßen ein Volksgedicht zu werden« (NA 30, 206). – Das Gedicht *Die unübertwindliche Flotte* gehört in den Zusammenhang der *Karlos*-Studien. Es bezieht sich auf den Untergang der spanischen Armada PHILIPPS II. 1588.

*Die großen Gedichte der frühen Weimarer Zeit –
Die Götter Griechenlandes, Die Künstler*

Man kann Schillers *An die Freude* durchaus als Übergangsgedicht betrachten (C. P. MAGILL, 1969). Der Beginn der eigentlich klassischen Lyrik ist allerdings erst mit *Die Götter Griechenlandes* und *Die Künstler* anzusetzen.

Die *Götter Griechenlandes* entstand 1788. Es ist ein Klagegesang über den Verlust der antiken Götter als Zeugen einer besseren Welt, und wenn es auch nicht der erste Rückblick Schillers in die Welt des Altertums ist – schon im Aufsatz über den Mannheimer Antikensaal hatte er Griechenland und die »unbeschreibliche Harmonie« (NA 20, 103) der griechischen Plastik gerühmt –, so ist hier doch erstmals der klassische Antikenmythos präsent. Schiller ist vom Erlebnisgedicht weiter denn je entfernt; es handelt sich um die ersten Ausprägungen einer philosophischen Lyrik, die er auch noch in den neunziger Jahren schreiben wird.

Das Gedicht lebt vom ständigen Kontrast der verlorengegangenen schönen Welt der Antike zu der seelenlosen Zeit der Gegenwart, die den Verlust der alten Götterwelt nur um so schmerzlicher bewußt macht. Zugleich zeichnen sich hier die ersten Konturen einer Geschichtsphilosophie ab, die Schiller später noch deutlicher nachziehen wird. Dabei stellt er, dem geschichtlichen Verständnis seines Jahrhunderts entsprechend, nur die Antike der Moderne gegenüber, wie er das später in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* wiederholt tun wird; aus dem Gefühl des Mangels in der gegenwärtigen Zeit wird Schiller zwar noch nicht hier, aber schließlich in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* eine dritte zukünftige Welt skizzieren, für die der Begriff des »Elysiums« als Formelwort steht. Das Gedicht läßt erkennen, wie sehr die Götter nicht eine unbekannte und unerkannte andere Welt sind, sondern anthropomorphisiert werden. Sie erscheinen geradezu als idealisierte Brüder des Menschen, deren Verlust als so stark empfunden wird, daß ihre Rückkehr herbeigesehnt wird. Die Götterwelt von einst läßt sich durchaus wiederherstellen – aber nur im »Feenland der Lieder«. Damit bekommt die Dichtung eine höchste Legitimation, die sie allerdings auch festlegt: sie hat eine Götterwelt zu zeigen, die in Wirklichkeit längst verlorengegangen. Die Einteilung der Dichtung in eine Triade, wie sie dann in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* ausführlicher dargestellt ist, wenn von Elegie, Satire und Idylle die Rede ist, wird hier in nuce schon präsentiert.

Schiller schrieb aus einem weiten Umfeld heraus; er befaßte sich in dieser Zeit mit der *Odyssee*, auch mit der *Ilias*, er übersetzte von EURIPIDES *Iphigenie in Aulis* und *Die Phönizierinnen*, war also im Bannkreis der Beschäftigung mit der Antike, die er nicht zuletzt deswegen suchte, um »Classicität« zu gewinnen (20. 8. 1788 an KÖRNER, NA 25, 97). Nicht gering dürfte der Einfluß WIELANDS mit *Die Grazien*, 1770, gewesen sein. Aus dem Umkreis der Beschäftigung mit der Antike sind auch HERDERS *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* von 1787 zu erwähnen; dort findet sich bereits die Vorstellung von der anthropomorphen Natur der Götter.

Die Zeitgenossen Schillers sahen hier allerdings nicht so sehr die poetischen Möglichkeiten einer Rekonstruktion der verlorengegangenen idealen Welt Griechenlands, sondern anderes: einen scharfen Angriff auf das Christentum. Der Tod, der in Griechenland als sanfter und trauriger Genius erschien, ist jetzt ein »gräßliches Gerippe« (NA 1, 193), und die Verteidigung des griechischen Polytheismus mußte fast zwangsläufig zu der Ansicht führen, Schiller habe hier den christlichen Monotheismus angegriffen. Zu den Kritikern gehörte auch Schillers Freund KÖRNER. Schiller hat sich allerdings am 25. 12. 1788 diesem gegenüber verteidigt, als er schrieb:

Der Gott den ich in den Göttern Griechenlands in Schatten stelle ist nicht der Gott der Philosophen, oder auch nur das wohlthätige Traumbild des großen Haufens, sondern es ist eine aus vielen gebrechlichen schiefen Vorstellungsarten zusammen gefloßene Mißgeburt – Die Götter der Griechen, die ich ins Licht stelle sind nur die lieblichen Eigenschaften der Griechischen Mythologie in *eine* Vorstellungsart zusammen gefaßt. (NA 25, 167)

Schiller hat auch später das Christentum nicht kritisiert, zumal er in ihm immer die »Religion der Liebe« sah. Aber er machte es für den Verlust der Vielfalt der griechischen Götterwelt verantwortlich.

Schiller hat das Gedicht 1793 umgeschrieben, weil er sehr unzufrieden mit ihm war, und die Überarbeitung bedeutete vor allem eine Reduktion der Verszahl von 200 auf 128. Schiller hat andererseits noch stärker das Poetische betont und das Schöne mit den griechischen Göttern gleichgesetzt. Vor allem aber hat er die Rolle der Kunst legitimiert, denn das Gedicht schließt mit den Zeilen: »Was unsterblich im Gesang soll leben/ Muß im Leben untergehn« (NA 2, 367). Damit bekommt das Schöne quasi religiöse Bedeutung, die Dichtung erscheint als überirdisches Reich, in dem noch einmal möglich ist, was in Wirklichkeit längst vergangen war. Diese Hoch-

schätzung des Ästhetischen wird sich bei Schiller fortsetzen – bis zu den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*: dort bekommt der Künstler erneut priesterliche Funktion zugeteilt.

