

JAHRBUCH DER
DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

IM AUFTRAG DES VORSTANDS

HERAUSGEGEBEN VON

FRITZ MARTINI · WALTER MÜLLER-SEIDEL · BERNHARD ZELLER

16. JAHRGANG 1972

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

gleichsam als Anwalt des Verbrechers in eine fiktive Revisionsverhandlung gedrängt wird, muß er, um Argumente der Verteidigung zu gewinnen, sein Rechtsempfinden rationalisieren und sich der Mühe einer generellen Reflexion über Recht und Gerechtigkeit unterziehen. Es ist zu erwarten, daß er dabei lernt, die zeitgenössische Rechtswirklichkeit kritisch zu betrachten und im Elend des Verbrechers Christian Wolf das Elend des Verbrechers in der eigenen Stadt zu erkennen.

DIETER BORCHMEYER

HEKTORS ABSCHIED

Schillers Aneignung einer homerischen Szene

I

Im 6. Gesang der *Ilias* sehen wir Hektor aus der Schlacht in die Stadt eilen, um seine Mutter Hekabe und Trojas Frauen zum Gebet zu Athene aufzufordern. Er ruft den Paris in die Schlacht zurück und sucht sodann im Hause seine Gemahlin und sein Söhnchen Astyanax. Von der Schaffnerin erfährt er, daß Andromache sich mit dem Kind und seiner Wärterin auf dem Skäischen Tor aufhält; dorthin eilt er ihnen nach. – Als er das Tor erreicht, kommt Andromache ihm entgegen, gefolgt von der Dienerin, die den Knaben, Hektors einzigen Sohn, auf dem Arm trägt. Weinend gibt die Gattin ihm zu bedenken, in welche Verlassenheit und Schutzlosigkeit sein Tod in der Schlacht sie und das Kind stoßen wird. Nicht Vater, Mutter und Brüder hat sie mehr; und so fleht sie ihn an, in der Stadt zu bleiben, das Kind nicht zur Waise und die Gattin zur Witwe zu machen. So sehr Hektor Andromaches Worte schmerzen, unerschütterlich ist sein Entschluß, in die Schlacht zurückzukehren. Als er sein Söhnchen zum Abschied küssen will, flieht es, erschreckt vom flatternden Helmbusch des Vaters, zurück an die Brust der Amme. Lächelnd legt Hektor den Helm auf die Erde und nimmt sein Kind in die Arme. Zu den Göttern fleht er, Astyanax so mächtig wie ihn selber, ja seinen Ruhm noch größer werden zu lassen als den des Vaters. Dann reicht er ihn der unter Tränen lächelnden Mutter und spricht die letzten tröstenden Worte. – Andromache kehrt heim und beweint wie in einer Totenklage mit den Mägden den Gatten – in der Gewißheit, daß er aus der Schlacht nicht heimkehren wird. Hektor aber verläßt mit Paris die Seinen und begibt sich aufs Schlachtfeld zurück.

Diese homerische Szene (*Ilias* VI, Vers 392–496) hat zwei bedeutende Äußerungen Schillers angeregt, eine frühe poetische: das (später unter diesem Titel veröffentlichte) Gedicht *Hektors Abschied*, dessen Urfassung wir im 2. Akt der *Räuber* finden, und eine späte theoretische: den zweiten Teil des Briefs *An den Herausgeber der Propyläen* (1800). Jenes Gedicht ist freilich kaum unmittelbar durch das homerische Original inspiriert,

sehr viel mehr spricht für die Annahme, daß Schiller durch eine Stelle aus dem *Brutus* des Plutarch, dessen Viten er während der Entstehungszeit der *Räuber* bekanntlich mit der gleichen Begeisterung gelesen hat wie sein Held Karl Moor zu Beginn der zweiten Szene des Dramas, auf jenes Sujet aufmerksam wurde. Eine weitere Quelle des Gedichts (das er übrigens 1793 »eins meiner besten« genannt hat)¹ dürfte Peter Helferich Sturz' Bericht von einem Besuch bei der damals in London lebenden Malerin Angelika Kauffmann sein, der in den *Briefen, im Jahre 1768 auf einer Reise im Gefolge des Königs von Dänemark geschrieben* zu finden ist.² Bei Plutarch wie bei Sturz ist von einer bildlichen Darstellung der homerischen Szene die Rede – und Bilder sind es merkwürdigerweise auch, die Schiller zu seiner Homer-Interpretation im *Propyläen*-Brief veranlaßt haben.

Im *Brutus* berichtet Plutarch, wie Porcia bei der bevorstehenden Trennung von Brutus zunächst versucht, ihre schmerzlichen Gefühle zurückzuhalten; bei der Betrachtung eines Gemäldes von Hektors Abschied aber verrät sie sich: der Ausdruck des Affekts in dem Bild (»hē tū páthus eikôn«)³ läßt sie in Tränen ausbrechen. Acilius, ein Freund des Brutus, zitiert daraufhin die Verse des Homer (429 f.), in denen Andromache auf ihre Verlassenheit hinweist, Hektor daran erinnert, daß er allein ihr Vater, Mutter und Bruder zugleich ist. Brutus aber distanziert sich lächelnd – wobei er ebenfalls Homer zitiert – von den Worten, die Hektor an seine Gattin richtet. – Der Moment, da Andromache ihre auf das Bleiben Hektors zielenden, mitleidheischenden Worte »eben vollendet« hat, ist nach Sturz auch in einem Bild Angelika Kauffmanns festgehalten, das er in einer Fußnote der erwähnten Briefe beschreibt, um seine Bemerkung zu »erklären«, die Malerin wähle in ihren Werken stets »mit vieler Weisheit eine leicht zu fassende einfache Handlung und den Augenblick vor der Entscheidung, wenn das Interesse durch die Ahndung gesteigert wird und die Einbildungskraft in einem weiten Spielraum schwärmt.« Einen solchen Augenblick hat Angelika Kauffmann auch für ihre Darstellung des Abschieds Hektors gewählt. Der Held steht, als er die Worte der Gattin vernommen hat, »so nach dem Lager gewandt, als wär er schon einen Schritt weiter gewesen und träte nun auf das Flehen des Weibes noch einmal zurück; denn der linke Fuß ist los, hinter den rechten gezogen, und Hektor hält sich jetzt an der Lanze, die an dem Orte steht, wo der Fuß gestanden hat; aber nun weilt er, wendet liebevoll sein Gesicht nach dem ge-

¹ Schillers Briefwechsel mit Körner, hrsg. von K. Goedeke, 2. verm. Ausg., Leipzig 1874, Bd. II, S. 66.

² Zur Quellenfrage vgl. Rudolf Ballof, Zu Schillers Gedicht »Hektors Abschied«, in: *Euphorion* 21, 1914, S. 298 f.

³ *Plutarchi Vitae parallelae*, Leipzig: Bibliotheca Teubneriana MCMXXXII, p. 223 s.

beugten Weibe, welches hinschmachtet auf seine Schulter, ihren rechten Arm um seinen Nacken schlingt und die andere bebende Hand dem Gatten überläßt, der sie fest in die seinige drückt.« Den Gesichtsausdruck Andromaches charakterisiert Sturz folgendermaßen: »Fest verschlingt sie den Gram, nähert sich der Wange des Mannes, forschet furchtsam, mitleidfodernd, mit dem trüben, keuschen Auge, ob sie nicht ahnden darf, daß er sich erbarme.« Die Entscheidung ist noch nicht gefallen: »Für den Beobachter ist der gerührte Hektor nicht ganz entschlossen: wird er bleiben? oder reißt er sich los? Diese Ungewißheit erschütterte die Seele und ist der große Grundsatz aller Malerei für das Herz – Lessing hat ihn im Laokoon scharfsinnig ausgeführt.« Ein kurzer Hinweis der Beschreibung gilt der »Amme mit dem kleinen Astyanax«; erstere sei eine wirkungsvolle Kontrastfigur zur »lichten Hauptfigur« der Andromache. »Sie liebkoset dem Kinde, das ihr entgegenlächelt, weil es noch nicht erschrocken ist vor dem wehenden Federbusch.«⁴

