

II. Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*



Johann Gottfried Schadow (1797)
*Luise und Friederike
von Mecklenburg-Strelitz*
Nationalgalerie Berlin

I. Klassik als Stilvariante

Als einziger Repräsentant der *Weimarer Klassik* neben Goethe gilt Friedrich Schiller. Insofern muss die *Klassik* als ›Minderheitsstil‹ im Rahmen des romantischen Dichtens um 1800 verstanden werden. Die Grundidee des Klassik-Konzepts ist in Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* (1755) formuliert:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernt, gilt auch von den Kunst-Wercken der Alten, sonderlich der Griechen.¹

›Klassische‹ Kunst zielt auf die Realisation von ›Schönheit‹ in Kunstwerken, um in deren vollkommener = ganzheitlicher Gestalt die defizitäre Lebenswirklichkeit zu kompensieren. Die klassische, speziell griechische Antike wird im Interesse der Gegenwartskritik als besserer, weil naturgemäßerer Zustand erklärt, der sowohl in ethischer als auch in ästhetischer Hinsicht zum Vorbild genommen wird. Die Voraussetzung hierfür liegt im weit verbreiteten **Entfremdungsdiskurs**, der u. a. in Schillers *Über die ästhetische Erziehung in Briefen* (1795) thematisiert wird:

Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er

¹ Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst. In: Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften. Vorreden – Entwürfe. Herausgegeben von Walther Rehm. Mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann. Berlin 1968, S. 27-59, hier S. 29f.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.²

Diese kulturkritische These geht auf Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zurück, der im *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (»Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen«, 1755) den kulturellen Fortschritt – insbesondere die Entwicklung des Reflexionsvermögens – als Ursache für die Entfremdung des vergesellschafteten Menschen von seiner Natur anführt:

[...] la plupart de nos maux sont notre propre ouvrage, et [...] nous les aurions presque tous évités, en conservant la manière de vivre simple, uniforme, et solitaire, qui nous étoit prescrite par la Nature. Si elle nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer, que l'état de reflexion est un état contre Nature, et que l'homme qui médite est un animal dépravé.³

[... daß die Mehrzahl unserer Leiden unser eigenes Werk sind und daß wir sie beinahe alle vermieden hätten, wenn wir die einfache, gleichförmige und solitäre Lebensweise behalten hätten, die uns von der Natur vorgeschrieben wurde. Wenn die Natur uns dazu bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich beinahe zu versichern, daß der Zustand der Reflexion ein Zustand wider die Natur ist und daß der Mensch, der nachsinnt, ein depraviertes Tier ist.⁴]

II. Regeln des Klassizismus

Die Grundlagen des Klassizismus sind in der *Ars poetica* (Epistulae II,3: Ad Pisones)⁵ des Horaz formuliert:

1) Musterhaftigkeit der Griechen

[...] *vos exemplaria Graeca/ nocturna versate manu, versate diurna*⁶
(Nehmt euch zu Mustern die Griechen: nehmt sie zur Hand bei Nacht und bei Tag).

2) Einheitlichkeit

*denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*⁷
(kurz und gut, erschaffe, was du willst; nur sei es schlicht und aus einem Guss).

² Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Herausgegeben von Klaus L. Berghahn. Stuttgart (RUB18062) 2006, S. 23; bei Friedrich Schlegel heißt es analog: »Trostlos und ungeheuer steht die Lücke vor uns: der Mensch ist zerrissen, die Kunst und das Leben sind getrennt« (Schlegel, Friedrich: Über die Grenzen des Schönen. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Herausgegeben von Ernst Behler, Band I. Paderborn – München – Wien – Zürich 1979, S. 34-44. Hier: S. 36f.).

³ Rousseau, Jean-Jacques: Diskurs über die Ungleichheit / *Discours sur l'inégalité*. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn – München – Wien – Zürich 1984 (UTB 725). S. 88.

⁴ Rousseau: Diskurs über die Ungleichheit, S. 89.

⁵ Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 2005 (rub 9421).

⁶ Horaz: *Ars Poetica*, S. 20, v. 268f.

⁷ Horaz: *Ars Poetica*, S. 4, v. 23.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

3) Regelmäßigkeit (bzw. Rationalität)

*scribendi recte sapere est et principium et fons*⁸
(Die richtige Einsicht ist Ursprung und Quelle, um richtig zu schreiben.)

4) ›Klassische‹ Dämpfung (›decorum‹)

*ne pueros coram populo Medea trucidet/ aut humana palam coquat exta nefarius Atreus / aut in avem
Procne vertatur, Cadmus in anguem*⁹
(Nicht darf vor allem Volk Medea ihre Kinder schlachten; nicht darf der grausige Atreus
Menschenfleisch auf offener Bühne kochen, nicht Prokne in den Vogel, Kadmus in die Schlange sich
verwandeln).

III. Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören

Schiller konzipierte das am 19. März 1803 in Weimar uraufgeführte Drama bewusst als ein Form-Experiment im antiken Stil: »Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen [...]«¹⁰. In dramaturgischer Hinsicht läuft das auf folgende Besonderheiten hinaus: »eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht, vornehmlich aber der Gebrauch des *Chors*, so wie er in der alten Tragödie vorkommt«.¹¹

Formal ist Schillers Trauerspiel in vieler Hinsicht streng an den attischen Klassikern Aischylos, Sophokles und Euripides orientiert. Die drei ›**aristotelischen Einheiten**‹ der **Zeit**, des **Ortes** und der **Handlung** werden eingehalten; es gibt **wenig Personal** und der Text ist in **metrisch gebundener Sprache** gehalten. Ebenfalls wird das dramatische Element der **Anagnorisis** (Wiedererkennung) verwendet, das den Handlungsverlauf motiviert.

⁸ Horaz: *Ars Poetica*, S. 22, v. 309.

⁹ Horaz: *Ars Poetica*, S. 16, v. 185-187.

¹⁰ Brief an Christian Gottfried Körner, 13. 5. 1801; In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Einunddreißigster Band: Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1801 – 31. 12. 1802. Herausgegeben von Stefan Ormanns. Weimar 1985. Hier S. 35.

¹¹ Brief an August Wilhelm Iffland, 24. 2. 1803; In: Schillers Werke, Briefe 32. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Zweiunddreißigster Band: Briefwechsel. Schillers Briefe 1. 1. 1803 – 9. 5. 1805. Herausgegeben von Axel Gellhaus. Weimar 1984. Hier S. 15.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

Weitere formale Merkmale sind **Hochstil** (Vermeidung des natürlichen Ausdrucks im Interesse einer ›künstlichen‹ Sprache) und **Blankvers**:

Isabella: *Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt
Erneut, seit ich den fürstlichen Gemahl
zu seiner letzten Ruhestätte trug [...]*¹²

Insofern liegt eine hochkomplexe Mischung von ›antiken‹ und ›modernen‹ Momenten vor, da neben dem dominierenden Blankvers auch andere Versformen und sogar gelegentlich Reime verwendet werden.

Die rein fiktive Handlung setzt ein, als die Fürsten-Witwe Isabella von Messina glaubt, den Konflikt zwischen ihren rivalisierenden Söhnen geschlichtet zu haben. Die scheinbare Versöhnung scheitert jedoch, als sich herausstellt, dass beide Brüder dieselbe Frau lieben: Don Manuel wird von seinem jüngeren Bruder Don Cesar daher aus Eifersucht ermordet. Erst danach stellt sich heraus, dass es sich bei der Geliebten eigentlich um die bislang unbekannte Schwester Beatrice handelt. Obwohl ihn Mutter und Schwester vom Selbstmord abhandeln wollen (vgl. die analoge Szene zwischen Sir William und Mellefont in Lessings *Miß Sara Sampson*), tötet sich Don Cesar, um seine Blutschuld zu sühnen.

Die Struktur des Dramas ist ›analytisch‹: Der tragische Konflikt ist im Vorfeld der gezeigten Handlung angelegt und offenbart sich erst langsam (Prototyp des analytischen Dramas ist Sophokles' *König Oidipus*).

Als **klassizistische** Merkmale der *Braut von Messina* sind zudem die einfache Handlung, die langen (daher unnatürlichen) Monologe, die kollektiv singenden Chöre sowie das Primat der Handlung (keine Individualpsychologie) zu konstatieren.

Analog zur Leit-These, dass die Weimarer Klassik als Stilvariante der Romantik zu begreifen ist, stellt sich die Frage nach den typisch romantischen, also modernen Merkmalen des Dramas. Dazu zählen in erster Linie die nicht mythologisch motivierte (also frei erfundene) Handlung, die Verwendung des aus dem Shakespeare-Theater stammenden Blankvers, der zudem mit lyrischen Chor-Passagen durchsetzt ist, und erst recht die Aufspaltung des Chors.

DER GANZE CHOR.

Aber treff ich dich draußen im Freien,

¹² Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. Herausgegeben von Matthias Luserke. Stuttgart 2005 (RUB 60), S. 21, v.13.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

*Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
Da erprobe das Eisen den Mut.*

ERSTER CHOR.

*Dich nicht haß ich! Nicht du bist mein Feind!
Eine Stadt ja hat uns geboren,
Jene sind ein fremdes Geschlecht.
Aber wenn sich die Fürsten befehlen,
Müssen die Diener sich morden und töten,
Das ist die Ordnung, so will es das Recht.*

ZWEITER CHOR.