Schillers Gedicht hat nicht nur die Zeitgenossen bewegt, sondern auch literarische Reaktionen ausgelöst. Dazu zählt HÖLDERLINS Gedicht *Die Götter*, und es liegt ganz auf Schillers Linie, daß HÖLDERLIN die Götter als wirkliche Götter vorstellt, die in der Seele leben – allerdings betrauert er nicht ihren Verlust. Den Untergang der griechischen Götter hat vor allem aber Heinrich HEINE in dem Gedicht *Die Götter Griechenlands* beschrieben (6. Gedicht des 2. Zyklus des *Buchs der Lieder*). Wie sehr das Thema HEINE beschäftigte, zeigt nicht nur der spätere Aufsatz *Die Götter im Exil*, sondern auch sein *Atta Troll* und das Ende des Caput XXV mit den Versen 71 f.: »Was im Lied soll ewig leben,/ Muß im Leben untergehn!« Damit zitiert HEINE fast wörtlich Schillers Schlußverse.

Höhepunkt und Grenze der frühklassischen Lyrik Schillers ist in seinem *Künstler*-Gedicht erreicht: es gibt in seinem lyrischen Werk kein enthusiastischeres Bild der Gegenwart, und nirgendwo kommt der Triumph einer aufgeklärten Geschichtsinterpretation deutlicher zum Ausdruck als hier. Aber zugleich zeigt das Gedicht in seiner letzten Fassung, daß Schillers lyrische Kunst an ihre Grenzen geraten ist: die fast 500 Verse zeugen von einer Breite der Darstellung, die in einem unangemessenen Verhältnis zur eigentlichen Idee des Gedichtes steht. Als »so großartig wie monströs« ist das Gedicht bezeichnet worden (G. STORZ, 1959), und wenn der hymnische Ton auch über die Untiefen und die gedanklichen Unschärfen des Gedichtes immer wieder hinwegträgt, so droht es doch hier und da zu einem verschwommenen Phantasiegebilde zu werden, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß das Gedicht keine Geistes- oder Kulturgeschichte enthalte, sondern eine hymnische Anrede an den Leser seines Zeitalters (W. RASCH, 1952). Man darf freilich das Gedicht nicht an herkömmlichen Maßstäben der Lyrik messen. Schillers philosophisches Denken verbindet sich hier untrennbar mit einem lyrischen Stil, in dem allegorische Aussagen dominieren.

Schiller selbst hat sich widersprüchlich über sein lyrisches Werk geäußert; auf kritische Einwände KÖRNERs hin hat Schiller das Gedicht schon bald umgearbeitet und schrieb an Caroline von BEULWITZ am 5. 2. 1789: »Ich habe noch nichts so vollendetes gemacht – ich habe mir aber auch noch zu nichts soviel Zeit genommen« (NA 25, 195). Das Gedicht war in Schillers Augen aber immer noch nicht fertig, bis er schließlich am 26. 3. 1789 an Charlotte von LENGEFELD

berichten konnte, er fühle sehr lebhaft, »daß es biß jezt das Beste meines Geistes ist« (NA 25, 233). Das kontrastiert allerdings scharf zum späteren Urteil Schillers; als er sich damit beschäftigte, seine Gedichte für eine Sammlung zusammenzustellen, nahm er *Die Künstler* nicht auf und nannte das Gedicht »durchaus unvollkommen« (21. 10. 1800 an KÖRNER, NA 30, 206); es wurde erst in die Sammlung von 1803 integriert. Schillers wechselnde Meinung zur Qualität seines Gedichtes zeigt auf ihre Weise an, wie sehr er selbst darum wußte, daß hier seine Lyrik nicht nur an einen Höhe-, sondern zugleich an einen Wendepunkt gekommen war.

Schillers *Künstler*-Gedicht ist ein deutlicher Schritt hin auf seine großen philosophischen Schriften der neunziger Jahre, die sich leicht auf einige philosophische Lehren reduzieren lassen. Die diesem Gedicht zugrunde liegende Erkenntnis hat Schiller im Brief an KÖRNER vom 9. 3. 1789 klar benannt: »Es ist ein *Gedicht* und keine Philosophie in Versen; und es ist *dadurch* kein schlechteres Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist« (NA 25, 220). Die entscheidende Aussage Schillers findet sich im Brief an KÖRNER vom 9. 2. 1789: »Ich habe nun die Hauptidee des Ganzen *die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit* zur herrschenden und im eigentlichen Verstande zur Einheit gemacht. Es ist Eine Allegorie, die ganz hindurch geht mit nur veränderter Ansicht; die ich dem Leser von allen Seiten ins Gesicht spielen lasse« (NA 25, 199). Damit ist im Grunde genommen die Schönheitsphilosophie Schillers, wie er sie vor allem in *Ueber Anmuth und Würde* und in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* ausführlich entwickelt, in aller Prägnanz vorgezeichnet. Das Gedicht, das so uferlos ausgeweitet scheint, hat also eine klare thematische Einheit, und ihr Zentrum ist die Idee der Kalokagathie. Schiller wird diese Idee, daß die Schönheit nichts anderes als verhüllte Wahrheit und Sittlichkeit sei, in seiner Adaption und Auseinandersetzung mit KANT ein wenig modifizieren, wenn er feststellen wird, daß die Schönheit Freiheit in der Erscheinung sei. Aber der Ersatz des Begriffes der Wahrheit durch den der Freiheit ist nur eine graduelle, keine grundsätzliche Verschiebung dieser philosophischen Feststellung auf ein anderes Thema.

