

JUTTA HEINZ

»Körper und Stimme leiht die Schrift
dem stummen Gedanken« –
Schillers Gedankenlyrik

Der Begriff ›Gedankenlyrik‹ ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht besonders beliebt und wirkt wahrscheinlich auch auf den nicht-fachlichen Leser nicht direkt ›sexy‹, wie man heute in der Sprache des Marketings zu sagen pflegt: Um zu denken, braucht man doch nun wirklich keine Gedichte, sondern eher den kühlen, logischen, von Gefühlen vermeintlich freien Geist; und um zu dichten, braucht man ebenso wenig Gedanken, sondern tiefe Gefühle, hohe Begeisterung und allenfalls ein bedeutungsschweres ›Erlebnis‹. Die Goethesche Erlebnislyrik gilt dabei untergründig als Paradigma für lyrisches Sprechen schlechthin, seine Reinform sozusagen – wobei man leicht vergisst, dass erlebnislyrisch im engeren Sinne auch nur der junge Goethe sprach, der alte hingegen ebenso prototypische gedankenlyrische Werke produzierte. Nach einem so richtig erlebnislyrischen Gedicht Schillers hingegen wird man selbst im durchaus enthusiastisch geprägten Jugendwerk ziemlich vergeblich suchen.¹ Aber abgesehen von solchen immer willkürlichen und über die Zeit recht wandelbaren Kategorisierungsversuchen der Literaturwissenschaft: Was meint Gedankenlyrik eigentlich? Wie sieht es aus mit dem Verhältnis von Denken und Dichten, von »stummen Gedanken« und verkörperter »Stimme« im Gedicht, und zwar sowohl im Allgemeinen als auch bei Schiller im Besonderen?

Ich will im Folgenden zunächst einige theoretische Vorüberlegungen zu diesem ungeliebten Begriff anstellen. Dazu werde ich in einem ersten Schritt auf Definitionsversuche der Forschung und Abgrenzungen zu verwandten Gattungen eingehen. Danach werde ich in einem zweiten Schritt einige theoretische Überlegungen Schillers zum Verhältnis von »Idee« und Gedicht in seinen

ästhetischen Schriften darlegen. Schließlich werde ich zwei Beispiele gedankenlyrischer Gestaltung in Gedichten Schillers vorstellen, bevor ich abschließend versuche, die theoretischen Überlegungen und die Analyseergebnisse zusammenzuführen.

I. Zum Begriff ›Gedankenlyrik‹:
»die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich«

Prinzipiell gibt es zwei Möglichkeiten, Gattungsbegriffe in der Literaturwissenschaft herzuleiten, die beide schon immer benutzt wurden und eine ganz allgemeine wissenschaftstheoretische Unterscheidung widerspiegeln: Man argumentiert entweder deduktiv oder induktiv. Wenn man die erste Möglichkeit wählt – also deduktiv verfährt, vom Allgemeinen zum Besonderen hinabsteigend –, definiert man zunächst theoretisch, was Dichtkunst oder Literatur ist; aus dieser allgemeinen Bestimmung leitet man dann Unterkategorien wie z. B. Gattungen ab, die sich möglichst zwingend aus der allgemeinen Bestimmung ergeben sollten. Das Ganze hat den Vorzug eindrucksvoller Logik und Gesetzmäßigkeit – leider zum Preis einer gewissen Realitätsferne; poetische Texte und deren Verfasser tendieren dazu, sich nicht an Regelbücher zu halten. Argumentiert man hingegen induktiv – also vom Besonderen zum Allgemeinen aufsteigend –, sieht man zunächst möglichst viele konkret vorliegende dichterische Werke und versucht anschließend daraus ein einleuchtendes und hinreichend differenziertes Regel- und Gliederungssystem zu entwickeln – was den Vorzug stärkerer Realitätsnähe hat, aber leider relativ willkürlich wirken kann und nur zu historisch begrenzt gültigen Kategorien, aber keinen allgemeinen Gesetzen führt. Ich versuche deshalb im Folgenden, beide Verfahren miteinander zu koppeln, um (hoffentlich) die Vorteile zu vereinen und die Nachteile zu vermeiden.

Ich beginne mit dem ersten Verfahren, dem systematisch-deduktiven. Der Begriff ›Gedankenlyrik‹ wird Mitte des 19. Jahrhunderts in die Poetik eingeführt (also relativ spät im Blick auf unsere Texte), und zwar von Literaturwissenschaftlern und -theoretikern im Gefolge der Hegelschen Philosophie (also einem der größten vorstellbaren deduktiven philosophischen Systeme schlechthin).² Man geht dabei gut hegelianisch davon aus, dass alle literarischen Gattungen als Ausformungen des Verhältnisses von Subjektivität (These) und Objektivität (Antithese) darstellbar sein müssen; dazu muss es, der Hegelschen Dialektik gemäß, Vermittlungsformen geben (Synthese). Vereinfacht gesagt führt das meist dazu, dass die Lyrik der Subjektivität zugeschlagen wird, das Epos der Objektivität und im Drama als höchste Kunstform beides vermittelt

erscheint. Die Gedankenlyrik passt offensichtlich nicht so recht in dieses grob vereinfachte Schema, kann jedoch eingepasst werden; so formuliert beispielsweise der Ästhetiker Moritz Carriere:

Der Gedanke ist hier nicht wissenschaftlich verbunden, sondern künstlerisch frei, nicht dialektisch vermittelt, sondern unmittelbar in der Seele geboren, und wird ausgesprochen je nach und mit dem Echo das er im Herzen findet. Reflexionen oder Kenntnisse werden nicht zur Belehrung als ein für sich Bestehendes mitgeteilt. Sondern für das Gemüth werden die Gedanken zur Einheit der Empfindung gebracht, und die Idee erleuchtet und erwärmt zugleich, indem sie in ihrer Wirkung auf das Innere dargestellt wird.³

Der »Gedanke« wird also, das ist zentral, nicht primär oder gar ausschließlich als objektiv verstanden, sondern als subjektive Reflexion »unmittelbar in der Seele geboren«; und er wird nicht zu Belehrungszwecken vorgebracht (das wäre Lehrdichtung, dazu weiter unten Näheres). Vielmehr wird eher seine emotionale Wirkung auf das Subjekt dargestellt als der Gedanke selbst. Bemerkenswerterweise greift Carriere zu Metaphern, um diese Wirkung darzustellen: Die Idee »erleuchtet und erwärmt« das Gemüt. Man kann wohl davon ausgehen, dass das auch die intendierte Wirkung auf den Leser ist, der nicht eine frostige, vereinzelt Idee auf einem Silberteller poetisch blankpoliert vorgesetzt bekommt, sondern einen enthusiastisch aufgeladenen und emotional eingefärbten Gedanken, den er dann selbst wieder zur subjektiven »Einheit der Empfindung« in seinem eigenen Gemüt bringen muss.⁴