Der Gestus der Gestalten, namentlich Andromaches, mutet wie der

⁴ Peter Helferich Sturz, *Schriften*. Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1779/1782, München 1971, S. 35 f. – Von dem beschriebenen Original kann man sich nach der Reproduktion im Katalog der Ausstellung »Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen« (Bregenz u. Wien 1968/1969), Wien 1968, ein ungefähres Bild machen. Die Körperhaltung Hektors hat Sturz recht genau beschrieben, ansonsten wirkt die Darstellung wesentlich klassizistischer, der Gesichtsausdruck der Personen weit weniger schwärmerisch, als die Sturz'sche Schilderung vermuten läßt (vgl. Katalog, S. 65, Bildteil, Nr. 57). – Im Besitz des Schiller-Nationalmuseums Marbach befindet sich ein Teetisch, der Schiller gehört haben soll, mit einem unter einer Glasplatte eingelegten, Angelika Kauffmann zugeschriebenen Ölbild, das angeblich Hektor und Andromache darstellt. Der Tisch ist mit anderen Stücken aus Schillers Besitz – darunter ein weiteres Bild A. K.s (»Tivoli«) – 1932 von Schloß Greifenstein in Unterfranken, wo Schillers jüngste Tochter Emilie von Gleichen-Rußwurm und ihre Nachkommen gelebt haben, in das Museum gekommen. (Für den Hinweis sei an dieser Stelle Walter Scheffler gedankt.) Daß Schiller sich lebhaft für die Werke A. K.s interessiert hat, wissen wir namentlich aus seinen Briefen an Lotte v. Lengefeld u. Karoline v. Beulwitz v. 19. XI. 1788 sowie an Körner v. 12. IX. 1788 u. 24. X. 1791. (In dem letzten Brief erwähnt Schiller, daß er sich »einige Stücke von der A. K. . . . verschrieben« habe.) – Aufgrund der starken Abweichungen von der homerischen Szene sowie dem von Sturz beschriebenen Bild der Malerin hält es der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes jedoch für nahezu unmöglich, daß es sich bei dem Gemälde in dem genannten Teetisch tatsächlich um die Abschiedsszene Hektors handelt. Der vermeintliche Hektor ist ohne jedes kriegerische Attribut, das Gesicht in seinem Gewand verhüllend (Zeichen äußersten Schmerzes) dargestellt; er wirkt zudem allzu jugendlich. Die angebliche Andromache hingegen macht einen weit beherrschteren Eindruck. Hinter ihr stehen drei jüngere Frauen, die Amme und Astyanax jedoch vermissen wir. Hinter »Hektor« sehen wir drei männliche Gestalten, eine sitzend (Zeichen übergeordneter Stellung), zwei stehend, die mit Gebärden des Erstaunens dargestellt sind. Ihre Anwesenheit ist von der homerischen Szene her nicht zu begründen. – Die Frage der ikonographischen Zuordnung des Bildes wäre also neu zu prüfen.

sprachliche Stil der Beschreibung schwärmerisch-empfindsam an. Es ist kein Zufall, daß Sturz in seinem Bericht Angelika Kauffmann als Klopstock-Leserin einführt, sein Gespräch mit ihr zunächst diesem – von der Malerin hochverehrten⁵ – Dichter gegolten zu haben scheint. – Den Spuren Klopstocks begegnen wir auch in Schillers Gedicht *Hektors Abschied*, das in seiner empfindsamen Aneignung der homerischen Szene dem Charakter der Bildbeschreibung von Sturz nicht unähnlich ist. Daß wir es zuerst aus dem Munde Amalias hören, von der Schiller in seiner Selbstrezension der *Räuber* gesagt hat: »Das Mädchen hat mir zuviel im Klopstock gelesen,«⁶ ist bezeichnend für seinen Charakter. Seine erste Zeile klingt übrigens recht deutlich an den Vers 763 aus dem zweiten Buch des *Messias* an: »Abdiel, mein Bruder, du willst dich mir ewig entreißen?« Überhaupt sind Schillers Strophen durch die Poesie der Empfindsamkeit und ihre im Sturm und Drang fortwirkenden Elemente nachhaltig inspiriert:⁷ Das Versmaß verdanken sie offenbar Bürgers Gedicht *Adeline*, unverkennbar ist ihre Verwandtschaft mit Maler Müllers *Soldatenabschied*; ihre heroisch-elegische Stimmung verbindet sie zudem mit Ossian.

»Willst dich, Hektor, ewig mir entreißen,
Wo des Äaciden mordend Eisen
Dem Patroklos schrecklich Opfer bringt?
Wer wird künftig deinen Kleinen lehren
Speere werfen und die Götter ehren,
Wenn hinunter dich der Xanthus schlingt?

Teures Weib, geh, hol die Todeslanze,
Laß mich fort zum wilden Kriegestanze,
Meine Schultern tragen Ilium;
Über Astyanax unsre Götter!
Hektor fällt, ein Vaterlandserretter,
Und wir sehn uns wieder in Elysium.

Nimmer lausch ich deiner Waffen Schalle,
Einsam liegt dein Eisen in der Halle,
Priams großer Heldenstamm verdirbt!

⁵ Vgl. Angelika Kauffmanns (durch die Initiative von Sturz zustandegekommene) Korrespondenz mit Klopstock, abgedruckt in: A. K. und die deutsche Dichtung, hrsg. u. eingel. von Eugen Thurner, Bregenz (1966), S. 32 ff. – Die Malerin plante sogar eine Illustration des »Messias«; davon ist freilich nur ein Blatt ausgeführt worden (vgl. Thurner, a.a.O., S. XIII ff.).

⁶ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Fricke u. Herbert G. Göpfert, (4. Aufl.) München 1965 (zit.: S.W.), Bd. I, S. 634.

⁷ Die einzelnen Nachweise s. bei Ballof, a.a.O., S. 298 f. – vgl. ferner: Schillers *Sämtl. Werke. Säkular-Ausg.*, Stuttgart 1904 f., Bd. III, S. 427, sowie *Nationalausg.*, Weimar 1943 ff., Bd. III, S. 408 f.

Du wirst hingehn, wo kein Tag mehr scheint,
Der Cocytus durch die Wüsten weinet,
Deine Liebe in dem Lethe stirbt.

All mein Sehnen, all mein Denken
Soll der schwarze Lethefluß ertränken,
Aber meine Liebe nicht!
Horch! der Wilde rast schon an den Mauren –
Gürte mir das Schwert um, laß das Trauren,
Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht!«

In dieser Fassung⁸ trägt Amalia (durch den dramatischen Dialog zweimal unterbrochen) in der Szene II/2 der *Räuber* dem alten Moor den Wechselgesang vor, welchen Karl und sie nach ihren eigenen Worten »oft zusammen zu der Laute gesungen« haben.⁹ – Wie Porcia bei Plutarch den Abschied Hektors auf ihre Trennung von Brutus bezieht, so identifiziert Amalia sich mit Andromache und den in der Ferne weilenden Geliebten mit Hektor. Vor allem die letzte Strophe des Gedichts: der Glaube, daß selbst der Lethefluß, aus dem die Seelen der Toten Vergessenheit trinken müssen, Hektors Liebe nicht zu ertränken vermag, drücken die leidenschaftliche Empfindung und Hoffnung Amalias aus, rufen ihr Karls einstiges Liebesbekenntnis in die Gegenwart zurück. Die Entzückung durch den Traum von der ewigen Vereinigung mit dem Geliebten, wenn die »Glocke der Auferstehung« die Seelen aus dem »Schlaf des Todes« erweckt,¹⁰ läßt sie zum Klavier eilen und den durch die Erinnerung geheiligten Gesang anstimmen. Aus der heldisch-schwärmerischen Stimmung, in die er ihr Gemüt entrückt, ist sie noch nicht erwacht, als Hermann Augenblicke später die von Franz teuflisch erdachte Nachricht von Karls Tod in der Schlacht überbringt. Beim Bericht von seiner übermenschlichen Tapferkeit ruft Amalia »in Entzückung« aus: »Hektor, Hektor! hört Ihrs?«¹¹ Karls Heldentum und Tod auf dem Schlachtfeld werden ihr eins mit dem Schicksal des trojanischen Helden.

Noch einmal stimmt Amalia den Gesang in der Szene IV/4 an: Karl ist auf das Moorsche Schloß zurückgekehrt und gibt sich als ein Graf von Brand aus. Obwohl Amalia ihn nicht erkennt, erinnert der vermeintliche Fremde sie an den Geliebten, ja eine tiefe Neigung zu ihm keimt in ihr auf, die sie in einen grundlosen Konflikt stürzt. Am Ende der Szene greift sie zur Laute und singt die erste Strophe Andromaches. Danach nimmt Karl das Instrument und fährt mit den beiden ersten Versen Hektors fort. Die Worte »Laß – mich fort – zum wilden Kriegestanze« erhalten – die Gedankenstriche deuten es an – für ihn nun einen anderen, fürchter-

⁸ S.W., Bd. I, S. 528 f.

¹⁰ Ebd.

⁹ Ebd., S. 528.

¹¹ Ebd., S. 530.

licheren Sinn als früher: »Er wirft die Laute weg und flieht davon.« (Ende der Szene).¹² – Die leitmotivische Verwendung des Wechselgesangs, seine Verflechtung mit der Handlung legen die Vermutung nahe, daß Schiller ihn eigens für die *Räuber* gedichtet hat.¹³ Daß lyrische Einlagen ein besonders wirksames Mittel sind, den affektiven Gehalt einer Szene, somit deren theatralische Wirkung zu steigern, dafür sind aus der Geschichte des Dramas zahllose Beispiele bekannt (es sei etwa an Desdemonas Lied von der Weide in Shakespeares *Othello* erinnert); ohne Zweifel hat auch Schiller durch den Gesang Amalias eine affektive Zuspitzung der beiden Szenen im 2. und 4. Akt erreichen wollen. Eine berühmte epische Szene wird hier ins Lyrische übersetzt und dadurch dramatischen Wirkungsabsichten dienstbar gemacht: der Weg eines Handlungsmotivs durch die Trias der poetischen Gattungen.