Das Gedicht selbst drückt diese Idee freilich nicht als Erkenntnis, sondern bildlich aus: »Nur durch das Morgenthor des Schönen/drangst du in der Erkenntniß Land« – so lautet die Positionsbestimmung des Künstlers. Schiller bedient sich einer Wiederholungstechnik, die dazu führt, daß seine Kernidee auch in dem Satz erscheint: »was wir als Schönheit hier empfunden,/ wird einst als *Wahrheit* uns

entgegen gehn« (NA 1, 202). Schiller sagt freilich nicht, was unter »Wahrheit« und »Erkenntnis« zu verstehen sei; seinem mehr an formalen Fragen interessierten Jahrhundert scheint Schillers Aussage aber genug gewesen zu sein, denn so sehr auch kritische Stimmen nach dem Erscheinen des Gedichtes laut wurden (vor allem WIELAND, 1789), so ist an der Aussagekraft dieser »philosophischen Poesie«, ihrer »philosophischen Wahrheit« nicht gezweifelt worden. Zur Überzeugungskraft des Schillerschen Gedichts trägt bei, daß er die Grundidee stets neu durchvariiert; er selbst hat (im Brief an KÖRNER vom 25. 2. 1789) festgestellt, daß es »immer derselbe Gedanke« sei, »den man in diesen neuen Formen wieder findet« (NA 25, 211).

Schiller verbindet seine Grundidee und deren mehrfache Präsentation hier freilich zugleich mit einer Geschichte der Kunst, die in die Geschichte der Menschheit so eingezahnt ist, daß das eine nicht ohne das andere darstellbar ist. Die Kunst legitimiert sich nicht aus sich selbst heraus, sondern dadurch, daß sie etwas zu schaffen vermag, was dem aufgeklärten Jahrhundert Schillers als Inbegriff eines humanen Daseins erschien: Harmonie. Der Begriff der Harmonie taucht leitmotivartig immer wieder in diesem Gedicht auf, und er bedeutet zugleich die Überwindung der Natur und der Naturnotwendigkeiten wie den Ausgleich der Kräfte schlechthin, also nicht zuletzt auch die Versöhnung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit.

Schillers Gedicht ist der Triumphgesang des aufgeklärten Zeitalters, gesungen an seinem Ende. Bei aller allegorischen Bildlichkeit vermeidet die »malerische Sprache«, wie WIELAND das nannte, jegliche Konkretisation. Es wäre freilich unangebracht, das Gedicht nur als versifizierte Kunsttheorie zu lesen. Philosophische Einflüsse sind unverkennbar; dazu gehören HERDERS *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) ebenso wie KANTS *Idee zu einer Allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* von 1784 und sein *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* von 1786. Die eigentliche literarische Form, der dieses Gedicht zugehört, ist freilich nicht die philosophische Abhandlung, sondern das Lehrgedicht. Schiller hat es durch seinen allegorisierenden Stil um eine Aussagedimension erweitert, die ein Hinweis darauf ist, daß ihm nicht nur an der Formulierung des Gedankens, sondern auch an einer lyrischen Darstellung gelegen war, die die Poesie durch den Einbezug der Philosophie erhöhen und idealisieren wollte, ohne daß dabei die traditionell reiche Bildlichkeit der Lyrik verloren wurde. Es ging ihm zweifellos auch darum, das Individuelle und Subjektive durch das Allgemeine und Objektive zu ersetzen (G. FRIEDL, 1987, S. 141) – was freilich,

negativ betrachtet, dazu führte, daß weder das eine noch das andere dominant wurde, sondern sich wechselseitig so relativierte, daß letztlich nichts Individuelles, aber auch kein Allgemeines verdeutlicht wurde. Man wird sich freilich hüten müssen, Schillers dichterische Aussage als eine Aussage von »vornehmlich emotionaler Natur« zu bezeichnen, auch wenn diese Emotionen »mit Ideenzeichen« versetzt sind (M. DYCK, 1967, S. 15). Andererseits ist nicht zu bestreiten, daß Schillers Gedichte eine Bilddynamik zu erkennen geben, die auf ihre Weise dem philosophischen Stil der Abhandlungen entspricht, in denen auch nicht eine Wahrheit demonstriert, sondern prozessual entwickelt wird. Aber diese Bilddynamik ist kein Selbstzweck; die ursprünglich intendierte »Erziehung durch Kunst« wird hier zu einer »Erziehung zur Kunst« (J. BERNAUER, 1995, S. 144). Daß Schiller am Ende den ursprünglichen Entwurf einem »poetologischen Revisions-Prozeß« unterwarf (J. BERNAUER, 1995), dürfte auch auf literaturtheoretische Aussagen GOETHES wie seine Programmschrift *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* zurückzuführen sein. Wenn Schiller hier nichts Geringeres als die Ästhetisierung der Philosophie betrieb, so geschah das allerdings schon in Übereinstimmung mit der frühromantischen Kunstprogramm.

Die klassische Lyrik

Schillers klassische Lyrik ist die Lyrik der Jahre von 1795–1799 – wengleich eine Reihe von Gedichten auch später noch entstand. Aber der Kernbestand dessen, was zur klassischen Lyrik gehört, fällt in diese Jahre; für die lyrische Produktion dieser Zeit ist charakteristisch, daß Schiller sich nicht auf eine Spezies beschränkt, sondern eine außerordentliche Vielfalt an lyrischen Formen nutzt, um sein »klassisches« Kunstprogramm, das zugleich Geschichtsphilosophie und Kulturbetrachtung ist, zu verbalisieren. Schiller hatte seine lyrische Produktion sieben Jahre lang unterbrochen; als erstes Gedicht der neuen Ära entstand *Poesie des Lebens*, das allerdings thematisch noch an *Die Künstler* anknüpft; Schiller nahm das Gedicht erst in den zweiten Teil seiner *Gedichte* (1803) auf, möglicherweise, weil er es als zu wenig eigenständig gegenüber den *Künstlern* ansah. Trotz des Untertitels »An ***« ist das Gedicht nicht an eine bestimmte Person gerichtet, sondern generalisiert die hier ausgesprochene Einsicht, die, wie früher, um den Begriff der »Wahrheit« kreist – ein Hinweis darauf, wie bruchlos Schiller seine lyrischen Arbeiten auch nach der langen Pause fortsetzte.