Bestimmt man den Begriff »Gedankenlyrik« hingegen empirisch und induktiv aus seiner Geschichte, trifft man als ersten Vorläufer auf die Lehrdichtung. Sie entsteht in der griechischen Antike mit kanonischen Werken wie Hesiods *Erga* (*Werke und Tage*, entstanden um 700 v. Chr.; beschrieben werden die Arbeiten des Landmanns im Verlauf des Jahres); berühmte römische Beispiele sind das große naturphilosophische Lehrgedicht des Lukrez *De rerum natura* (entstanden im 1. Jh. v. Chr.), Vergils *Georgica* (zwischen 37 und 29 v. Chr.) oder auch die *ars poetica* des Horaz (um 14 v. Chr.), eine einflussreiche Poetik. Dichtung sind diese Werke deshalb, weil sie in Versform verfasst wurden. Der zumeist verwendete Hexameter dient dabei durchaus praktischen Zwecken, da er einprägsam ist; rhythmisierte Sprache merkt man sich einfach leichter. Zudem beginnen diese berühmten antiken Lehrgedichte meist mit dem klassischen Musenanruf, stellen sich also selbst als Werke der Dichtkunst dar. Gleichzeitig präsentieren sie jedoch ganz eindeutig praktische Lehren, seien sie nun agrarischer, astronomischer, medizinischer, philosophischer oder poetischer Natur.

Die antike Lehrdichtung entsteht in einer Zeit, in der wissenschaftliche und poetische Diskurse noch nicht, wie für uns spätestens seit dem 18. Jahrhundert selbstverständlich, voneinander getrennt sind; auch der Dichter als eigenständige Lebensform ist noch nicht erfunden. Erst mit der Verbreitung wissenschaftlicher Sachprosa im engeren Sinne werden Lehrgedichte überflüssig. Stattdessen entsteht nun im 18. Jahrhundert eine philosophische Lehrdichtung: Poetische und wissenschaftliche Autoritäten und ›Leuchttürme‹ der Aufklärung wie Alexander Pope in England, Voltaire in Frankreich oder Alfred von Haller im deutschen Sprachraum benutzen Gedichte zur Verbreitung aufklärerischer Inhalte. Die bevorzugte Gattung dafür ist die philosophische Ode, die lyrischen Lieblingsmittel sind die Personifizierung von sittlichen Idealen und die moralische Allegorie (in dieser Tradition steht auch Schiller). Insgesamt kann man damit die Lehrdichtung sowohl historisch als auch systematisch von der Gedankenlyrik absetzen: Gemeinsam ist beiden die Vermittlung gedanklicher Inhalte, wobei jedoch die Lehrdichtung entweder auf konkrete Lehren im Wortsinn oder, wie in der Aufklärung, auf die Vermittlung vor allem moralischer Lehren zielt. Auch die Vorliebe der Lehrdichtung für bestimmte lyrische Formen wie den Hexameter, das Distichon oder das Epigramm wird an die Gedankenlyrik weitergegeben. Demnach besteht der Unterschied vor allem in der Funktion: Lehrdichtung will positiv lehren oder zumindest aufklären; Gedankenlyrik will, nach Carriere, Gedanken emotionalisieren. Dies geschieht in ihrer subjektiven Entstehung; zugleich will sie Wirkung auf das Gemüt zeigen. Es stellt sich die Frage: Was will Schiller?

II. Schillers theoretische Fundierung von Gedankenlyrik: »wie in eine grundlose Tiefe blicken«

Schillers theoretische Schriften bilden ein Korpus von Texten, das sich gegenseitig in vielerlei Hinsicht beleuchtet und ergänzt. Ich werde mich für meine Zwecke nicht auf einen der ›großen‹ theoretischen Texte beziehen, sondern wähle als Ausgangspunkt seine Rezension *Über Matthissons Gedichte* (1794).⁵ Hier legt Schiller relativ komprimiert im Blick speziell auf die Lyrik dar, was er unter derjenigen »symbolischen Operation« (NA 22, 271) versteht, die der klassizistischen Ästhetik insgesamt zugrunde liegt.⁶

Die Ausgangsfrage ist zunächst, inwiefern die Natur – hier im engeren Sinn als landschaftliche Natur verstanden – ein Gegenstand für die Dichtung ist. Sie ist es nur insoweit, so Schiller, als sie symbolfähig für etwas Menschliches ist: »Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der mensch-

lichen werden kann: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen.« (NA 22, 271) Für uns ist der zweite Punkt von besonderem Interesse, nämlich die »Darstellung von Ideen«. An dieser Stelle wird es etwas komplizierter, weil Schiller nun tiefer in die Begriffskiste seiner bekanntermaßen von Kant geprägten Ästhetik greifen muss; ich versuche den Verlauf der Argumentation in diesem Absatz zu zitieren und gleichzeitig zu paraphrasieren: Wie kommt also der »Ausdruck von Ideen« ins Gedicht? Zunächst, so Schiller, darf es sich bei diesen Ideen nicht um solche handeln, die »von dem Zufall der Assoziation abhängig« sind, also nur persönlich, willkürlich, subjektiv. Vielmehr sind der poetischen Darstellung nur solche Ideen würdig, die zwar im Subjekt entstehen, aber nicht etwa zufällig und willkürlich, sondern im Einklang mit den »Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft«. Wie kann eine Assoziation, ein spontaner Einfall, jedoch gesetzlich sein? Er ist es, so wiederum Schiller, nur bei »tätigen und zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten Gemütern«, bei denen die »Vernunft« dem »Spiele der Einbildungskraft« – der subjektiven Assoziation – nicht einfach »müßig« zusieht. Vielmehr überprüft sie sozusagen ständig und gewohnheitsmäßig die willkürlich aufsteigenden Ideen darauf, ob sie mit »ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen« sind – sprich: sich irgendwie eine moralische Idee der Vernunft darin detektieren lässt. Dann und nur dann wird der »tote Buchstabe der Natur« zu einer »lebendigen Geistersprache« – der Naturgegenstand hat sich damit als geeignetes Symbol erwiesen; er »entzückt« gleichzeitig den äußeren »ästhetischen Sinn« und »befriedigt jetzt zugleich den moralischen« (NA 22, 273). Ideen ohne jegliche moralische Verwendbarkeit hingegen, von nur subjektiv-willkürlicher Relevanz, taugen nicht zu symbolischen Operationen und werden von der inneren Zensur verworfen.