Schiller wird freilich gespürt haben, daß die kataraktisch dahinstürzende dramatische Handlung dem Zuschauer und Leser der *Räuber* die Ruhe, sich in jenen Wechselgesang zu versenken, nicht gönnt; jedenfalls hat er ihn in der 1800 erschienenen ersten Gesamtausgabe seines lyrischen Werks in einer neuen Fassung als selbständiges Gedicht veröffentlicht. Die stürmischen Momente der Urfassung, die Heftigkeit des Affekts sind nun erhabener Trauer gewichen. Die Mäßigung, Dämpfung des Ausdrucks (der eine Glättung, Erweichung des Klangs entspricht) zeigt sich namentlich in folgenden Änderungen: Das »ewig mir entreißen« der ersten Zeile ist durch »ewig von mir wenden«, das »mordend Eisen« Achills durch seine »unnahmbaren Hände«, der Vers »Laß mich fort zum wilden Kriegestanze« durch »Nach der Feldschlacht ist mein feurig Sehnen« ersetzt u. ä.¹⁴ Die tiefsten Eingriffe hat die zweite Strophe erfahren – hier ist jeder Vers durch einen fast vollständig neuen ersetzt –; die beiden letzten Strophen (gewiß die bedeutendsten) hingegen sind nur geringfügig geändert.

Im gleichen Jahr, in dem Schiller die erwähnte Gesamtausgabe seiner Gedichte veröffentlichte, fand in Weimar eine Ausstellung statt, in der die durch die zweite Preisaufgabe Goethes und Meyers in den *Propyläen* veranlaßten Bilder der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Den beiden Themen der Preisaufgabe lagen homerische Szenen zugrunde – darunter der Abschied Hektors im 6. Gesang der *Ilias*.¹⁵ Auf Goethes Drängen hin ver-

¹² Ebd., S. 584 f.

¹³ Vgl. Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*, (3. Aufl.) Stuttgart 1963, S. 35 f.

¹⁴ S.W., Bd. I, S. 408 f.

¹⁵ Vgl. dazu: Walther Scheidig, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799 bis 1805*, Weimar 1958 (Schr. d. Goethe-Ges., Bd. 57). – Im Bildteil der Abhandlung von Scheidig sind die Beiträge von Hartmann, Kolbe und Nahl (die preisgekrönte Sepiazeichnung, auf welche Schiller sich in seinem *Propyläen*-Brief, wie wir sehen wer-

faßte Schiller (nach einigem Zögern, fühlte er sich doch in Sachen der bildenden Kunst nicht recht kompetent)¹⁶ einen offenen Brief *An den Herausgeber der Propyläen*, in dem er die Ausstellung kritisch würdigte. Seine Forderungen bezüglich der bildlichen Darstellung der Abschiedsszene Hektors und die von ihnen bestimmte Kritik der ausgestellten Bilder, die uns im folgenden beschäftigen soll, stehen in merkwürdigem Gegensatz zu seiner eigenen lyrischen Bearbeitung des homerischen Sujets. Vergleichen wir die Charakterisierung der von ihm gelobten Bilder mit der Bildbeschreibung von Sturz, die ihn einst bei jener Bearbeitung inspiriert haben wird, so spüren wir, wie tiefgreifend sich Schillers Kunstanschauung und sein Verhältnis zum antiken Mythos gewandelt haben – ein Wandel, der in seiner Entwicklung als Dramatiker eine Parallele findet.

II

»Der Abschied des Hektors ist schon als Stoff und ohne allen Zusatz der Kunst ein rührender Gegenstand.« Mit dieser Feststellung leitet Schiller seine Betrachtungen über die bildliche Darstellung des Sujets ein.¹⁷ Der Begriff des Rührenden spielt in seinen ästhetischen Schriften, namentlich in seiner Tragödientheorie, eine wichtige Rolle: hier ist er ein Synonym für »mitleiderregend« (auf den tragischen Affekt des *éleos* im Zuschauer wirkend). Die Tragödie, welche Schiller – Aristoteles und Lessing folgend – als »Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung« definiert,¹⁸ ist auf Handlungen, »welche den mitleidenden Affekt« im Publikum »vor-

den, häufig bezieht) in Reproduktionen wiedergegeben, die leider zu schlecht sind, als daß man, von inhaltlichen Einzelheiten abgesehen, Verbindliches über die ausgestellten Bilder aussagen könnte. – Inwieweit Schillers Gedicht oder Angelika Kauffmanns Gemälde die Themenstellung der Preisaufgabe beeinflusst hatten, läßt sich schwer sagen. Meyer (von dem die Themenvorschläge stammen) hat sich in seinem »Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jh.s« (1805) nicht sehr vorteilhaft über A. Kauffmann geäußert. Der »einzig herrschende Charakter« ihrer Werke sei das »Heitere, Leichte, Gefällige«; der »Ausdruck der Leidenschaft« sei bei ihr ohne »Kraft«; die Zeichnung bleibe zu »schwach und unbestimmt«. »Die Helden sehen wie zarte Knaben oder verkleidete Mädchen aus« (A. K. und die deutsche Dichtung, hrsg. von E. Thurner, S. 198). Diese Auffassung dürfte Goethe, dem die Malerin von Rom her persönlich bekannt war, geteilt haben. »Gerade im Hinblick auf die antike Kunst, an der Goethe und Meyer in den »Propyläen« alle Erscheinungen der Gegenwart maßen, konnte A. K. nur als Vertreterin der Empfindsamkeit des 18. Jh.s gelten«, bemerkt Eugen Thurner (a.a.O., S. XXXIII). Bezeichnenderweise stand die Malerin gerade mit den bekanntesten empfindsamen Dichtern Deutschlands in engem Kontakt (Klopstock, Geßner, Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Matthiesson u. a.).

¹⁶ Vgl. dazu Scheidig, a.a.O., S. 91 ff. – Zu Schillers Verhältnis zur bildenden Kunst vgl. O. Walzel, in: *Marbacher Schillerbuch I*, 1905, S. 22, u. A. Leitzmann, in: *Euphorien* 15, 1908, S. 779 f.

¹⁷ S.W., Bd. V, S. 897.

¹⁸ Ebd., S. 390.

züglich zu erwecken vermögen«,¹⁹ also auf ›rührende‹ Gegenstände in besonderem Maße angewiesen. Gerade der Moment des Abschieds, der Trennung ist von jeher eine tragische Grundsituation gewesen. Davon zeugen noch die eminent affekthaltigen Abschiedsszenen in Schillers Trauerspielen und dramatischen Fragmenten; es sei nur an die letzte Szene des *Don Carlos* (Carlos-Elisabeth), *Wallensteins Tod* II/7 (Octavio-Max) oder *Maria Stuart* V/6 (Marias Abschied von ihrem Gefolge mit dem dreifachen »Lebt wohl« am Ende) erinnert.

Aus dem rührenden Charakter der Szene ergeben sich für Schiller zwei Probleme: wie wird vermieden, daß die Darstellung des Rührenden ein sentimentalisches Gepräge erhält,²⁰ und wie ist die Affekthaltigkeit, in Schillers Terminologie ausgedrückt: das Pathetische des dargestellten Moments mit dem heroischen Charakter der Personen in Übereinstimmung zu bringen? – In letzterem Falle geht es um die von Schiller häufig erörterte Dialektik des Pathetischen und Erhabenen. Der Künstler hatte die Aufgabe, »für das Pathetische der Situation den wahrsten und zugleich würdigsten Ausdruck zu finden – denn es sollte der Abschied eines Helden sein, der Gattin und Kind zurückläßt, um in eine Todesgefahr zu gehen; man sollte einen letzten ewigen Abschied ahnden. Auf der anderen Seite sollte sich der Held über den Schmerz erhaben zeigen, Andromache sollte sich auch in dieser schmerzlichen Situation seiner wert beweisen, unser Herz sollte nicht zerrissen, sondern durch die Rührung selbst gestärkt und erhoben werden.«²¹ Schiller hat hier sicherlich an eine der tragischen Katharsis analoge Wirkung gedacht; die zuletzt zitierten Sätze sind ohnehin von einer Grundvoraussetzung seiner Poetik des Tragischen geprägt: Das erste der beiden »Fundamentalgesetze« der tragischen Kunst ist für ihn nämlich die wirkmächtige, das Mitleiden des Zuschauers erweckende Darstellung des Leidens. »Pathos ist also die erste und unnachlässliche Forderung an den tragischen Künstler.«²² Dieses Pathos muß aber der Manifestation des Erhabenen dienen, denn das zweite

¹⁹ Ebd., S. 378.

²⁰ Die gleiche Frage hat Schiller sich auch in Hinblick auf die tragische Dichtung häufig gestellt. In seinem Agrippina-Fragment z. B. vergleicht er die Stoffe des Todes des Britannicus und des Todes der Agrippina und kommt zu dem Schluß, daß der letztere als Sujet einer »reinen Tragödie« den Vorzug verdiene, weil von dem ersteren noch zu viel »sentimentalisches Mitleid« zu fürchten sei, während »der Untergang der Agrippina mehr die tragische Furcht und das tragische Schrecken erregt« (S.W., Bd. III, S. 255). Hier wie an anderem Ort (vgl. z. B. seine Äußerungen über Shakespeares »Richard III.« in seinem Brief an Goethe vom 28. XI. 1797) scheint Schiller den tragischen Affekt der Furcht für wichtiger als den des Mitleids zu halten, der stets durch Sentimentalität gefährdet ist. Schiller steht dabei in deutlicher Opposition zur Dramaturgie Lessings, der bekanntlich den Affekt der Furcht aus der Tragödiendefinition hinausmanövriert hat.