Leseprobe

334

HELMUT KOOPMANN

Im Zentrum der klassischen Lyrik steht wie früher schon nicht Erlebtes, sondern stehen die »philosophischen« Gedichte. Dazu rechnen etwa *Das Ideal und das Leben* (1795), *Die Ideale* (1795), *Der Spaziergang* (1795), *Klage der Ceres* (1796). Diese und auch die anderen Gedichte wurden in den *Horen* veröffentlicht, der klassischen Literaturzeitschrift Schillers und GOETHES.

Mit dem Begriff »philosophische Lyrik«, der mißverständlich ist, wird die Eigentümlichkeit der klassischen Lyrik Schillers, zumindest in ihren großen Beispielen, nicht zureichend erfaßt. Aber auch Begriffe wie »Gedankenlyrik«, »Weltanschauungslyrik«, »Reflexionspoesie« zeigen, wie wenig dieser Kernbereich der Schillerschen Dichtung begrifflich einzugrenzen ist. Eine Definition ex negativo ist eher möglich: es handelt sich in keiner Weise, bei keinem Gedicht um die Wiedergabe subjektiver Empfindungen, Erfahrungen und Vorstellungen – auch da nicht, wo von einem Du die Rede ist. Es geht aber andererseits auch nicht um reine Gedankenkonstruktionen, die hier in Versform mitgeteilt werden. Schiller bedient sich vielmehr einer eigentlich höchst anschaulichen Sprache, bilderreich, frei von hermetischer Begrifflichkeit, und es kommt hinzu, daß Schiller Grundgedanken nicht nur präsentiert, sondern vielfach variiert und damit dem Verständnis leichter zugänglich macht. Die in den *Künstlern* geäußerte Ansicht, daß die Schönheit nur eine verschleierte Form der Wahrheit sei, ist hier in der Form verwirklicht, daß die »Wahrheit«, also die philosophische Erkenntnis, die kulturgeschichtliche Einsicht oder auch die didaktische Forderung auf ästhetische Weise eingekleidet ist und so auch vermittelt wird: es ist eben das Gedicht, das eine philosophische Erkenntnis transportieren will. Dabei ist der allegorische Grundzug dieser Lyrik unübersehbar; die Bilder stehen nicht für sich selbst, sondern sind Vehikel der Erkenntnis, sollen diese faßlich machen, erläutern und demonstrieren. Auch für diese klassischen philosophischen Gedichte gilt jene »Üppigkeit in der Ausführung«, die Schiller für sich in Verteidigung seiner *Künstler* gegenüber WIELAND in Anspruch nahm (25. 2. 1789 an KÖRNER, NA 25, 211). Diese »Üppigkeit in der Ausführung« erklärt zugleich, warum die philosophischen Gedichte nicht etwa in pointierter Kürze eine Erkenntnis mitteilen, sondern bis zur Weitschweifigkeit hin die jeweilige Kernidee immer wieder umkreisen. Dabei ist die dargestellte Materie in keiner Weise realistisch, sondern ebenfalls nur Demonstrationsmittel, so daß mit dem Begriff der Wirklichkeit in dieser Lyrik nicht zu argumentieren ist. R. A. SCHRÖDER hat den eigentümlichen Schwebezustand der philosophischen Lyrik

zwischen Realität und Ideal auf paradoxe Weise zu beschreiben versucht, als er davon sprach, daß hier die »Nichtwirklichkeit des Wirklichen und die Wirklichkeit des Nichtwirklichen« gezeigt werde (*Schillers Gedichte*, 1948).

Schiller hat sich zu seiner Lyrik auch geäußert, allerdings kaum zu den Gedichten selbst, sondern vor allem zu den Entstehungsprozessen dieser Gedichte, die in der Tat jeweils einen wichtigen Aufschluß über ihre Eigenart geben. Er schrieb schon am 25. 5. 1792 an KÖRNER: »Ich *sehe* mich jetzt *erschaffen* und *bilden*, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft betrügt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß« (NA 26, 141). So gesehen ist der dichterische Schaffensprozeß eine Symbiose, nämlich von kritischer Reflexion und dichterischer Imagination. Der Begriff der »Begeisterung« ist dabei nicht mißzuverstehen; Schiller meint nichts anderes als die eigene lyrische Inspiration, nicht etwa einen exaltierten Gemütszustand, aus dem heraus das Schreiben entspringt. Neben den philosophischen Ideen kommt die wichtigste Rolle im lyrischen Entstehungsprozeß der »Einbildungskraft« zu; damit bezeichnet Schiller die Imagination im eigentlichen Sinne, also die mehr oder weniger deutliche und intensive Flut von Bildern, die ein Gedicht durchzieht. Aber: die Bilder sind auch hier nie um ihrer selbst willen da, sondern Transport- und Anschauungsmittel, um der Idee zur Verdeutlichung zu verhelfen, obwohl gerade die Bilderketten oft nach Schillers Vorstellungen das eigentlich Lyrische dieser Dichtungsform ausmachen. Noch deutlicher hat Schiller sich wohl über seine Lyrik ausgesprochen, als er sich selbst nach der Begegnung mit GOETHE und nach dem ausführlichen Gespräch über Kunst und Kunsttheorie im Brief vom 31. 8. 1794 charakterisierte: es war ein Versuch, sein eigenes Wesen darzustellen, indem er die Eigentümlichkeit des Goetheschen Daseins sich noch einmal vor Augen führte. Er schrieb GOETHE:

Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebte ich als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie [...]. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört. (NA 27, 32)

Diese Störungen betreffen freilich nicht die Entstehungsprozesse der philosophischen Gedichte; dort sollen Begriffe und Anschauung gerade so zusammenkommen, daß das eine das andere verdeut-

licht, der Begriff in Bildern faßbar wird und die Bilder den Rang eines philosophischen Dokumentations- und Demonstrationsmaterials erhalten. Wichtiger ist ohnehin der Symbolbegriff Schillers, den er hier verwendet; im Symbol fallen Bild und Sinn, so Schiller, zusammen oder gehen doch zumindest so weit konform, daß der Sinn im Bild anschaulich und damit faßlich und greifbar wird. Auch deswegen ist der Begriff der »Reflexionspoesie« oder der der »Gedankenlyrik« mißverständlich, ja einseitig. Denn zu den Grundvoraussetzungen der Schillerschen Lyrik dieser Jahre gehört, daß ein geistiger Gehalt sich eben sinnlich darstellen lasse und daß das Sinnliche das Verständnis jenes geistigen Gehaltes erleichtere. Man darf im übrigen nicht übersehen, daß hinter diesen großen philosophischen Gedichten ein unverkennbarer didaktischer Anspruch Schillers steht, daß diese Lyrik letztlich immer noch Lehrdichtung im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts ist, also nicht unbedingt eine ästhetische Erziehung, wohl aber gedankliche Einsichten vermitteln will. Wenn Individuelles auftaucht, so ist es denn auch im Sinne dessen, was Schiller mitzuteilen hat, exemplarisch zu verstehen, ähnlich, wie jede Anschauung nur die sichtbare Außenseite einer eigentlich darzustellenden Idee ist. Anschauung und Idee sind, so hat man gesagt, hier zu einer »ästhetischen Synthesis« zusammengekommen (B. v. WIESE, 1959).

Nahezu beispielhaft lassen sich diese Grundzüge der Schillerischen klassischen Lyrik um 1795 an einem der großen Gedichte demonstrieren; etwa an *Der Spaziergang*. Das Gedicht entstand im August/September 1795, wohl auf Anregung durch einen Aufsatz von G. H. RAPP, einer Beschreibung des Gartens in Hohenheim, in COTTAS *Taschenkalender auf das Jahr 1795, für Natur- und Gartenfreunde*, den Schiller am 11. 10. in der *Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung* rezensiert hatte. Das Gedicht erschien im Oktober 1795 im zehnten Stück der *Horen* unter dem Titel *Elegie*; Schiller hat diesen dann für den ersten Teil der *Gedichte* (1800) in *Der Spaziergang* verändert. Das Gedicht erläutert beispielhaft, wie doppelsinnig eine vorgestellte Realität sein kann: der Spaziergang ist tatsächlich ein solcher, er führt durch eine Landschaft, aufwärts in ein Gebirge, aus dem der Blick sich auf die zurückgelegte Strecke öffnet, so wie zur anderen Richtung der Blick in den Himmel frei ist. Aber dieser Spaziergang ist zugleich eine Wanderung durch die Kulturgeschichte der Menschheit, und so enthüllt sich dieses vom Thema her scheinbar anspruchslose Naturgedicht als geschichtsphilosophischer Text in lyrischer Form, nach alten Mustern gefertigt – auf ein frühes Goldenes

Zeitalter, für das hier die griechische Mythenwelt und die Sozialordnung der Antike stehen, folgt ein bedenkliches Zwischenstadium, denn die ursprüngliche Gleichheit der Menschen ist ebenso aufgehoben, wie des Waldes Faunen verstoßen sind und Kriege entstehen. Der Spaziergang führt dann in die unmittelbare Gegenwart, denn das Erwachen zur Freiheit kann nur im Kontext mit den Äußerungen Schillers zur Französischen Revolution gelesen werden, und sein doppelter Freiheitsruf (»Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde«, NA 2I, 312) zeigt die Mißbräuchlichkeit einer falschverstandenen Freiheitsideologie. Der Spaziergang endet aber nicht dort, sondern in einer idyllischen Landschaft, in der »frommen Natur« (NA 2I, 313); der Gang durch die Zonen einer falschen Freiheitsideologie mündet in eine Idylle, die sich wie ein in die Zukunft versetztes Goldenes Zeitalter der Antike ausnimmt, und die Anrufung der Sonne HOMERS läßt schließlich erkennen, daß der Spaziergang, der so hoch hinausgeführt hatte, dort endet, wo die Anfänge lagen, eben bei der »Natur«.

Die Geschichtskonstruktion im Hintergrund des Gedichtes ist alles andere als kompliziert, sie ist auch alles andere als originell. Denn sie berührt sich mit Schriften wie *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde*, mit *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* und schließlich auch mit *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*; und über das eigene Werk hinaus finden sich Beziehungen zur zeitgenössischen Kulturkritik, also zu ROUSSEAU, zu Albrecht von HALLER mit *Die Alpen, Ueber den Ursprung des Uebels, Die verdorbenen Sitten*. Man muß sich freilich davor hüten, in Schillers Geschichtskonstruktion eine undifferenzierte Übersetzung von Termini aus der Schillerschen Tragödienvorstellung zu sehen und in diesem Gedicht ein weiteres Plädoyer für das »Erhabene« zu finden (Friedrich Schiller, 1992, S. 865). Der erste Titel des Gedichtes, *Elegie*, deutet an, daß allenfalls Beziehungen zur Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* bestehen, wo die Elegie als Klage um den Verlust der Natur definiert ist. Die Möglichkeit, die verlorene Natur wiederzugewinnen, rückt Schillers Elegie allerdings auch in die Nähe seiner Idyllen-Konzeption, wie sie ebenfalls in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* niedergelegt ist. Bedeutsamer aber ist, daß die Erkenntnis, die das Gedicht vermitteln will, hier gleichsam wandernd erbracht wird; der Spaziergang durch einen Naturraum, der zugleich Kulturraum ist, steht in engster Analogie zum philosophischen Denken Schillers, das ebenfalls kein systematisches, sondern immer ein prozessuales Denken ist. Im *Spaziergang* verbinden