Wie eine solche »symbolische Operation« der Verwandlung von Naturgegenständen zu Ideen der Vernunft vor sich geht, deutet Schiller in zwei sehr allgemeinen Beispielen zunächst aus dem Bereich von Malerei und Musik an:

[...] jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, ist ein natürliches Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele. (Ebd.)

Das klingt zwar einleuchtend, aber auch ein wenig trivial: Was in Tönen harmonisch klingt, spiegelt eben zwangsläufig die harmonische Seele des Künstlers. Der Dichter hat jedoch gegenüber dem Maler und dem Komponisten noch

einen entscheidenden Vorteil: Er kann die darzustellenden Ideen auch begrifflich andeuten, indem er den durch die Darstellung ausgelösten Empfindungen »einen Text unterlegt« (ebd.); er kann über den »Inhalt« die darzustellenden Ideen explizit benennen. Gleichwohl, so warnt Schiller, darf der Inhalt gemäß der klassizistischen Ästhetik nicht überbewertet werden, sonst erhält man nämlich wieder nur Lehrdichtung:

Andeuten mag er jene Ideen, anspielen jene Empfindungen; doch ausführen soll er sie nicht selbst, nicht der Einbildungskraft seines Lesers vorgreifen. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden, denn eben darin liegt das Anziehende solcher *ästhetischen Ideen*, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe. (NA 22, 273f.)

Die Idee, die der Dichter ins Gedicht legt, muss also immer eine »ästhetische« bleiben und nie eine begrifflich-festgeklopft werden: Sie spielt nur an, deutet nur an – und überlässt es dem Leser, sie durch seine eigene Erfahrung wieder zum Leben zu erwecken, und zwar in so vielen Formen, als es Leser gibt; den spiegelbildlichen Zusammenhang von subjektiver »Empfängnis« der Idee im Produzenten und ihrer Wiederbelebung im jeweiligen Leser sieht Schiller genauso wie Carriere. Diesen paradigmatischen Belebungsprozess formuliert Schiller knapp und auf den Punkt gebracht auch in einem Distichon (einer alt-ehrwürdige Lehrform) unter dem programmatischen Titel »Dichtungskraft«:

Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende seyn.⁷

III. »Dein Gedanke Leben gewinne« – Schillers Gedankenlyrik in Beispielen

III.1. *Würde der Frauen*: »Und vereinen, was ewig sich flieht«

Wie jedoch äußert sich dieser Vorgang der Belebung von Gedanken durch eine genuin symbolische Operation – Äußeres wird zum sprechenden Zeichen von Innerem so wie Naturgegenstände zum Äquivalent moralischer Ideen – nun in konkreten Texten?⁸ Das will ich im Folgenden exemplarisch an zwei Gedichten zeigen. Eine sehr einsichtige Variante gedankenlyrischen Sprechens führt Schil-

lers von den Zeitgenossen viel verspottetes Gedicht *Würde der Frauen* (1795)⁹ vor. Um zunächst kurz zum Inhalt und damit zur begrifflichen Idee zu kommen, die im Gedicht verhandelt wird: Es geht um ein zweifellos auch ideell aufgeladenes Thema, nämlich die Geschlechterdifferenz. Dessen »moralischen« Wert signalisiert darüber hinaus bereits der Titel, indem von der »Würde« der Frauen die Rede ist.¹⁰ Dass das gedankliche Thema zudem zumeist hochemotional rezipiert wird, bedarf wohl bis heute keines weiteren Beweises. Insofern ist also der Gegenstand im Blick auf seine gedankenlyrische Bedeutsamkeit sehr gut gewählt, weil er ideelle, anthropologische, emotionale und moralische Aspekte mit einer spezifischen ästhetischen Darstellungsform verknüpft.

Im Folgenden geht es mir ausschließlich um diese ästhetische Darstellungsform, den begrifflichen Inhalt werde ich darum weitgehend ausblenden.¹¹ Die ästhetische Form präsentiert sich dem Leser auf den ersten Blick bereits zweigeteilt: Bei insgesamt neun Strophen wechseln kürzere sechszeilige Strophen (mit längeren Einzelversen) mit längeren achtzeiligen Strophen (die dafür kürzere Einzelverse haben). Dabei werden die kürzeren Strophen schon durch die Einleitungsformel des ersten Verses – »Ehret die Frauen!« – eindeutig der Frau zugeteilt, während die längeren dem Mann gewidmet sind: »Ewig aus der Wahrheit Schranken / Schweift des Mannes wilde Kraft«, beginnt die zweite Strophe. Offensichtlich werden hier bereits zwei Dinge gleichzeitig voneinander getrennt und miteinander verschränkt: »Die Frauen« – die (beinahe) durchgängig im Gedicht in der Pluralform adressiert werden – haben zwar längere Einzelverse, aber dafür kürzere Strophen; »der Mann« (beinahe durchgängig im Singular) äußert sich im Einzelnen (dem Vers) knapper und kürzer, dafür insgesamt länger. Zudem sind den Frauen mehr Strophen gewidmet, da ihnen sowohl Anfangs- wie auch Schlussstrophe gelten, die das Gedicht dadurch rahmen. Das könnte man wiederum durch den Gedichttitel begründen, der ja die Frauenperspektive in den Vordergrund rückt. Führt man außerdem eine kleine mathematische Operation durch (über die der Systematiker Schiller durchaus nicht erhaben war), merkt man: Insgesamt ist das quantitative Geschlechter-Verhältnis tatsächlich beinahe ausgeglichen, da 5 weibliche Strophen à 6 Verse insgesamt 30 Verszeilen ergeben, nur 4 männliche Strophen à 8 Verse insgesamt 32. Als erstes formales Muster ergibt sich damit: Verschränkung und Ausgleich der in den Einzelstrophen durchaus als solche erhaltenen Polaritäten auf der Ebene des Gesamttextes; als zweites: Umrahmung und Umfassung des männlichen Elements durch das weibliche.