²¹ S.W., Bd. V, S. 858.

²² Ebd., S. 513 (Über das Pathetische).

Fundamentalgesetz lautet: »Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden«, »Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden«,²³ welcher die Gemütsfreiheit im Leidenden offenbart und im mitleidenden Zuschauer zur Wirkung bringt. Wie in Schillers Poetik des Tragischen Werk und Wirkung eine Einheit bilden, die Tragödie als Werk der Wirkung begriffen wird, so geht auch an der oben zitierten Stelle des *Propyläen-Briefs* (übrigens ganz im Sinne der humanistischen Malereitheorie)²⁴ die Würdigung des bildlich Dargestellten in die Erörterung der im Bildbetrachter ausgelösten Empfindungen über: dem Schmerz dort entspricht die Rührung hier wie der Erhabenheit über den Schmerz das erhobene Herz.

Schiller tadelt nun, daß einer der konkurrierenden Künstler »die ganze Aufgabe in eine zärtliche Familienszene verwandelt« hat, »worin von dem tragischen Inhalt der Situation wenig oder gar nichts zu spüren ist.« Ist hier also das »Pathetische« zu wenig zur Geltung gebracht worden, so haben andere Künstler demselben »zu viel Raum gegeben und von dem heroischen Charakter des Helden zu viel aufgeopfert«, indem sie z. B. Hektor mit dem »Ausdruck hilflosen Schmerzens« dargestellt haben.²⁵ – Schiller hat sich in seinen Traktaten über die tragische Kunst immer wieder mit der Frage beschäftigt, auf welche Weise der Dichter die Gewalt der Affekte in den handelnden Personen und im Zuschauer zu brechen, der bedrohten Gemütsfreiheit wieder zu ihrem Recht zu verhelphen vermag; ähnlich suchte er in seinem *Propyläen-Brief* nach dem geeigneten inhaltlichen Moment, das dem Maler ermöglicht, seinen notwendig affektiv bewegten Gestalten die heroische Fassung des Gemüts zurückzugeben. Er findet es in Hektors Gebet an die Götter (Vers 476 ff.): »Mehrere und zwar die geschicktesten Meister lassen ihren Helden sich an die Götter wenden und das Kind ihrem Schutz übergeben. . . . Das Vertrauen auf die Götter erlaubt einen mutigen, heitern und selbst im Affekt beruhigten Ausdruck, und die Handlung erhält dadurch einen feierlichen

²³ Ebd., S. 512.

²⁴ In den Malereitraktaten etwa eines Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci spielt die Affektenlehre eine nicht weniger wichtige Rolle als in der Tragödientheorie: »Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen den Beschauer und Betrachter derselben zu Äußerungen des gleichen Affektes bringen, um dessentwillen die Historie figuriert wird, d. h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemütsregungen, so soll die Seele der Betrachter deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, daß es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall beteiligt, der in der Figuration der Historie zur Vorstellung kommt. Täten sie das nicht, so wären Bemühungen und Genie des Werkmeisters eitel.« (Leonardo da Vincis Malereitraktat, hrsg. von H. Ludwig, in: Eitelsbergers Quellenschriften z. Kunstgesch., Bd. XV, I, S. 220 n 188).

²⁵ S.W., Bd. V, S. 899.

Charakter.«²⁶ – In der preisgekrönten Sepiazeichnung von J. A. Nahl sieht Schiller eine vollkommene Darstellung des Pathetischen: »Hektor hebt den Astyanax mit einem heitern Blick des Vertrauens zu den Göttern empor. Andromache . . . lehnt sich an die rechte Seite des Helden, auf ihm als ihrem Gotte scheint sie zu ruhen, kein Ausdruck des Schmerzens entstellt ihre reinen Züge.«²⁷

Schillers Forderungen bezüglich der bildlichen Darstellung antiker Heroen stehen Winckelmann – dessen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1754) zufolge »der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele« zeigt²⁸ – ebenso nahe, wie sie von Lessings Anschauung entfernt sind, daß »nach der alten griechischen Denkungsart«, insbesondere der homerischen, die vehemente Äußerung des Schmerzes »gar wohl mit einer großen Seele bestehen« kann.²⁹ Nicht auf die heroischen Personen, sondern allein auf die Amme »als die niedrigere Natur« durfte in der Darstellung der Abschiedsszene Hektors »die ganze Schale der Leidenschaft ausgegossen« werden. So ist es auch auf dem im *Propyläen*-Brief am meisten gelobten Bilde von Nahl geschehen. (Letzterer hat, wie Schiller bemerkt, die niedrige Person der Amme schon räumlich von der heroischen Gruppe abgesondert und zudem durch den Helm Hektors, der auf dem Boden liegt, augenfällig getrennt.) Was dem Künstler also bei der Gestaltung Hektors und Andromaches versagt war, das durfte er hier, »in corpore vili« durchaus zur Darstellung bringen.³⁰ – Die gleiche Ansicht wie Schiller hat übrigens Meyer in seiner *Rezension der eingegangenen Stücke* in den *Propyläen* vertreten: er betont, daß »einzig der Amme eine lebhaftere Äußerung der Leidenschaft zukommen konnte, die hingegen dem Helden und seiner Gemahlin nicht geziemt.«³¹ (Zu dieser Überzeugung waren Meyer und Goethe nach einigem Zögern gelangt; es war nämlich zunächst die Frage aufgeworfen worden, ob die Amme dadurch, daß der Künstler – Nahl – ihr allein den vollen Ausdruck des Schmerzes gegönnt hat, nicht allzusehr im Mittelpunkt stehe. Auch Schiller äußert in dieser Hinsicht, freilich nur in einer Nebenbemerkung, leises Bedenken.)³²

Meyers und Schillers Überzeugung, daß der ungebändigte Affektausdruck als etwas Niedriges nur der Amme »geziemt«, weist auf die Tradi-

²⁶ Ebd., S. 899 f.

²⁷ Ebd., S. 902.

²⁸ Winckelmann, *Ausgewählte Schriften u. Briefe*, hrsg. von Walther Rehm, Wiesbaden 1948 (Samml. Dieterich, Bd. 52), S. 20.

²⁹ Lessings Werke, hrsg. von G. Witkowski, Leipzig/Wien o. J. (Meyers Klassiker-Ausg.), Bd. IV, S. 25.

³⁰ S.W., Bd. V, S. 900 u. 902.

³¹ Zit. nach Scheidig, a.a.O., S. 109.

³² Nahl habe der Amme »eine noch größere« (als ein anderer erwähnter Künstler), »wenn nicht zu große Bedeutung gegeben« (S.W., Bd. V, S. 901).

tion der ständischen Stiltrennung zurück, die sich in bestimmten Konventionen der Malerei durchgesetzt hat (man vergleiche etwa Leonardo da Vincis *Abendmahl*: Jesus verharrt in erhabener Ruhe, während die Jünger sämtlich in heftigem Affekt gezeigt sind). Was als Ausdruck einer »Person von Stand« gegen die Schicklichkeit verstoßen würde, ist bei einer Person niedrigen Standes durchaus angemessen. – Den Kontrast zwischen dem Erhabenen, das sich in der Verwindung des Affekts manifestiert, und dem Niedrigen als dessen ungehemmter Äußerung, den Schiller in Nahls Sepiazeichnung dargestellt sieht, hat er selbst in seinem dramatischen Werk vielfach gestaltet: etwa in der Szene V/6 der *Maria Stuart*, nachdem die Titelheldin die Nachricht von der bevorstehenden Vollstreckung des Todesurteils erhalten hat. Als sie den Raum betritt, in dem die Kammerfrauen usw. ihrer harren, drücken die Anwesenden »den heftigsten Schmerz aus«, sie selbst hingegen sieht »mit ruhiger Hoheit« im Kreise herum.

Die eine der beiden Hauptgefahren, welche der Künstler zu meiden hatte, bestand also in der zu großen Wirkung des Pathetischen, die andere nun drohte von dem »sentimentalischen Hang der Nation und des Zeitalters« her, »welcher zum wahren Verderben aller bildenden Kunst auch auf diesem Felde wie auf dem poetischen überhand genommen hat.«³³ Wir dürfen den Begriff des Sentimentalischen hier nicht in dem umfassenden Sinne verstehen, den Schiller ihm in seiner Theorie des Naiven und Sentimentalischen verliehen hat; das zeigt der unmittelbar folgende, den genannten Ausdruck erklärende Satz: »Ein weinerlicher Hektor und eine zerfließende Andromache waren zu fürchten und sind auch nicht ausgeblieben.«³⁴ Und doch steht das Sentimentalische im engeren Sinne, das hier einfach das Allzurührende bedeutet, mit jenem Grundbegriff der Schillerschen Kunsttheorie in einem bestimmten Zusammenhang. Wir erinnern an die Ausführungen über Homer im Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung*: Schiller vergleicht hier die Begegnung zwischen Glaukos und Diomedes (die sich im Gefecht als Gastfreunde erkennen und Geschenke austauschen) im 6. Gesang der *Ilias* (Vers 119 ff.) mit einer Stelle aus dem ersten Gesang des *Orlando furioso* von Ariost. »Beide Beispiele kommen einander in der Wirkung auf unser Herz bei nahe gleich.« Während aber Ariost als sentimentalischer Dichter (der aus dem Gefühl des »Abstandes« der geschilderten Sitten »von denjenigen, die sein Zeitalter charakterisieren«, dichtet) bei der Erzählung »seine Rührung nicht verbergen« kann,³⁵ verrät Homer, der eine nicht weniger rührende Begebenheit schildert, in keinem Moment eine Beteiligung des Herzens. Diese würden wir ihm durchaus zubilligen, »da auch unser Herz

³³ S.W., S. 897.