Leseprobe

338

HELMUT KOOPMANN

sich Raum- und Zeitstrukturen so fugenlos, daß tatsächlich ein wirklicher Spaziergang in symbolischer Präsenz erlebt wird – und umgekehrt. Hier sind nicht nur das Allgemeine und das Besondere ineinandergeknüpft, das Wirkliche und das Ideale, sondern deutlicher noch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und so ist die Bewegung, die der Wanderer an sich erfährt, eine »poetische *Bewegung*« (21. 9. 1795 an KÖRNER, NA 28, 60).

Über der philosophischen Lyrik ist nicht zu vergessen, daß Schillers lyrischer Spielraum in seiner hochklassischen Zeit außerordentlich groß ist; 1795 bzw. 1796 entstand eine Vielzahl von *Xenien*, im *Musenalmanach für das Jahr 1797* waren 414 von ihnen erschienen: eine Kampfansage an Borniertheit, Platitude und dümmliche Anmaßung des literarischen Publikums von damals – vor allem als Reaktion auf die zahlreichen verständnislosen Angriffe auf Schillers *Horen*. Die Auseinandersetzung mit dem literarischen Zeitgeschmack findet sich in diesen Jahren aber auch noch anderswo; vor allem in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, später dann, 1799, im Zusammenhang mit Charakteristiken, die den Dilettantismus betrafen, in den Schemata dazu. Schiller wollte es aber nicht bei den Kampfansagen bewenden lassen; es wurden auch 103 *Tabulae Votivae* als »zahme *Xenien*« veröffentlicht. Im ganzen entstanden nahezu 1000 dieser kleinen Gedichte.

Die *Xenien* waren eine Reaktion auf literarische Zeitverhältnisse. Schillers Balladen, die ihn berühmter gemacht haben als alles andere, waren insofern Gegenstücke, als sie eher in den Bereich beispielhafter Musterfälle gehören; sie sind, mehr oder weniger verschleiert, Parabeln und auch als »parabolische Erzählungen« gewürdigt worden (B. v. WIESE, 1959). Der Stoffbereich ist außerordentlich weit; es gibt Legendäres und Anekdotenhaftes in ihnen (*Der Gang nach dem Eisenhammer*, 1797; *Der Kampf mit dem Drachen*, 1798; *Der Graf von Habsburg*, 1803), aber bedeutsamer sind die Balladen mit griechischen Stoffen (*Die Kraniche des Ibycus*, *Die Bürgschaft*, *Hero und Leander*, *Kassandra*, *Das Siegesfest*). Die dort dargestellten Einzelfälle haben ausnahmslos repräsentative Bedeutung, und das gilt ebenfalls für Balladen mit mittelalterlichem Hintergrund (*Der Handschuh*, *Der Taucher*, *Ritter Toggenburg*). Wie die großen philosophischen Gedichte haben auch die Balladen didaktische Intentionen, sie sind gleichsam klassische Kalendergeschichten in verifizierter Form. Schillers Balladen wollen aufklären, sie sind, ganz in der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts, im Grunde genommen noch moralische Erzählungen in Strophen (N. MECKLENBURG, 1977). Manche Balladen enthalten

geradezu moralische Handlungsanweisungen, schildern Modellfälle mit der Absicht, zur Nachahmung zu bewegen. Gelegentlich hat man in Schillers Balladendichtung zwar nur eine Anpassung an den Bürgerschen Balladentypus gesehen (W. FREUND, 1978), in der sich ein bürgerliches Selbstwertgefühl artikuliere. Dem steht allerdings die Ansicht gegenüber, daß Schiller in seinen Balladen gleichsam Sinndeutungen des Daseins überhaupt gegeben habe (G. KAISER, 1978). Viele Balladen sind in der Tat Beispiele erfolgreicher »Daseinsbewältigung«, sie geben prototypisch Vorbildhaftes wieder mit der überall mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Aufforderung, das in den Balladen exemplarisch Gezeigte in moralisch freier Entscheidung selbst nachzuvollziehen.

Zur klassischen Lyrik gehören auch noch Gedichte der späten Jahre, etwa *Sehnsucht* (1801), *Der Antritt des neuen Jahrhunderts* (1801), *Kassandra* (1802), *Thekla. Eine Geisterstimme* (1802), *Die vier Weltalter* (1802), *Der Pilgrim* (1803), *Der Graf von Habsburg* (1803), *Das Siegesfest* (1803) – aber diese Gedichte verändern das Bild der klassischen Lyrik Schillers nicht wesentlich. Der Gegensatz von einst und dereinst, die Darstellung der Weltgeschichte der Menschheit in ihren räumlichen und zeitlichen Phasen (B. v. WIESE, 1959), die Spannung zwischen Utopie und Resignation (H. MAYER, 1960), von philosophischer Reflexion und dichterischer Intuition (G. STORZ, 1959) findet sich vor allem in der Zeit um 1795. Schiller hat auch Tagesübliches geschrieben, Gelegenheitsgedichte, Stammbuchblätter – im Bereich des lyrischen Ensembles kommt ihnen aber keine besondere Bedeutung zu. Eine lyrische Theorie hat Schiller jedoch nie selbst entwickelt (K. HAMBURGER, 1972). Die philosophischen Gedichte blieben weitgehend ein »Denken in Bildern« (H. KOOPMANN, 1986).