Ebenso sofort hörbar ist, dass die Strophen ein unterschiedliches Versmaß aufweisen. Die »weiblichen« Strophen sind vierhebige Daktylen, ein relativ flie-

ßendes Versmaß. Zudem weisen die Verse relativ viele Enjambements auf, die den melodischen Eindruck verstärken. Im Reimschema folgt jeweils auf einen Paarreim ein umarmender Reim; Paarreim und umarmender Reim bilden zusammen einen Schweifreim, und damit sozusagen die maximal integrierende Reimform. Die Versenden sind überwiegend weiblich-zweisilbig gereimt, haben jedoch im umarmenden Reim jeweils auch ein männlich-einsilbiges Verspaar.

Die »männlichen« Strophen hingegen bestehen aus vierhebigen Trochäen, ein energischer, aber auch etwas monoton wirkender Rhythmus. Es gibt zudem keinerlei Enjambements (bis auf eine sprechende Ausnahme). Sie sind durchgehend im Kreuzreim gehalten, dabei alternieren weibliche und männliche Versenden. Dadurch präsentieren sich die »männlichen« Strophen zum einen regelmäßiger, zum anderen mit einer stärkeren Spannung aufgeladen. Auch auf der Ebene des Versmaßes sind damit die Polaritäten deutlich erkennbar, werden aber ebenso auf dieser Ebene schon in Ansätzen vereint.

Interessant ist nun, was in den beiden Schlussstrophen passiert. Die letzte »männliche« Strophe stellt mit den abstrakten Nomina »Herrschgebiete«, »Stärke«, »Grimme«, »Begierden« sowie den Adjektiven »trotzig«, »wild und roh«, »rauhe« noch einmal explizit die Gewaltsamkeit des männlichen Geschlechtscharakters in den Vordergrund. Allein der letzte Vers lässt eine sanftere Note erklingen: »Waltet wo die Charis floh« (V. 56). Mit »Charis«, der griechischen Göttin der Anmut, hat sich schon eine weibliche Gestalt in die »männliche Strophe« gewagt. Zudem gerät erstmals das gleichmäßig alternierende »männliche« Versmaß ins Wanken. Anstelle von »**Waltet wo die Charis floh**« liest man doch lieber fließender: »**Waltet wo die Charis floh**«, lässt also die zweite Hebung zugunsten einer unregelmäßigen dreifachen Senkung aus.

Die letzte Strophe schließlich lässt schon in der Wortwahl erkennen, dass hier Männliches und Weibliches gleichzeitig anwesend sind: »Bitte« und »Sitte« stehen der »Zwietracht« gegenüber, die »sanfte überredende Bitte« den »feindlich sich hassenden« »Kräften«. Das Zauberwort, und zwar nicht nur für diese Strophe, sondern für das gesamte Gedicht ist die »liebliche Form« im vorletzten Vers (V. 61): In ihr vereinen sich Männliches (die Form) und Weibliches (die Lieblichkeit), indem sie sich »umfassen«; nur sie, die »liebliche Form«, kann nämlich »vereinen was ewig sich flieht«. Wie sie das tut, deutet noch der allerletzte Vers durch eine winzige Verschiebung im Versmaß an: In »**Und vereinen was ewig sich flieht**« hat sich am Anfang ein Trochäus eingeschlichen, also ein im Kontext des Gedichtes eindeutig männliches Element, der nun von den fließenden weiblichen Daktylen im wahrsten Sinne des Wortes »umfasst« wird. Die Geschlechterpolarität wird also bis in winzigste Details

herab auf die formale Ebene transponiert und am Ende in eine verschränkende Einheit überführt.¹²

III.2. *Der Genius*: »Einfach gehst du und still«

Mein zweites Beispiel ist ein Gedicht aus dem gleichen Jahr (1795), das seinem ursprünglichen Titel zufolge ein sozusagen genuin gedankenlyrisches Thema zum Gegenstand hatte: *Der Genius* hieß zunächst *Natur und Schule*¹³ – »Schule« verstanden nicht als konkrete Institution, sondern als Gegenpol des Kulturrell-Erlernten im Gegensatz zum Natürlich-Gegebenen. Damit ist die für dieses Gedicht zentrale Polarität angesprochen, seine begriffliche »Idee«, die vom ersten Sprecher als Frage formuliert wird: »Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen, / Nur des Systemes Gebälk' stützen das Glück und das Recht?« (V. 3f.) Was also ist die Funktion einer als systematisch verstandenen, sozusagen »harten« Wissenschaft, und zwar nicht im Blick auf Erkenntnis als Zweck an sich selbst oder auf Fortschritt, sondern im Blick auf die Glückseligkeit des Einzelnen und die rechtliche Verfassung des Staates, also genuin moralische Kategorien? Und wiederum wird die Frage nicht nur auf der begrifflichen und der inhaltlichen Ebene, sondern auch durch die ästhetische Darstellung beantwortet – hier jedoch mit dem Thema angepassten, anderen Mitteln lyrischer Sprache.

Zunächst handelt es sich bei dem Gedicht um eine Elegie – ebenfalls eine Form mit einer starken gedankenlyrischen Tradition, wie man bei Schiller auch in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* nachlesen kann; im elegischen Ton, so erläutert Schiller dort, wird entweder der Verlust der Natur (dann handelt es sich um eine Idylle) oder die Unerreichbarkeit des Ideals (dann handelt es sich um eine Elegie im engeren Sinne) beklagt. Die Frage des Gedichts hat insofern auch eine geschichtsphilosophische Dimension, wie der *Spaziergang*, die berühmtere Elegie Schillers: Welches Ideal ist der Wissenschaft verloren gegangen?

Beginnen wir zunächst wieder mit etwas Mathematik. Eine Elegie besteht aus Distichen, also jeweils Paaren aus einem Hexameter und einem Pentameter. Die kontrastierenden poetischen Wirkungen beider Versmaße hat Schiller selbst in den berühmten Versen *Das Distichon* verglichen:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.¹⁴

Das Gedicht hat insgesamt 27 Distichen, was mathematisch zwar eine Dreiteilung nach 3 x 9 Strophen nahelegen würde, es ist aber etwas komplizierter aufgebaut. Ziemlich eindeutig weist *Der Genius* zunächst eine Mittelzäsur mit Vers 27f. auf, die man als das inhaltliche Zentrum bezeichnen könnte; es heißt dort:

Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,
Gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.