³⁴ Ebd. – vgl. auch hier Anm. 20.

³⁵ S.W., Bd. V, S. 714.

beim Lesen einen Stillstand macht und sich von dem Objekte gern entfernt, um in sich selbst zu schauen. Aber von allem diesem keine Spur im Homer; als ob er etwas Alltägliches berichtet hätte, ja als ob er kein Herz im Busen trüge, fährt er in seiner trockenen Wahrhaftigkeit fort...«³⁶

Homer – und der naive Dichter überhaupt – hängt nicht mit »Innigkeit«, »Empfindsamkeit«, »süßer Wehmut«, mit »sentimentalischem Interesse« an den Dingen, sondern behandelt seine Gegenstände mit einer Nüchternheit, welche ihm fast als »Unempfindlichkeit« ausgelegt werden könnte.³⁷ Er ist »streng und spröde, wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern, ohne alle Vertraulichkeit entflieht er dem Herzen, das ihn sucht, dem Verlangen, das ihn umfassen will.«³⁸ Sein Herz liegt – anders als man es von den modernen Poeten gewohnt ist – nicht wie schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern ist wie das Gold in der Tiefe zu suchen.³⁹ – Schiller berichtet, wie sehr ihn diese Eigenart des naiven Dichters in seiner Jugend befremdet habe; erst im Laufe der Jahre sei in ihm das Verständnis dafür gereift, daß wir bei Homer oder Shakespeare kaum je dem empfindenden Subjekt des Dichters begegnen: Wo das Herz des Lesers verweilen möchte, eilt jener in der Darstellung fort, ohne sich ein bewegtes Innehalten zu gönnen, und umgekehrt bleibt er nicht selten dort stehen, wo die Empfindung fortstrebt. – Wie unbewegt Homer den Dingen gegenüberzustehen scheint und wie wenig er auf die Bewegung des Hörers oder Lesers Rücksicht nimmt, das hätte Schiller gerade am Beispiel der Abschiedsszene Hektors illustrieren können: Wir denken an Andromaches langen Exkurs über das Schicksal ihrer Eltern und Brüder, der (wenn wir ihn mit den Augen Schillers betrachten) von ihrem schmerzbelegten Gemütszustand abzulenken scheint und den »sentimentalisch« interessierten Leser erkälten muß.⁴⁰ – Etwas von dieser Sprödigkeit des Naiven erwartet der Verfasser des *Propyläen*-Briefes offensichtlich auch von der bildlichen Gestaltung eines homerischen Sujets. Darum fällt sein Urteil über die Künstler am härtesten aus, welche sich zu sehr ihrer eigenen Rührung hingeeben haben, in der schmerzlichen Stimmung des Abschieds gänzlich aufgegangen sind.

Wie sind aber von dem Standpunkt aus, den Schiller im *Propyläen*-Brief einnimmt, seine eigenen frühen Strophen vom Abschied Hektors zu beurteilen? Ohne Zweifel fallen sie ganz ins Gebiet des Sentimentalischen; das zeigt schon ihr dramatischer Kontext: Amalia sucht im Gesang

³⁶ Ebd., S. 715.

³⁷ Ebd., S. 712.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd., S. 712 f.

⁴⁰ Zur Bedeutung der homerischen Exkurse vgl. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, (5. Aufl.) Zürich 1961, S. 84 ff. – Zum Exkurs Andromaches bemerkt Staiger – ganz im Sinne Schillers: »A. schweift ab, weil Homer von der schmerzlichen Rührung nicht bedrängt ist oder doch wenigstens nicht darin aufgeht« (ebd.).

den Widerklang ihres eigenen Gemütszustandes. Die Originalszene der *Ilias* würde sich dem Verlangen ihres Herzens entziehen; die »trockene Wahrhaftigkeit« und »Unempfindlichkeit« Homers müßte ihre Empfindung stören. Nur die Übertragung des epischen Vorgangs ins Musikalisch-Lyrische erfüllt den Abschiedsmoment mit den sentimentalischen Stimmungen, von denen sie selbst bewegt ist. Zu diesen Stimmungen gehören die Trennungsschwermut und Todestrauer, die Unendlichkeits- und Ewigkeitssehnsucht, das beinahe wollüstige Hineinstürmen Hektors in den Tod, Andromaches wehmuttrunkenes Ausmalen des »Nicht mehr«: der Leere, die Hektor zurückläßt, und der lichtlosen Qual der Unterwelt, schließlich die über alle Klänge der Melancholie und Klage sieghaft hinwegtönende Liebesemphase.

Im Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* hat Schiller von der »doppelten Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst« gesprochen. »Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden.«⁴¹ Dem Plastisch-Poetischen kommt ebenso eine Affinität zur naiven Dichtungsart zu, die sich durch Gegenständlichkeit auszeichnet, wie dem Musikalisch-Poetischen, das Schiller vor allem in Klopstock (dem »musikalischen Dichter« katexochen)⁴² verkörpert sieht, eine Affinität zur Innerlichkeit der sentimentalischen Dichtungsart. Aus der Sicht des »klassischen« Schiller müßte demnach die Übertragung einer Szene der *Ilias* in einen lyrischen Wechselgesang einer Übertragung des Naiven ins Sentimentalische gleichkommen, während die bildende Kunst aufgrund der Verwandtschaft derselben mit dem Naiven der nüchternen Gegenständlichkeit Homers weitgehend zu entsprechen vermag. Aus diesem Grunde kann Schiller von der bildlichen Vergegenwärtigung der Abschiedsszene Hektors erwarten, daß sie die Eigenart der homerischen Epopöe getreu widerspiegelt.

III

Der »sentimentalische Hang« des Zeitalters, der diese Widerspiegelung verhindert, verrät sich nach Schiller namentlich in dem Fehler mehrerer Künstler, die Szene von dem Hintergrund des Kriegsgeschehens abzulösen und auf eine bloß intim-private Dimension zu reduzieren, d. h. nur den »Abschied zweier Liebenden« vorzuführen und so auf eine »Rüh-

⁴¹ S.W., Bd. V, S. 734 f.

⁴² Ebd., S. 734.

»die diesem Stoffe ganz und gar fremd ist.«⁴³ Schiller weist darauf hin, daß zu der Szene aus dem 6. Gesang der *Ilias* nicht nur das Abschiedsgespräch Hektors und Andromaches gehört, sondern auch Hektors Sorge um Astyanax (Kuß, Gebet zu den Göttern etc.) und daß gerade durch dieses zweite Handlungsmoment der Vorgang weit über das bloß Intime hinausweist. »Es war in diesem einfach scheinenden Stoff ein doppeltes Verhältnis auszudrücken: Hektor sollte als liebender Gatte und als zärtlicher Vater erscheinen. Nicht leicht war die Aufgabe, jedem dieser Verhältnisse sein volles Recht anzutun, ohne gegen die Einheit des Bildes zu verstoßen. Eines mußte notwendig zur Hauptsache gemacht werden, weil keine doppelte Handlung von gleicher Bedeutung erlaubt war, und die Kunst bestand darin, die prägnanteste zu wählen.«⁴⁴

Die Betonung der Einheit des Bildes und das Verbot der doppelten Handlung läßt an die dramaturgische Regel der drei Einheiten denken, die in der Tat auch für die Malereitheorie bis ins 18. Jahrhundert eine Rolle gespielt hat.⁴⁵ So schreibt Diderot in einer seiner Schriften zur bildenden Kunst: »Wie die dramatische Dichtung hat auch die Kunst ihre drei Einheiten: die Einheit der Zeit, d. h. den Sonnenaufgang oder -untergang; die Einheit des Orts, d. h. einen Tempel, eine Hütte, einen Winkel im Wald oder auf dem Marktplatz; die Einheit der Handlung, d. h. einen Christus, der entweder gebeugt unter der Last des Kreuzes zur Richtstätte geht oder als Sieger über die Hölle aus dem Grabe aufersteht oder den Jüngern von Emmaus erscheint.«⁴⁶ – Die Einheit der Handlung bedeutet, daß der Maler nur ein einziges Moment eines längeren Vorgangs, nur einen einzigen Augenblick vergegenwärtigen kann. Daraus folgt, so schreibt Lessing im *Laokoon*, daß er den »prägnantesten« zu wählen hat, »aus welchem das Vorhergehende und das Folgende am begreiflichsten wird.«⁴⁷ Den Begriff des Prägnanten wird Schiller an der oben zitierten Stelle des *Propyläen*-Briefs von Lessing übernommen haben.⁴⁸ – Für den Maler der

⁴³ Ebd., S. 898.