Schiller selbst war vom Rang seiner Lyrik außerordentlich überzeugt. Das zeigt sich nicht zuletzt an seinen Lyriksammlungen. Zu seiner *Anthologie auf das Jahr 1782* bemerkte Schiller in seiner Selbstrezension allerdings: »Im ganzen sind fast alle Gedichte zu lang, und der Kern des Gedankens wird von langweiligen Verzierungen überladen und erstickt« (NA 22, 134). Das war provokativ in eigener Sache gesagt, entspricht aber wohl auch seinem nachträglichen Urteil über die frühen lyrischen Produktionen. Für die späteren Anthologien gilt das nicht. Seit 1789 plante Schiller, seine Gedichte als Sammlung zu veröffentlichen – freilich nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Gleichzeitig sollten prosaische und theatralische Schriften zusammengestellt und publiziert werden, und dieser Plan wurde auch mit den *Kleinere prosaischen Schriften* von Schiller verwirklicht;

der erste Teil erschien bereits 1792, der zweite Band allerdings erst 1800. Analog dazu teilte er KÖRNER 1793 mit, daß er an einer »Revision« seiner Gedichte arbeite (5. 5. 1793, NA 25, 239). Die erste Auswahl, KÖRNER vorgelegt, umfaßte nur siebzehn Gedichte. Schiller hielt an dieser Auswahl allerdings nicht fest; nach mehreren Anläufen erschien, ohne deutlich erkennbares Prinzip der Zusammenstellung, die erste Sammlung seiner *Gedichte* 1800. Der zweite Teil der *Gedichte* kam 1803 heraus – unter Einschluß vieler jugendlicher Produktionen, die für die erste Sammlung nicht zugelassen worden waren. Auch diese zweite Sammlung läßt kein Gliederungsprinzip erkennen. Die Prachtausgabe, erstmals von Schiller 1803 erwähnt, blieb Plan. Diese Ausgabe hätte wohl eine deutliche Disposition gehabt; von Schillers Schreiber ist eine Reinschrift überliefert, ebenfalls ein Inhaltsverzeichnis. Schiller plante offenbar, seine Lyrik in vier Bücher zu gliedern; die Anordnung ist jedoch nicht so deutlich, daß daraus eine verläßliche Edition der Schillerschen Gedichte abgeleitet werden könnte. In der Forschungsliteratur sind verschiedene Wege eingeschlagen worden; eine endgültig befriedigende Lösung hat sich nicht ergeben (dazu *Friedrich Schiller*, 1992, S. 831–839).

HELMUT KOOPMANN

Literatur

J. MINOR, Schiller. Sein Leben und seine Werke, 2 Bde., Berlin 1890. – Schillers Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, [...] 16 Bde., Stuttgart 1904/05, Bd. 1, hg. von E. v. d. Hellen. – F. SCHULTZ, Die Göttin Freude. Zur Geistes- und Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1926, S. 3–38. – R. BUCHWALD, Schiller, 2 Bde., Leipzig 1937. – Schillers Gedichte, hg. von R. A. Schröder, Berlin 1948. – W. RASCH, »Die Künstler«. Prolegomena zur Interpretation des Schillerschen Gedichtes, in: *Der Deutschunterricht* 4 (1952), S. 59–75. – E. MÜLLER, Der Herzog und das Genie. Friedrich Schillers Jugendjahre, Stuttgart 1955. – G. STORZ, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959. – B. v. WIESE, »Die Götter Griechenlandes«, in: *Die deutsche Lyrik I. Form und Geschichte. Interpretationen*, hg. von B. v. W., Düsseldorf 1956, S. 318–335. – B. v. WIESE, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959. – H. MAYER, Schillers Gedichte und die Traditionen deutscher Lyrik, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 4 (1960), S. 72–89; auch in: H. Mayer, *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen 1963, S. 125–146. – W. KELLER, Das Pathos in Schillers Jugendlyrik, Berlin 1964. – M. DYCK, Klischee und Originalität in Schillers Gedichtsprache, in: *Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam*, hg. von W. Kohlschmidt und H. Meyer, Bern/

München 1966, S. 178–179. – M. DYCK, Die Gedichte Schillers. Figuren der Dynamik des Bildes, Bern/München 1967. – E. STAIGER, Friedrich Schiller, Zürich 1967. – G. STORZ, Gesichtspunkte für die Betrachtung von Schillers Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968), S. 259–274. – W. DÜSING, Kosmos und Natur in Schillers Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 196–220. – W. FRÜHWALD, Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht »Die Götter Griechenlandes«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 251–271. – C. P. MAGILL, Schiller's »An die Freude«, in: Essays on German Language, Culture and Society, hg. von S. S. Prawer u. a., London 1969, S. 36–45. – H. C. SEEBBA, Das wirkende Wort in Schillers Balladen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14 (1970), S. 275–322. – K. HAMBURGER, Schiller und die Lyrik, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16 (1972), S. 299–329; auch unter dem Titel: Schillers Lyriktheorie, in: K. Hamburger, Kleine Schriften, Stuttgart 1976, S. 137–169. – J.-U. FECHNER, Schillers »Anthologie auf das Jahr 1782«. Drei kleine Beiträge, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), S. 291–303. – W. VOSSKAMP, Emblematisches Zitat und emblematische Struktur in Schillers Gedichten, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 388–406; auch in: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, hg. von K. L. Berghahn, Kronberg/Ts. 1975, S. 355–377. – J. STENZEL, »Zum Erhabenen tauglich«. Spaziergang durch Schillers »Elegie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 19 (1975), S. 167–191. – H. KRAFT, Über sentimentalische und idyllische Dichtung. 2. Teil: Das Ideal und das Leben, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 247–254. – K. MOMMSEN, Nachwort, in: Anthologie auf das Jahr 1782, hg. von Friedrich Schiller, Faksimiledruck der [...] ersten Auflage, mit einem Nachwort und Anmerkungen hg. von K. Mommsen, Stuttgart 1976, S. 3*–21*. – N. MECKLENBURG, Balladen der Klassik, in: Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik, hg. von K. O. Conrady, Stuttgart 1977, S. 154–171. – W. FREUND, Die deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 43–50. – S.-A. JØRGENSEN, Vermischte Anmerkungen zu Schillers Gedicht »Die Künstler«, in: Text und Kontext 6,1/6,2 (Festschrift für Steffen Steffensen, hg. von R. Wiecker), München 1978, S. 86–100. – G. KAISER, »Als ob die Gottheit nahe wär ...«. Mensch und Weltlauf in Schillers Balladen, in: G. Kaiser, Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen 1978, S. 59–78. – N. OELLERS, »Das Reich der Schatten« und »Das Ideal und das Leben« – Ein Gedicht?, in: Kulturwissenschaften. Festgabe für Wilhelm Perpeet, hg. von H. Lützelner, Bonn 1980, S. 292–305. – H. H. SCHULTE, »Werke der Begeisterung«: Friedrich Schiller – Idee und Eigenart seines Schaffens, Bonn 1980. – N. OELLERS, Friedrich Schiller. »Das Reich der Schatten« / »Das Ideal und das Leben«, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongreßberichte, Bd. 11, Bern/Frankfurt am Main 1981, S. 44–57. – H. KOOPMANN, Mythologische Reise zum Olympe (zu »Das Reich der Schatten«), in: Gedichte und Interpretationen. Bd. 3: Klassik und Romantik, hg. von W. Segebrecht, Stuttgart 1984, S. 83–98. – N. OELLERS, Goethes und Schillers Balladen