Auf der inhaltlichen Ebene wird hier genau das beschworen, was verloren gegangen ist, das verschwundene Ideal also: Es gab eine Zeit, in der die Herzen im Einklang mit Regeln waren, und zwar ohne Reflexion; und diese Einheit hatte Bestand, obwohl die Quelle dieses Einklangs nicht sichtbar war (wie ein System beispielsweise). Das doppelte »gleich« markiert dabei in der rhetorischen Figur der Anapher eben diese Parallelität von Ursache und Wirkung, den verborgenen Quell der Einheit und seine offenbare Verständlichkeit für das »Herz« (und nicht den reflektierenden Verstand!) Diese Einheit wird im Gedicht selbst, Schillers geschichtsphilosophischen Grundüberzeugungen getreu, der »goldenen Zeit« (V. 15) zugeschrieben.

Neben der Zweiteilung gibt es eine fünfgliedrige Feindifferenzierung, wobei die erste und zweite Strophe genauso eng zusammengehören wie vierte und fünfte, während die dritte für sich steht. Der erste Teil erstreckt sich, durch wörtliche Rede eines fragenden »Du« deutlich markiert, von V. 1 bis V. 15 und formuliert die schon ausgeführte Grundfrage des Gedichts. Im zweiten Teil antwortet ein lyrisches Ich und beschwört für das Du das verlorene Goldene Zeitalter; er endet mit der bereits zitierten Mittelzäsur in V. 28. Mit einem deutlichen Bruch beginnt der kürzeste, der dritte Teil: »Aber die glückliche Zeit ist dahin!« (V. 29) Dieser dritte Teil schildert die Zeit der verlorenen Einheit und führt diesen Verlust im Wesentlichen auf das »entweihte Gefühl« (V. 31) und die »entadelte Brust« (V. 32) zurück. Auch hier findet sich also eine Wiederholungsfigur in der doppelten Vorsilbe »ent-«, die das Gefühl des Verlustes als Entzug und Entbehrung verstärken soll; »entadelt« ist zugleich ein Neologismus, der immer besondere Aufmerksamkeit herstellt.

Der vierte Teil setzt an, indem das »Du« wieder direkt apostrophiert wird: »Hast du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren« (V. 37). Anschließend wird das »Du« in mehreren rhetorischen Fragen auf seinen Seelenzustand angesprochen. Der fünfte und letzte Teil beendet das Gedicht mit der Beschwörung einer glücklichen Zukunft, einer neuen Zeit der Einheit nämlich: »O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld« (V. 45). Auf der inhaltli-

chen Ebene wird die Frage des Gedichts nach dem Verhältnis von »Natur« und »Schule« damit relativ eindeutig beantwortet: Glücklich durch die Wissenschaft wird nur derjenige, der die Wahrheit seiner Erkenntnisse unmittelbar durch seine Gefühle bestätigt bekommt – dessen Gedanken also im Sinne der Schillerschen Gedankenlyrik emotionalisiert werden können und dadurch von moralischer Würde sind. Die Richtigkeit dieser Korrespondenz von Gedanke und Gefühl wird von den Göttern bezeugt, die direkt im unverdorbenen menschlichen Herzen sprechen; die menschliche Erkenntnis darf sich niemals von dieser natürlichen, unreflektierten Einheit ablösen, dann gewährt sie automatisch Wahrheit, Glückseligkeit, Recht und Frieden.

Doch welche ästhetischen Mittel wählt Schiller nun, um dieser Idee zu einer ästhetischen Erfahrung im Gedicht zu verhelfen? Einen Hinweis gibt der bereits erwähnte Parallelismus im »Herz« des Gedichts. Parallelismen und Chiasmen sind rhetorische Figuren, die Schiller und seinem Denken in dualistischen Polaritäten unmittelbar entgegenkommen und die er deshalb vielfältig verwendet, in diesem Gedicht aber auf besonders aussagefähige Art und Weise. Untersucht man nämlich die einzelnen Teile des Gedichts im Blick auf genau diese rhetorischen Figuren der parallelen oder verkreuzten Wiederholung, zeigt sich Folgendes:

Das Gedicht beginnt mit einem Parallelismus in den ersten beiden Zeilen, und zwar in Form einer syntaktisch parallelen Formulierung: »›Glaub' ich‹, sprichst du, ›dem Wort, das der Weisheit Meister mich lehren, / Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört‹« (V. 1f.). Parallel gesetzt werden hier also die sich gegenseitig ergänzenden Gegensätze von »Meister« und »Lehrlingen«. Gefolgt wird dieser Parallelismus von einem Chiasmus in V. 3 und 4: »›Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen‹«; die folgende Zeile würde parallel formuliert lauten: »›Kann nur des Systemes Gebälk' das Glück und das Recht stützen‹«; stattdessen heißt es aber: »›Nur des Systemes Gebälk' / **stützen** das Glück und das Recht?‹«. Der verkreuzende Chiasmus ist deshalb sinnvoll, weil er zum einen die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Mittelzäsur des Pentameters legt und sich die ganze Zeile so sehr anschaulich tatsächlich auf das »stützen« stützt. Zum anderen wird aber bereits subtil angedeutet, dass »Wissenschaft« und »System« vielleicht doch nicht ganz parallel zu denken sind, sondern eher miteinander verschränkt werden sollten nach der Art des Chiasmus. Es folgt danach wieder ein Parallelismus in V. 5: »›Muß ich dem Trieb mistraun [...], dem Gesetze‹« ; »Trieb« und »Gesetz« entsprechen sich damit auf die gleiche Weise wie »Meister« und »Lehrling«, weisen also eine vergleichbare Komplementarität auf.

Der zweite Teil, die Beschwörung des verlorenen Goldenen Zeitalters, weist ebenfalls eine große Zahl von Parallelismen auf. Viermal beginnt eine Verszeile mit »Da« (V. 18, 19, 23, 25), um eine Aufzählung von Eigenschaften einzuleiten; viermal fällt das Wort »noch« (V. 17, 18, 19, 21), um in paralleler Konstruktion den Verlust anzudeuten. Der Parallelismus nimmt hier die Form der Anapher an; offensichtlich ist in diesem Fall die einfache Form der beschwörenden Aufzählung, auch aus der Bibel als »Parallelismus membrorum« bekannt, bezeichnend für die Einfachheit der beschworenen Zeit. Am Ende der Aufzählung findet sich wiederum ein Chiasmus: »Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies?« (V. 24) Wiederum markiert er eine enge inhaltliche Verbindung, die nicht als einfaches Nebeneinander, sondern eher als Verschränkung gedacht werden muss: Was dem Menschen wahrhaftig anmutet, ist für die Götter ewig; umgekehrt ist Ewigkeit aber keine Kategorie, die vom Menschen aufgefasst werden kann. Besonders bezeichnend jedoch ist eine Unregelmäßigkeit im Versmaß kurz vor dem »Herz« des Gedichts: »Da **war** kein **Profaner**, kein **Eingeweihter** zu **sehen**« (V. 25) hat einen Auftakt, der den Hexameter sprengt. Die Variation entspricht offenbar den »freieren Wellen« der »menschlichen Brust« (V. 22), von denen kurz zuvor die Rede war und die sich anschicken, das »stille Gesetz« der »Nothwendigkeit« (V. 21) zu individualisieren.