*Mögen sies wissen,
Warum sie sich blutig
Hassend bekämpfen! Mich ficht es nicht an.
Aber wir fechten ihre Schlachten,
Der ist kein Tapftrer, kein Ehrenmann,
Der den Gebieter läßt verachten.¹³*

Die Aufspaltung setzt sich sogar zu einer Individualisierung fort:

EINER AUS DEM CHOR.

*Hört, was ich bei mir selbst erwogen,
Als ich müßig dahergezogen
Durch des Kornes hochwallende Gassen,
Meinen Gedanken überlassen.¹⁴*

So zeigt sich in der Abgrenzung und Rivalität zu den ›Alten‹ die Modernität von Schillers *Braut von Messina*. Formal wird Schillers *Braut von Messina* zu den ›Schicksalsdramen‹ gerechnet, die nach englischem Vorbild das Konzept des sich durch die Generationen vererbenden Verbrechens als stoffliches Bindeglied eingeführt haben. Schiller wandelt dieses Konzept dahingehend um, dass nicht der mythische Zwang, sondern die freie Vernunft eine zentrale Rolle erhält.

Schluss-Verse des wiedervereinigten Chors (an der Leiche Don Cesars):

*Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.¹⁵*

¹³ Schiller: Braut von Messina, S. 26f, v. 172-186.

¹⁴ Schiller: Braut von Messina, S. 27, v. 190-193.

¹⁵ Schiller: Braut von Messina, S. 123, v. 2838f.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

Die individuelle Schuld, d. h. das subjektive Versagen, wird statt des schicksalhaften Verhängnisses beispielhaft vorgeführt. So handeln alle Figuren im Affekt und sind nicht bereit, das eigene Handeln zu reflektieren: »Alles dieß / Erleid ich schuldlos«¹⁶ (Isabella).

Schiller verfolgt hier den didaktischen Zweck, seinen Zuschauern die Erfahrung intellektueller Freiheit zu vermitteln, indem er die ›Unnatürlichkeit‹ im Interesse des Verfremdungseffekts in den Vordergrund stellt, aber dennoch die Intensität der Affekte anstrebt:

Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen, es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsres Geistes zu verwandeln, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.¹⁷

Deshalb führt die Tragödie das Versagen angesichts der Forderungen der Vernunftfreiheit vor: Alle Figuren handeln instinktmäßig und können deshalb die Zwänge nicht durchbrechen. Impliziter Gegner Schillers ist das Natürlichkeitsprinzip von Lessings Mitleids-Poetik (»Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muss natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen [...]«¹⁸), dem Schiller eine Dramaturgie der Kälte bzw. Distanz entgegenhält. Die Zuschauer sollen ihre **Freiheit** behalten und dürfen sich daher nicht der Empathie hingeben, d. h. von ihren Gefühlen nicht überwältigt werden:

Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten, es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet.¹⁹

Um diese Distanz zwischen Bühnenhandlung und Publikum zu markieren, führt Schiller den evident ›unnatürlichen‹ Chor ein, der jede Illusion von Wirklichkeit verhindert und stets deutlich sein lässt, dass man es mit einer künstlichen Veranstaltung und nicht mit der Lebensrealität zu tun hat:

Die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein

¹⁶ Schiller: Braut von Messina, S. 111, v. 2506f.

¹⁷ Schiller: Über den Gebrauch des Chors, In: Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören. Herausgegeben von Matthias Luserke. Stuttgart 2005 (RUB 60), S. 15-16. Hier S. 7.

¹⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. 14. Stück. In: Gotthold Ephraim Lessing: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von Albert Meier. Stuttgart 2006 (RUB 1838), S. 109-111. Hier S. 109.

¹⁹ Schiller: Über den Gebrauch des Chors, S. 14.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren. [...] In der neuen Tragödie wird er [Chor] zu einem Kunstorgan, er hilft die Poesie *hervorbringen*.²⁰

Eigentliches Ziel ist die Erfahrung von der Macht des Sittengesetzes, die das Publikum angesichts der vorgeführten Katastrophe machen kann. Dies gelingt insbesondere im Zusammenhang mit Don Cesars Selbstmord, bei dem es deshalb nicht darauf ankommt, ob er moralisch legitim oder illegitim ist – wichtiger ist das damit verbundene Pathos:

Ein Mensch, der wegen einer verletzten moralischen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorsam gegen dieselbe zurück, und je furchtbarer seine Selbstverdammung sich äußert, desto mächtiger sehen wir das Sittengesetz ihm gebieten.²¹

²⁰ Schiller: Über den Gebrauch des Chors, S. 10.

²¹ Schiller: Über den Grund des Vergnügens, In: Friedrich Schiller. Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Herausgegeben von Klaus R. Berghahn. Stuttgart 2005 (RUB2731). S.14-29. Hier S. 24.