vom Juni 1797 – auch Nebenwerke zu »Hermann und Dorothea« und »Wallenstein«, in: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von W. Barner u. a., Stuttgart 1984, S. 507–527. – H. KOOPMANN, Denken in Bildern. Zu Schillers philosophischem Stil, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 218–250. – K. L. BERGHAIN, Schillers mythologische Symbolik, erläutert am Beispiel der »Götter Griechenlandes«, in: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge – Dichtung – Zeitgenossenschaft, hg. von H. Brandt, Berlin/Weimar 1987, S. 361–381. – G. FRIEDL, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers, Würzburg 1987. – K. KÖHNKE, »Des Schicksals dunkler Knäuel«. Zu Schillers Ballade »Die Kraniche des Ibis«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 108 (1989), S. 481–495. – W. RIEDEL, Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller, Würzburg 1989. – Friedrich Schiller. Gedichte, hg. von G. Kurscheidt, Frankfurt am Main 1992. – H. KOOPMANN, Versuch über Erinnerungsfähigkeit zwischen 1790 und 1840, in: Deutschland und der europäische Zeitgeist, hg. von M. Lauster, Bielefeld 1994, S. 241–259. – P.-A. ALT, Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller, Tübingen 1995. – J. BERNAUER, »Schöne Welt, wo bist du?«. Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller, Berlin 1995. – C. SOMMERHAGE, Schillers Lyrik. Eine Apologie, in: Triangulum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen F 2, 1995, S. 17–30. – Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, hg. von N. Oellers, Stuttgart 1996. – R. ZYMNER, »Vergeistigungskünste«. Zu Schillers philosophischen Gedichten, in: Philosophie in Literatur, hg. von Chr. Schildknecht, Frankfurt am Main 1996, S. 278–298. – W. DÜSING, Aspekte des Kunstbegriffs in Schillers klassischen Elegien, in: Traditionen der Lyrik. Festschrift für H.-H. Krummacker, Tübingen 1997, S. 103–114. – J. ENNEN, Die mythologische Symbolik im poetischen Gebrauch, Münster, 1998, S. 116–155. – P.-A. ALT, Die frühen Gedichte, in: P.-A. Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 1, S. 220–238. – P.-A. ALT, Abgekühltes Feuer. Lyrik und Epigrammatik der klassischen Periode (1788–1804), in: P.-A. Alt, Schiller. – Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 1, S. 231–364. – J. SCHUSTER, »Ein Fremdling in der Sinnenwelt?« Schillers »Elegie«, in: Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800, hg. von C. Welsh u. a., Würzburg 2001, S. 53–70. – B. LEISTNER, »Erhebet euch mit kühnem Flügel ...«. Zu Schillers philosophischen Gedichten, in: Friedrich Schiller. Goethes großer Freund. Texte zur gegenwärtigen Einschätzung des Dichters, Halle 2002, S. 87–102. – H. KOOPMANN, Les ballades de Schiller et leur message éthique et religieux sous-jacent, in: Friedrich Schiller. La modernité d'un classique, Revue Germanique Internationale 22 (2004), édité par R. Krebs, S. 59–70. – H. KOOPMANN, Schillers Balladen, Spannungskunst und Moralvermittlung, in: literaturkritik.de 7 (2005), Nr. 1, S. 84–99. – D. MARTIN, Gedichtete Gedanken. Schillers poetologische Lyrik, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hg. von G. Saße, Heidelberg 2005, S. 221–242. – W. SEGBRECHT, Was Schillers Glocke geschlagen hat. Vom

Nachklang und Wiederhall des meistparodierten deutschen Gedichts, München 2005. – A. GEISENHANSLÜKE, Kranich und Albatros. Schillers klassische Lyrik, in: Schiller neu denken. Beiträge zur Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte, hg. von P. Riedl, Regensburg 2006, S. 31–41. – M. HOFMANN, Die Bürde der Bürgerschaft. Schillers Balladen heute, in: Die Pforte. Veröffentlichungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum, Weimar 2006, H. 8, S. 95–116. – E. OSTERKAMP, Die Götter – die Menschen. Friedrich Schillers lyrische Antike, München 2006. – G. NEUMANN, Ausnahmezustand. Antike und Moderne in Schillers Balladen, in: Schiller und die Antike, hg. von P. Chiarini u. W. Hinderer, Würzburg 2008, S. 91–109.