Der kurze Mittelteil, der dem Zustand der Entfremdung von »Natur« und »Schule« gewidmet ist, weist bezeichnenderweise keinerlei parallele Konstruktionen auf: Es ist die Zeit der Willkür, des zerstörten Zusammenhangs, der Vereinzelung der Phänomene. Hingegen beginnt der vierte Teil, der nunmehr den Wissenschaftler beschwört, sofort wieder mit einem Parallelismus: »[...] **nie** den schützenden Engel verloren / **Nie** des frommen Instinkts liebende Warnung verwirkt« (V. 37f.) – »Engel« und »Instinkt« sind ebenso komplementär wie zu Beginn »Gesetz« und »Trieb«. Es folgen vier parallel konstruierte rhetorische Fragen, ein Spiegelbild des zweiten Teils mit seinen wiederholten parallelen Aufzählungen. Sie gipfeln, wie sonst, in einem Chiasmus: »Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen, / Nie den hellen Verstand trüben das tückische Herz« (V. 43f.). Verkreuzt werden hier die grundlegenden menschlichen Vermögen, die das Gedicht prägen: Empfindung (Herz) und Verstand; sie müssen auf verschränkte Weise, als Wechselwirkung nämlich zusammen wirken, um die Einheit des Menschen zu gewährleisten.

Besonders spannend wird es jedoch wiederum im letzten Teil. Hier gerät nämlich das Versmaß völlig aus dem Rhythmuschema des Distichons. Zeilen wie »Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort, / Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund / Redest, wird den erstaunten Sinn

allmächtig bewegen« (V. 49–51) gehen nicht auf im schematischen Wechsel von Hexameter und Pentameter; verstörend wirkt auch der krasse Zeilensprung vor »Redest«. Der den Sätzen ab V. 46 unterliegende Parallelismus ist noch spürbar (das dreimalige »Was«, das zweimalige »Nicht«), aber syntaktisch eher verschleiert. Erst in seinem Schlussvers kehrt das Gedicht zu seinem gleichmäßigen Grundton zurück: »Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.« (V. 54) Was ist hier passiert, dass das Gedicht dermaßen aus dem Tritt gerät und gegen alle Distichen-Regeln der Welt verstößt?

Passiert ist, dass der titelgebende »Genius« gefunden wurde (dem wir übrigens nach allgemeiner Auffassung den Namen »Goethe« geben dürfen): Es gibt ihn, den unschuldigen, mit sich, der Natur und den Göttern im Einklang fühlenden Denkenden, dessen Empfindungen nie mit seinem »hellen Verstand« streiten, die »schöne Seele« unter den Wissenden sozusagen. Und er muss sich nicht an Regeln halten: »Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!« (V. 46) Auch das Gesetz des Versmaßes, das mit »ehrnem Stab den Sträubenden lenket« (V. 47), gilt ihm nicht: Was er »thut«, was ihm »gefällt«, ist von sich aus »Gesetz« (V. 48) – eben weil er sich seiner Macht über die Gemüter nicht bewusst ist, den Gott in seiner Brust nicht bemerkt, sondern »einfach« und »still« seinen Weg geht, auch im Versmaß, das sich der Regel mal beugt und mal eben nicht. Die Übereinstimmung wird sogar – aber das mag eine Überinterpretation im Eifer des Gefechts sein – zart angedeutet in einem versteckten Anagramm. Der Gott, der dem Genius »im Busen« »gebeut« (V. 52), ist parallel gesetzt zur »Gewalt« des »Siegels«, das »alle Geister dir beuget« (V. 53). »Beuget« ist jedoch ein Anagramm zu »gebeut«¹⁵ – was noch einmal eindrücklich die Gleichrangigkeit von Genius und Gott untermauert: Sie sind nicht nur Alliterationen, sondern sogar Anagramme voneinander. Insgesamt kann man etwas überspitzt sagen, dass das gesamte Gedicht darauf zuarbeitet, am Schluss einen Vers sagen zu können, in dem sich das (wieder) zu erreichende, ideale Verhältnis von »Natur« und »Schule« im Genius im Gestus äußerster Einfachheit, ja beinahe Formlosigkeit äußert: »Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt« – die aber erst im Verlauf des Gedichts sozusagen wiedererobert wurde für den Genius.

IV. Gedankenlyrik als angewandte ästhetische Erziehung

Was lässt sich aus diesen Analysen und den theoretischen Vorüberlegungen nun Allgemeineres zum Charakter von Schillers Lyrik gewinnen? Prinzipiell ist es natürlich in jedem Gedicht, sei es erlebnis- oder gedankenlyrisch, eine Balla-

de oder ein Epigramm, ein Liebes- oder ein Trinklied, die zentrale gestalterische Aufgabe, den darzustellenden Inhalt in eine spezifische Form zu bringen; Formen sind in jedem Gedicht sprechend, nicht nur im gedankenlyrischen. Im gedankenlyrischen sind sie es jedoch auf eine besonders notwendige Art und Weise: Sie allein können dem »stummen Gedanken«, um das Titelzitat aus dem *Spaziergang* aufzugreifen, »Körper und Stimme« geben; sie erst verschaffen der (bei Schiller zwingend moralischen) »Idee« eine sinnlich wahrnehmbare ästhetische Form und damit einen Anknüpfungspunkt für ihre emotionale Anreicherung im Leser des Gedichts (erlebnislyrische Texte hingegen müssen nicht unbedingt emotional angereichert werden, das besorgt normalerweise das Thema selbst!). Das führt bei Schiller zu relativ durchkomponierten, stark rhetorisch strukturierten und nicht unbedingt beim ersten Lesen verständlichen Gedichten, die hohe Ansprüche an die ästhetische Sensibilität und das poetische Kennertum des Lesers/Hörers stellen. Aber das gehört nun einmal zum Programm »ästhetische Erziehung«, das Schiller ja nicht nur als schöne Theorie formuliert, sondern auch praktisch erprobt: »Sentimentalische«, moderne Leser müssen genauso wie der »sentimentalische« Dichter erst durch die »Schule« zur »Natur« zurückgebracht werden.