⁴⁴ Ebd., S. 897.

⁴⁵ Vgl. z. B. Lessings Werke (Witkowski), Bd. IV, S. 141 ff. u. S. 268 (*Laokoon*).

⁴⁶ Diderot, *Ästhetische Schriften*, hrsg. von F. Bassenge, Frankfurt a. M. 1968, Bd. I, S. 481.

⁴⁷ Lessings Werke, Bd. IV, S. 119.

⁴⁸ Bekanntlich ist dieser Begriff auch ein dramaturgischer Terminus Schillers. In seinem Brief an Goethe vom 15. IX. 1797 hat er sich ausführlich über die Bedeutung desselben für die verschiedenen Kunstgattungen geäußert. Sein spezifisch dramaturgischer Sinn geht aus den Bemerkungen über die Anlage des »Wallenstein« im Brief an Goethe vom 2. X. desselben Jahres hervor. – Bei der Wahl der Stoffe für poetische und bildende Darstellung, so heißt es in dem ersten Brief, kommt alles auf »absolute Bestimmtheit des Gegenstandes« an. In diesem Zusammenhang gebraucht Schiller den Ausdruck »prägnanter Moment«. Beim »Wallenstein« hebt er hervor: der »Moment der Handlung«, d. h. offenbar ihr Anfang oder besser der Augenblick, da sie wirklich ins Rollen kommt (Eintreffen Questenbergs im Lager), sei hier »so prägnant, daß

Abschiedsszene Hektors ergibt sich das umgekehrte Problem wie – nach der bekannten Darstellung im *Laokoon* – für Homer, als er den Schild des Achill zu beschreiben hatte. Der Dichter, welcher das Sujet eines Malers in eine poetische Schilderung übersetzt, hat »die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblicks«, der im Bild zu vergegenwärtigen ist, »auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen.«⁴⁹ Er gibt also nicht nur das wieder, was »actu« in dem Gemälde enthalten ist, sondern auch das, was »virtute« erscheint.⁵⁰

Der Maler hat nun umgekehrt die Aufgabe, die Erzählung des Dichters auf den prägnanten Augenblick zu reduzieren, in dem alles, was dort actu geschildert wird, virtute enthalten sein muß. In diesem Falle geht es konkret darum, eines der beiden Handlungsmomente: Hektor-Andromache und Hektor-Astyanax auszuwählen und das andere mehr oder weniger sichtbar in der bildlichen Darstellung miterscheinen zu lassen, das bedeutet: Hektor muß entweder als Vater oder als Gatte im Mittelpunkt stehen. »Einige der konkurrierenden Künstler haben sich begnügt, bloß den Abschied des Gatten von der Gattin vorzustellen, und sind folglich unter der Aufgabe geblieben. Das Kind auf den Armen der Wärterin oder der Mutter ist nur ein Zeuge der Handlung.« Diese Möglichkeit der Darstellung (die auch Angelika Kauffmann gewählt zu haben scheint) ist abzulehnen, da der Szene so eine Intimität verliehen wird, welche ihrem heroischen Charakter abträglich ist. »Andere schlugen den entgegengesetzten Weg ein; indem sie den Vater ausschließend mit dem Kinde beschäftigen, lassen sie die Mutter und Gattin eine untergeordnete Rolle spielen.« Diese Möglichkeit zieht Schiller vor, »weil der Ausdruck des väterlichen Charakters sich mit dem männlichen Ernst des Helden sehr wohl verträgt.«⁵¹ Der Abschied des letzteren von seiner Gattin ist also der Vater-Sohn-Beziehung als der prägnanteren Handlung dem *Propyläen*-Brief zufolge eindeutig untergeordnet. In einem Ölgemälde, das Schiller als eines »der vorzüglichsten Stücke in der Sammlung« bezeichnet, wird nach seiner eigenwilligen Interpretation das Geschehen zwischen Hektor und Andromache fast ein wenig abgewertet: »Hektor breitet seine Arme nach dem Kinde aus, das auf den Armen der Wärterin vor ihm zurückflieht, während daß sich Andromache zwischen diesen nach dem Kinde ausgestreckten Armen an seinen Leib schmiegt; aber er

alles, was zur Vollständigkeit« der Handlung »gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn notwendig darin liegt, daraus hervorgeht« (Briefwechsel zwischen Goethe u. Schiller, *Artemis-Gedenkausg.*, 2. Aufl. Zürich 1964, Bd. XX, S. 423 u. 434).

⁴⁹ Lessings Werke, Bd. IV, S. 143.

⁵⁰ Ebd., S. 144.

⁵¹ S.W., Bd. V, S. 897 f.

selbst zeigt sich keineswegs mit ihr beschäftigt, seine ganze Bewegung bezieht sich auf das Kind, sie scheint überflüssig und eher ein Hindernis zu sein.«⁵² – Auch auf der Sepiazeichnung Nahls ist nach der bereits zitierten Beschreibung der Akzent deutlich auf die Vater-Sohn-Beziehung gelegt.

Warum hat Schiller diese Beziehung als die unstreitig wesentlichere empfunden? Bei Homer lesen wir, daß Hektor in seinem Sohn als Held und Schirm Trojas fortzuleben hofft: von Astyanax solle man einst sagen können, er überrage noch weit den Vater (Vers 479). Schiller hat also nicht unrecht, wenn er Hektors Sorge um seinen Sohn der Sorge um seine Vaterstadt gleichsetzt. Auf den Bildern (z. B. Nahls), die den Moment darstellen, da Hektor sich an die Götter wendet und sein Söhnchen ihrem Schutz übergibt, bildet das auf den Armen des Vaters hoch emporgehaltene Kind einen »bedeutenden Gipfel der Gruppe«; es wird so »zu einem Symbol der hilflosen Stadt, beide scheint Hektor in die Hand der Götter zu geben.«⁵³ – Der Künstler hat also »den Krieger und den Held, der der Schirm seiner Vaterstadt sein soll«, in den Mittelpunkt zu stellen. Von dieser Forderung her betrachtet, ist es der »unglücklichste Einfall, der sich am weitesten von der Aufgabe entfernt«, Hektor so »jugendlich und weichlich« zu halten, »daß man bloß den Abschied zweier Liebenden vor sich zu sehen glaubt«,⁵⁴ daß also die Szene ihren Bezug auf das Schicksal der bedrohten Stadt verliert und auf ein bloß privates Moment beschränkt bleibt.

Hat aber Schiller selbst sich nicht in seinem Gedicht *Hektors Abschied* dieses unglücklichen Fehlers schuldig gemacht und so eine sentimentalische Rührung erweckt, die dem Stoffe fremd ist? Von der Anwesenheit des Astyanax ist in dem lyrischen Zwiegespräch nicht (wenigstens nicht deutlich) die Rede; Andromache erwähnt nur einmal seine zukünftige Verlassenheit. Der Vers »Über Astyanax unsre Götter!« ist in der späteren Fassung sogar weggefallen; Schiller mag aufgrund seines gereiften Homer-Verständnisses gespürt haben, daß dieser Vers in seinem Gedicht ein wenig fremd klingt: hier ist alles »Äußere«, sind die Attribute des Krieges, die Bedrohung des Gemeinwesens sowie Hektors Tod als »Vaterlandserretter« nur der düstere Kontrapunkt zur Bewegung des Herzens; sie verkörpern die Gegenmacht, an der die siegende, todüberwindende Kraft der Liebe sich bewährt. Hektor und Andromache stehen sich in Schillers Wechselgesang nur als Liebende gegenüber; es ist nicht wie bei Homer »der Gegensatz des Mannes und Helden zur Gattin und Mutter seines Sohnes dargestellt«, so hat Wolfgang Schadewaldt bemerkt; »zwei Stimmen rufen und tönen gegeneinander, ein Ich – ein Du, beide treibend

⁵² Ebd., S. 898.

⁵³ Ebd., S. 900.

⁵⁴ Ebd., S. 898.

auf dem Meer unendlicher Gefühle. . . . Was bei Homer große und unverrückbar ruhende Wirklichkeiten waren, Ilion, der Krieg, die Götter: das lebt nun auf in stürmenden Gewalten des Innern.« In Homers und Schillers Gestalten sei der Unterschied zu spüren, den der letztere selbst zwischen den alten naiven und den modernen sentimentalischen Poeten wahrgenommen hat: »Jener ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen.«⁵⁵

Hektors Abschied ist ein Gedicht auf die »geheime Seelenmacht, die der Mensch des Abendlandes Liebe nennt.«⁵⁶ Eben diese Seelenmacht war der alten Welt fremd; das ist ja auch die Überzeugung Schillers: In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* sowie in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 17. Dezember 1795 hat er von den Griechen, gerade von Homer, behauptet, bei ihnen habe es weder eine »schöne Weiblichkeit« noch eine »schöne Liebe« gegeben; diese sei ein Vorzug der modernen Poesie.⁵⁷ – Um die Schillersche Kritik an der Darstellung der Geschlechtsliebe in der griechischen Poesie zurückzuweisen, hat der junge Hegel sich einmal der Fiktion eines Gesprächs zwischen dem athenischen Helden Aristides und einem mittelalterlichen Ritter bedient (welcher beschreibt, was alles er für seine Dame getan hat); er suchte so wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen, wie wenig der Grieche aufgrund seiner Hingabe ans Gemeinwesen daran denken konnte, eine subjektive Leidenschaft wie die Liebe derart zu kultivieren wie der moderne Mensch, welcher seine Gemütskräfte mehr und mehr nach innen wendet, in privaten Beziehungen aufgehen läßt.⁵⁸ In seiner *Ästhetik* hat Hegel später festgestellt, daß die Liebe als eine »bloße Privatsache des subjektiven Herzens« erst im Abendland, »diesem Niedergang des Geistes in sein subjektives Inneres« zur vollen Blüte gelangen konnte. Wie wenig dieselbe den Griechen in der »subjektiven Innigkeit der Empfindung« bekannt war, das illustriert er gerade an der Haltung Andromaches, welche nur die »Besorgnis der Gattin und Mutter« ausdrücke.⁵⁹ In ähnlichem Sinne hat auch Schiller den Abschied Hektors und Andromaches bei Homer gedeutet. Was er im Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* als Nachteil der griechischen Poesie hingestellt hat (der nur beschrieben, nicht von der Lebensform der Griechen her begründet wird): die fehlende

⁵⁵ W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*, (3. Aufl.) Stuttgart 1959, S. 232 f. – Schiller-Zitat: S.W., Bd. V, S. 719.