Ich habe versucht, diese gedankenlyrische Strategie an zwei Beispielen zu illustrieren. *Würde der Frauen* behandelt das Thema der Geschlechterpolarität. Die als solche akzeptierten Unterschiede der beiden Geschlechter werden ästhetisch umgesetzt in verschiedene »Redeweisen« des Gedichts; aber ebenso wird die Notwendigkeit ihrer Verschränkung, ihrer gegenseitigen Umfassung, ihrer komplementären Zusammengehörigkeit ästhetisch demonstriert. Männer und Frauen sind, um es noch einmal in unserer etwas groben Alltagssprache des Geschlechterkrieges zu sagen, für Schiller tatsächlich von verschiedenen Planeten – aber es stellt kein Problem dar, wenn Männer nicht zuhören können und Frauen schlecht einparken, solange klargestellt ist, dass ihre Unterschiedlichkeit keine prinzipielle Unvereinbarkeit ist und auch kein wertendes Unter- oder Überordnungsverhältnis begründet, sondern vielmehr die notwendige Voraussetzung für die in sich komplementäre Ganzheit des menschlichen Geschlechts darstellt, das eben, als ein modernes, einparken und zuhören können muss.

Im *Genius* hingegen geht es um das Verhältnis von »Natur« und »Schule«, von Gefühl und Wissen, Regellosigkeit und Systemhaftigkeit: Hier liegt die entscheidende ästhetische Leistung darin zu zeigen, inwiefern beides parallel ist (oder war), woraus die verlorene Einheit resultiert und wie beides wieder in Einklang zu bringen wäre. Dazu bedient sich das Gedicht verschiedener Tech-

niken der Parallelisierung, Entgegensetzung, Wiederholung, Verschränkung oder Vereinzelung sowie gezielter einzelner Regelverstöße. Ein »Genius« – wie Goethe – hätte es nicht nötig, ein solches Gedicht zu schreiben, da er intuitiv die Regeln aus sich selbst hervorbringt und niemals in Konflikt mit der »Schule« gerät. Ein sentimentalischer, moderner Dichter hingegen – wie Schiller mit all seiner Neigung zur nicht immer kreativitätsförderlichen Reflexion – muss Gedankenlyrik schreiben, auch wenn es ihm die Leser nicht immer danken. Letztlich jedoch sollten wir auch heute froh sein über alles, was uns den bekanntlich energieaufwendigen, übungsbedürftigen und langwierigen Vorgang des Denkens ab und zu ein wenig erleichtert und vielleicht gar dann und wann mit einem unerwarteten *Gefühl* plötzlicher Einsicht belohnt.

Friedrich Schiller: *Würde der Frauen*

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band,
Und, in der Grazie züchtigem Schleier,
5 Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstät treiben die Gedanken
10 Auf dem Meer der Leidenschaft.
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt,
Rastlos durch entleg'ne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.

15 Aber mit zauberisch fesselndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.
In der Mutter bescheidener Hütte
Sind sie geblieben mit schaamhafter Sitte,
20 Treue Töchter der frommen Natur.

Feindlich ist des Mannes Streben,
Mit zermalmender Gewalt
Geht der wilde durch das Leben,
Ohne Rast und Aufenthalt.
25 Was er schuf, zerstört er wieder,
Nimmer ruht der Wünsche Streit,
Nimmer, wie das Haupt der Hyder
Ewig fällt und sich erneut.

Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,
30 Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiß,

Freier in ihrem gebundenen Wirken,
Reicher als er in des Wissens Bezirken
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.

35 Streng und stolz sich selbst genügend,
 Kennt des Mannes kalte Brust,
 Herzlich an ein Herz sich schmiegend,
 Nicht der Liebe Götterlust,
 Kennet nicht den Tausch der Seelen,
40 Nicht in Thränen schmilzt er hin,
 Selbst des Lebens Kämpfe stählen
 Härter seinen harten Sinn.

 Aber, wie leise vom Zephyr erschüttert
 Schnell die äolische Harfe erzittert,
45 Also die fühlende Seele der Frau.
 Zärtlich geängstigt vom Bilde der Qualen,
 Waltet der liebende Busen, es strahlen
 Perlend die Augen von himmlischem Thau.

 In der Männer Herrschgebiete
50 Gilt der Stärke trotzig Recht,
 Mit dem Schwert beweist der Scythe
 Und der Perser wird zum Knecht.
 Es befehlen sich im Grimme
 Die Begierden wild und roh,
55 Und der Eris rauhe Stimme
 Waltet wo die Charis floh.

 Aber mit sanft überredender Bitte
 Führen die Frauen den Scepter der Sitte,
 Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,
60 Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,
 Sich in der lieblichen Form zu umfassen,
 Und vereinen was ewig sich flieht.

(NA 2.I, 205f.)

- »Glaub' ich«, sprichst du, »dem Wort, das der Weisheit Meister mich
[lehren,
»Das der Lehrlinge Schaar sicher und fertig beschwört;
»Kann die Wissenschaft nur zum wahren Frieden mich führen,
»Nur des Systemes Gebälk' stützen das Glück und das Recht?
5 »Muß ich dem Trieb mistraun, der leise mich warnt, dem Gesetze,
»Das du selber, Natur, mir in den Busen geprägt,
»Bis auf die ewige Schrift die S c h u l' ihr Siegel gedrückt,
»Und der Formel Gefäß bindet den flüchtigen Geist?
»Sage du mir's, du bist in diese Tiefen gestiegen,
10 »Aus dem modrigten Grab kamst du erhalten zurück,
»Dir ist bekannt, was die Gruft der dunklen Wörter bewahret,
»Ob der Lebenden Trost dort bey den Mumien wohnt?
»Muß ich ihn wandeln den nächtlichen Weg? Mir graut, ich bekenn' es,
»Wandeln will ich ihn doch, führt er zu Wahrheit und Recht.« –
15 Freund, du kennst doch die goldene Zeit, es haben die Dichter
Manche Sage von ihr rührend und kindlich erzählt.
Jene Zeit, da das Heilige noch im Leben gewandelt,
Da jungfräulich und keusch noch das Gefühl sich bewahrt,
Da noch das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet,
20 Und verborgen im Ey reget den hüpfenden Punkt,
Noch der Nothwendigkeit stilles Gesetz, das stätige, gleiche,
Auch der menschlichen Brust freiere Wellen bewegt,
Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies? –
25 Da war kein Profaner, kein Eingeweihter zu sehen,
Was man lebendig empfand, ward nicht bei Todten gesucht.
Gleich verständlich für jegliches Herz war die ewige Regel,
Gleich verborgen der Quell, dem sie belebend entfloß.
Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkühr
30 Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört.
Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter,
Und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.
Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.