⁵⁶ Schadewaldt, a.a.O., S. 233.

⁵⁷ S.W., Bd. V, S. 756.

⁵⁸ Vgl. Georg Lukács, *Der junge Hegel*, in: *Werke*, Bd. VIII, 3. Aufl. Neuwied u. Berlin 1967, S. 91 f.

⁵⁹ Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Frankfurt a. M. (1955), Bd. I, S. 544, 534 u. 540.

Innigkeit der Geschlechtsliebe – das erscheint im *Propyläen*-Brief in positivem Licht, durch die Eigenart des antiken Lebens bedingt.

Daß Schiller in seiner Interpretation des Abschieds Hektors den Akzent auf dessen Vermächtnis an seinen Sohn legt, hängt auch mit seiner Deutung der Stellung dieser Szene innerhalb des 6. Buches der *Ilias* zusammen. Er mißt namentlich dem Umstand, daß Hektor seine Gattin nicht im Hause, wo er sie zunächst sucht, sondern am Skäischen Tor findet, wohin sie geeilt ist, um das Schlachtgeschehen zu beschauen, größte Bedeutung bei: das Tor als Symbol der Öffentlichkeit und damit zugleich als Würdesymbol prägt für ihn den Ablauf der ganzen Szene. (Er mag dabei an andere Geschehnisse der *Ilias*, deren Hintergrund das Skäische Tor bildet, gedacht haben: etwa an die Versammlung der Ältesten im 3. Gesang, als Helena dem Priamos die achaischen Heerführer nennt.) »Bei der Abschiedsszene Hektors war das Lokale keineswegs unwichtig und die Handlung konnte nur vermittels desselben ihre volle Erklärung erhalten.« Der Künstler mußte daher »die Szene unter oder an das trojanische Tor verlegen, und je sprechender er die Umgebung machte, desto mehr Ausdruck kam in die Handlung. Es ist daher nicht zu billigen, daß auf einigen Bildern die Szene an eine ganz öde und gleichgültige Stelle an der Stadtmauer verlegt ist. Die Handlung entbehrt dadurch ihren bedeutenden Hintergrund und ihren öffentlichen Charakter, der jenen alten Zeiten so gemäß ist; obgleich das andere Extrem, wo der Künstler einen opernmäßigen Hofstaat um seine Personen herum verbreitet, noch weit mehr Tadel verdient.«⁶⁰ Nahl hat auch in diesem Punkte das Richtige getroffen: »Die Handlung geschieht unter dem Tor, dessen edle Architektur würdig zum Ganzen stimmt.« (Es ist in den architektonischen Formen des Renaissanceportals und ganz im Sinne des letzteren als Würdeform gestaltet.) »Hinter der Amme öffnet sich dasselbe in einem schönen freien Bogen; man sieht den Wagen Hektors, der Führer hält die Pferde an, ein Krieger ist näher getreten und setzt die Hauptszene mit der Handlung des Hintergrundes in Verbindung.«⁶¹ Durch ihren sinnfällig vergegenwärtigten Zusammenhang mit dem großen Geschehen des Kriegs ist die Szene also weit über einen privaten Abschied erhoben.

Das Stadttor ist für Schiller stets ein ungemein wichtiges Symbol des Polis-Lebens gewesen; einmal als »Grenzscheide« (so der Titel eines Distichons) zwischen dem Kosmos des Gesellschaftsvertrages und dem Chaos der Natur vor den Stadtmauern (»Heilig waren vordem die Tore, sie stehen bedeutend / Zwischen der wilden Natur, zwischen dem engen Vertrag.«),⁶² zum andern als Zentrum des öffentlichen Lebens. Vor den Toren der Städte fanden z. B. einst die Gerichte statt, welche sich heute

⁶⁰ S.W., Bd. V, S. 901.

⁶¹ Ebd., S. 902.

⁶² S.W., Bd. I, S. 334.

ins Innere der Häuser zurückgezogen haben, so lesen wir in der Vorrede zur *Braut von Messina*. Und in der geschichtsphilosophischen Elegie *Der Spaziergang* stehen die Verse:

»Weise sprachen das Recht an diesen geselligen Toren,
Helden stürzten zum Kampf für die Penaten heraus.
Auf den Mauren erschienen, den Säugling im Arme, die Mütter,
Blickten dem Heerzug nach, bis ihn die Ferne verschlang.«

Gewiß hat Schiller auch das Bild Andromaches mit Astyanax vor Augen gehabt, als er die letzten Verse schrieb.⁶³

Der Hintergrund des »geselligen Tores« bedeutet, daß die Augen der Stadt auf Hektor und Andromache ruhen: deshalb können sie sich in ihren Gefühlsäußerungen nicht gehen lassen; ihre Haltung hat sich durch eine heroische Dignität auszuzeichnen, die der Würde des Orts, der Öffentlichkeit des Geschehens entspricht. Sie sind in der gleichen Lage wie die Helden der attischen Tragödie, die sich stets vom Chor umgeben wissen, »der als ein richtender Zeuge sie vernimmt«, ihr Gefühl zur Zurückhaltung zwingt und die »Würde, mit der sie reden«, motiviert, wie es in Schillers Vorrede zu seiner Chortragödie heißt. Er hat den Chor als konkrete Repräsentanz der Öffentlichkeit im Trauerspiel wiedereingeführt, da diese »Riesengestalt« den Dramatiker nötigt, »alle seine Figuren auf den Kothurn zu stellen und seinem Gemälde dadurch die tragische Größe zu geben.«⁶⁴ Eine solche Größe erwartet er auch von der bildlichen Darstellung eines homerischen Gegenstandes; deshalb sieht er sich im *Propyläen*-Brief zu der gleichen Polemik gegen den »Naturalism in der Kunst«, gegen den »gemeinen Begriff des Natürlichen« veranlaßt wie in jener Vorrede.⁶⁵ (Wie sehr das »Gespenst der Zeit«: die »natürliche Wahrheit« die Kunst von ihrer Höhe herabgezogen hat, dafür ist ihm die Tatsache symptomatisch, daß eine Reihe von Künstlern, »die zu der Höhe des Gegenstandes nicht hinaufgelangen konnten, mit ihrem Genie gerade die Amme noch erreicht haben.« Diese, bei deren Darstellung »der Künstler der beliebten Natürlichkeit mit dem mindesten Nachteile folgen konnte«, ist auf mehreren Bildern bezeichnenderweise »die gelungenste Figur« geworden.)⁶⁶

Der von Schiller befahdene »Naturalism« fällt im Bereich des Dramas mit einer Darstellungsweise zusammen, wie sie sich namentlich das bürgerliche Trauerspiel zum Grundsatz gemacht hat. Diese im 18. Jahrhundert aufkommende dramatische Gattung, die tragédie domestique, wie man sie in Frankreich zutreffender genannt hat, ist von ihren Theoretikern

⁶³ Ebd., S. 231.

⁶⁵ Ebd., S. 818 f.

⁶⁴ S.W., Bd. II, S. 822 f.

⁶⁶ S.W., Bd. V, S. 900 f.

kern der herkömmlichen tragédie héroïque, welche nach den Worten Diderots »zu ihrem Gegenstand das Unglück der Großen und die Unfälle ganzer Staaten hat«, als ein Drama gegenübergestellt worden, das »unser häusliches Unglück« darstellt.⁶⁷ Die Griechen, so stellt Lessing im 59. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* fest, ließen ihre Tragödie auf einem »öffentlichen Platze« in Gegenwart des Volks spielen, das durch den Chor verkörpert wurde, für die Tragödie der »Neuern« hingegen ist charakteristisch, daß dieselben »den Chor abgeschafft« haben und ihre Personen »größtenteils zwischen ihren vier Wänden« lassen. Sie können sich mithin »den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen.«⁶⁸ Da die Handlung der letzteren sich gänzlich in der Öffentlichkeit abspielt, müssen ihre Personen ja »fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten, den besten Worten entladen; sie müssen sie immer abmessen und wählen«. Die moderne Tragödie hingegen hat keine Ursache mehr, ihre Personen »eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen«. Sie haben niemanden um sich herum, der ihre »Ausdrücke zu kontrollieren« strebt.⁶⁹ Lessing fordert mithin vom Trauerspiel seiner Zeit bestimmte Stileigentümlichkeiten, die Schiller als Naturalismus weitgehend verwirft und durch die Wiedereinführung des Chors zu überwinden trachtet.