35 Hier beschwört es der Forscher, der reines Herzens hinabsteigt,
Und die verlorne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.
Hast du, Glücklicher, nie den schützenden Engel verloren,
Nie des frommen Instinkts liebende Warnung verwirkt,
Mahlt in dem keuschen Auge noch treu und rein sich die Wahrheit,
40 Tönt ihr Rufen dir noch hell in der kindlichen Brust,
Schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung,
Wird sie, weißt du's gewiß, schweigen auf ewig wie heut,
Wird der Empfindungen Streit nie eines Richters bedürfen,
Nie den hellen Verstand trüben das tückische Herz –
45 O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld,
Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!
Jenes Gesetz, das mit ehrnem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz,
Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort,
50 Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen,
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

(NA 2.I, 302f.)

Anmerkungen

- ¹ Vgl. zu Schillers Lyrik insgesamt Helmut Koopmann, »Schillers Lyrik«, in: *Schiller-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 303–326; auch Koopmann stellt dort kategorisch fest: »Eines waren die Gedichte [Schillers] niemals: Erlebnislyrik« (S. 303f.).
- ² Vgl. dazu insgesamt die immer noch einschlägige Arbeit von Almut Todorov, *Gedankenlyrik: Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1980.
- ³ Zitiert nach Todorov (Anm. 2), S. 26.
- ⁴ Todorov erläutert Carrieres Konzept ausführlicher (vgl. S. 24–28) und zeigt, dass es wie die vergleichbaren Modelle Mitte des 19. Jahrhunderts bei Friedrich Theodor Vischer und Rudolf Gottschall eine »paradigmatische Orientierung an in erster Linie Schillers Lyrik« (S. 39) aufweist. Dadurch sei jedoch letztlich ein »wenig substanzieller, in den poetischen Texten kaum verifizierbarer« (S. 28) Gattungsbegriff zustande gekommen.
- ⁵ Vgl. zu dieser Rezension den Beitrag von Georg Kurscheidt im *Schiller-Handbuch* (hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommies, Stuttgart, Weimar 2005, S. 516–520, mit weiteren Literaturhinweisen). Der Schiller-Text wird im Folgenden zitiert nach: Schillers Werke, *Nationalausgabe* [fortan: NA], begr. von Julius Petersen [...], hrsg. von Norbert Oellers [u. a.], Weimar 1943ff. Hier: NA 22, 265–283.
- ⁶ Vgl. zu Schillers Gedankenlyrik insgesamt die ältere Dissertation von Henning Falkenstein, *Das Problem der Gedankenlyrik und Schillers lyrische Dichtung*, Marburg 1963 (mit Verzeichnis der älteren Literatur), sowie die neuere Arbeit von Dieter Martin, »Gedichtete Gedanken. Schillers poetologische Lyrik«, in: *Schiller. Werk-Interpretationen*, hrsg. von Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 221–242 (mit weiteren neuen Literaturhinweisen). Martin schlägt als alternativen Begriff zur problematischen Konstruktion »Gedankenlyrik« mit guten Gründen für Schiller den Begriff »Reflexionspoesie« (S. 227) vor. Falkenstein problematisiert den Begriff »Gedankenlyrik« als »Stiefkind der Literaturwissenschaft« (S. 1) ebenso und kritisiert vor allem die enge Verbindung des »Gedanken« im Allgemeinen mit dem »philosophischen Gedanken« (S. 16) im Besonderen bei Schiller; er schlägt deshalb, um den Begriff zu erweitern, als Alternative »thematische Lyrik« (S. 117) vor.
- ⁷ NA 1, 300.
- ⁸ Ein sehr sprechendes Beispiel dafür bietet Schillers Elegie *Der Spaziergang*, dem auch das Titelzitat des Vortrags entlehnt ist. Vgl. dazu den Beitrag von Volker Dörr in diesem Band.
- ⁹ Zitate nach der Fassung in der Ausgabe letzter Hand, NA 2.I, 205f.; Abdruck am Schluss des Beitrags.
- ¹⁰ »Würde« ist bekanntlich ein zentraler Begriff der Schillerschen Anthropologie und Ästhetik; dieser Zusammenhang kann jedoch hier nicht ausgeführt werden.
- ¹¹ Eine ähnliche formale Analyse im Blick auf die Verbindung von Reflexion und Poesie führt Dieter Martin in seinem oben zitierten Aufsatz (Anm. 6) am Beispiel der späten Elegie *Nänie* vor, wobei er vor allem auf die Funktion von Zäsuren, Rhythmen und Satzmelodien hinweist (vgl. S. 224f.).
- ¹² Das gleiche Muster ließe sich im Übrigen auch in Wortwahl, Bildlichkeit oder Syntax demonstrieren. So herrscht in den »weiblichen« Strophen ein komplexerer Satzbau vor, während die »männlichen« Strophen meist in kurzen Stakkato-Sätzen sprechen. Die Frauen werden mit einer Vielzahl von eher weiblich konnotierten Adjektiven beschrieben, die Männer mit insgesamt wesentlich weniger und eher männlich konnotierten Adjektiven.
- ¹³ Die erste Fassung findet sich in NA 1, 252f.; hier wird zitiert nach der Ausgabe letzter Hand, NA 2.I, 302f.; Abdruck am Schluss des Beitrags.

¹⁴ NA 2.I, 324.

¹⁵ Besonders bezeichnend für dieses Gedicht ist auch das häufig verwendete Hendiadyoin, z. B. »sicher und fertig« (V. 2); »rührend und kindlich« (V. 16); »jungfräulich und keusch« (V. 18); »das stetige, gleiche« (V. 21); »treu und rein« (V. 39); »einfach und still« (V. 54). All diese Wortdoppelungen finden sich nur in den Passagen zum Goldenen Zeitalter bzw. zur wieder-gefundenen Einheit.