Der häuslich-familiäre Charakter des bürgerlichen Trauerspiels sowie seine Sentimentalisierung der tragischen Wirkung⁷⁰ finden in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts manche Entsprechungen, auf die auch der *Propyläen*-Brief hinweist. Wieviel leichter es z. B. den meisten Malern der Abschiedsszene Hektors gefallen ist, das Intim-Familiäre als das Heroisch-Öffentliche zu gestalten, zeigt Schiller besonders einleuchtend am Beispiel eines Künstlers, der einerseits eine »zärtliche Familienszene« vorführt, andererseits aber – da er »das Heroische, das er in die Handlung selbst nicht zu legen wußte«, offenbar »in der Umgebung nachholen« wollte – »den Rand der Mauern und Türme, unter welchen die Szene vorgeht, mit einer Million spießtragender Trojaner« erfüllt hat, »welche auf diese Familiengruppe herabschauen.«⁷¹ Der Künstler hat also nicht vermocht, der Handlung selbst das Gepräge der Öffentlichkeit zu geben, sondern diese nur äußerlich in Gestalt einer Menschenmenge hinzugefügt, welche sich mit dem familiären Geschehen im Vordergrund schwerlich verträgt.

⁶⁷ Diderot, *Ästhet. Schr.*, Bd. I, S. 232 ff.

⁶⁸ Lessings Werke, Bd. V, S. 172 f.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Anm. 20 sowie Lothar Pikulik, »Bürgerliches Trauerspiel« und Empfindsamkeit, Köln/Graz 1966 (Literatur u. Leben, N. F., Bd. IX).

⁷¹ S.W., Bd. V, S. 899.

Die Frage drängt sich nun auf, wie der Verfasser des *Propyläen*-Briefs wohl die oben zitierte Bildbeschreibung von P. H. Sturz beurteilt hätte. Wir dürfen sicher sein, daß sie vor seinen Augen kaum mehr Gnade gefunden hätte. Das geschilderte Bild hat der Beziehung Hektor-Andromache offenbar den Vorzug vor Hektors Vermächtnis an den Sohn gegeben; das ist durch die Wahl des Moments bedingt, der wesentlich früher liegt als z. B. der von Nahl vergegenwärtigte Augenblick. (Dort ist das Kind noch nicht vor dem Helm des Vaters erschrocken, hier hat Hektor ihn bereits auf die Erde gelegt.) Für Sturz ist ein gänzlich anderer Moment »prägnant« (auch er bezieht sich auf Lessings *Laokoon!*) als für Schiller. Die Amme und Astyanax scheinen bei Angelika Kauffmann nur episodische Figuren zu sein, die zu der Hauptgruppe in keiner inhaltlich notwendigen Beziehung stehen (was Schiller ausdrücklich verlangt).⁷² Den pathetischen Charakter des Bildes können wir erschließen, aber es ist das Pathetische in typisch sentimentalischer Gestalt. Vor allem die schwärmerische Haltung Andromaches sowie den Anschein der Unentschlossenheit auf seiten Hektors, den Sturz so nachdrücklich hervorhebt, würde Schiller als in höchstem Maße unheroisch empfunden haben. Ob das Skäische Tor in irgendeiner Weise das Geschehen prägt, erfahren wir nirgends.⁷³

In der Vorrede zur *Braut von Messina* hat Schiller beklagt, daß die moderne Zivilisation dem Leben seine sinnfällige Öffentlichkeit geraubt hat. »Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.« Die Kunst und Poesie aber darf sich mit diesem abstrakten und prosaischen Weltzustand nicht abfinden. Wie die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in der Konstruktion eines ästhetischen Staates gipfeln, der auf neue Weise eine schöne Öffent-

⁷² Die Amme, so fordert Schiller ebd., S. 901, solle ein »integraler Teil der Handlung« sein.

⁷³ Dazu ist freilich zu bemerken, daß das Original Angelika Kauffmanns, das Schiller schwerlich gekannt hat, den Abschied tatsächlich unter das Skäische Tor verlegt hat, von dem wir einen Ausschnitt sehen. Allerdings hat die Szene keineswegs einen öffentlichen Charakter. Hektor trägt den Helm noch auf dem Haupt. Die (völlig affektfrei dargestellte) Amme befindet sich mit dem Kind, das nur ihr sich zuwendet, in einer zumindest von Andromache abgewandten Stellung; sie ist jedenfalls durchaus kein »integraler Teil« des Geschehens zwischen Hektor und Andromache. Die Augen des Ersteren scheinen, soweit sich das nach der Reproduktion beurteilen läßt, zu dem Kind hinüberzuwandern.

lichkeit des Lebens wiederherstellen soll,⁷⁴ so muß auch der Dichter auf der Bühne »die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wiederherstellen.«⁷⁵ In diesen Worten deutet Schiller die Tendenz seiner Dramen seit dem *Wallenstein* an, die Tragödie über die »bürgerlichen«, d. h. privaten Beziehungen von Liebe, Familie, Freundschaft usw. sowie über die Antinomie des Politischen und Privatmenschlichen, welche die Dynamik seiner Jugenddramen prägt, hinauszuführen, beide Bereiche ineinanderwachsen zu lassen und die tragische Handlung wieder in einem öffentlichen Leben anzusiedeln, das sich noch in sinnfälligen Gestalten manifestiert. In *Maria Stuart* z. B. erneuert Schiller in diesem Sinne das alte Königs- und Herrscherdrama, in der dramatischen Legende der *Jungfrau von Orleans* läßt er gleichsam die Götter wieder aus der Brust des Menschen hervortreten, im *Wilhelm Tell* beschwört er den Zustand eines Volkes, das weder rohe Gewalt noch abstrakter Staat ist. – Auf diesen Weg der Vergegenwärtigung eines Zustandes, in dem das Konkret-Menschliche sich noch nicht vor der Dürre eines abstrakt gewordenen öffentlichen Lebens ins Private zurückgezogen hat, sondern noch weithin im politischen Leben sich erfüllt, am vollkommensten sich in öffentlicher Gestalt kundgibt, weist Schiller auch – der *Propyläen*-Brief zeigt es – die bildende Kunst.

⁷⁴ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, München 1973.

⁷⁵ S.W., Bd. II, S. 819 f.

KÄTE HAMBURGER

SCHILLER UND DIE LYRIK

Die Problemstellung, die der Titel der folgenden Untersuchung angibt, erscheint sonderbar, ja tautologisch angesichts des großen Ideenlyrikers – oder sagen wir genauer des von uns als Ideenlyriker bezeichneten Dichters der *Künstler*, des *Spaziergangs*, um nur zwei Gedichte zu nennen. Der Akzent unserer Fragestellung aber liegt auf dem Begriff Lyrik; sie betrifft nicht das lyrische Werk Schillers, sondern zielt letztlich auf die Frage, ob dieser Ideenlyriker sich selbst als Lyriker verstanden hat. Auch dies scheint eine sonderbare, nicht gerechtfertigte Frage zu sein. Warum sollte Schiller, da er von der Jugend bis zum Ende seines Lebens Gedichte schrieb, sein dichterisches Werk nicht als Dramatiker, sondern als Lyriker begann, sich nicht als ein solcher verstanden haben? Doch die Frage ergab sich aus einer Betrachtung der beiden berühmten Rezensionen über Gedichtsammlungen, in denen Schiller bekanntlich theoretisch weit ausholende Gedanken niedergelegt hat: *Über Bürgers Gedichte* (1789) und *Über Matthissons Gedichte* (1794). Zweifellos sind es die theoretischen Erörterungen, auf die es Schiller ankam. »Hier ... die Rezension von Matthisson, die einige bedeutende ästhetische Erörterungen enthält, worüber ich Deine Meinung zu hören sehr begierig bin«, schrieb er an Körner (4. IX. 1794). Haben wir es mit diesen Erörterungen, die anlässlich von Werken der »lyrischen Poesie« (in der Terminologie der Zeit, in der die Gattungsbezeichnung Lyrik noch nicht gängig war) geschrieben wurden, mit einer »Lyriktheorie« Schillers zu tun? Die Antwort auf diese Frage wird sich als kompliziert und letztlich negativ erweisen. Sie mag aber gerade deshalb einen Beitrag zur Analyse von Schillers Denkform liefern – zu einer Analyse, die sich dem Vorwurf unangemessener Kritik aussetzen kann, vielleicht aber geeignet ist, die Linien in Schillers Denkbild schärfer nachzuziehen und zu genaueren Bestimmungen seiner ästhetischen Position zu kommen. Primär handelt es sich jedoch um die Frage, ob man von einer Lyriktheorie Schillers sprechen kann.

Fassen wir zunächst das Wort, das Adjektiv lyrisch ins Auge, das in dieser Epoche allein gebräuchlich war. Es kommt in der Bürger-Rezension