

KLAUS-DETLEF MÜLLER

REFLEXION ALS FORDERUNG AN EINE ZEITGEMÄSSE KUNST

Schillers *Braut von Messina*

I

In der Vorrede zur *Braut von Messina* verwendet Schiller eine eigenartige Argumentationsfigur. Er bestätigt ausdrücklich die Regel der idealistischen Kunsttheorie, dass ein Kunstwerk rein aus sich selbst verständlich sein müsse, um dann eine grundlegende Erklärung zum Verständnis seiner Chortragödie anzuschließen. »Ein poetisches Werk«, so heißt es, »muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen. Man könnte es also gar wohl dem Chor überlassen, sein eigener Sprecher zu seyn, wenn er nur erst selbst auf die gehörige Art zur Darstellung gebracht wäre.« (NA Bd. 10, S. 7)¹

Wenn der Verstoß gegen die Selbstreferentialität des Werkes nicht als Hinweis auf einen ästhetischen Mangel gemeint ist, muss in der Forderung einer »gehörigen Darstellung« ein antizipatorischer Anspruch liegen. Und Schiller verlangt vom Zuschauer in der Tat, dass er sich »von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetzen« solle (ebd.). Das Werk, das ihm diese Anstrengung abverlangt, scheint nun aber auf den ersten Blick ganz und gar nicht innovatorisch, sondern auf eine eher befremdliche Weise traditionsgebunden zu sein. Offenbar sind Schillers Überlegungen jedoch als Warnung vor einer antiquarischen Rezeption der antikisierenden Tragödie zu verstehen. Das ist eine der zahlreichen Ambivalenzen, die die Rezeption der *Braut von Messina* bis heute erschweren und polarisieren.

Bekanntlich hat Schiller mit diesem Werk den Anspruch verbunden, »als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preiß davon getragen (zu) haben«,² das heißt, dem Muster der »äschyleischen Tragödie«³ in voll-

¹ Schiller-Zitate nach der Nationalausgabe von Schillers Werken (NA) mit Band und Seitenzahl.

² Brief an Wilhelm von Humboldt, 17. Februar 1803 (NA Bd. 32, S. 11).

³ Brief an Körner, 9. September 1802 (NA Bd. 31, S. 159).

endeter Weise zu genügen.⁴ Er ruft Wilhelm von Humboldt als einen der besten Kenner der antiken Tragödie als Preisrichter an und erwartet von ihm die Bestätigung, »daß ich auch diesen fremden Geist mir habe zu eigen machen können« (NA Bd. 32, S. 11). Im gleichen Zusammenhang erinnert er den Freund aber daran, dass dieser ihn »den *modernsten* aller neuern Dichter genannt« und ihn also »im größten Gegensatz mit allem was antik heißt gedacht« habe (ebd.). Das klingt fast, als habe er versucht, mit dem Werk über den eigenen Schatten zu springen. Und dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man sich an Schillers Äußerung in einem Brief an Süvern am 26. Juli 1800 erinnert, in dem er sich über die Historizität der antiken Tragödie Rechenschaft ablegt:

Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben. Unsre Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlawffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen. (NA Bd. 30, S. 177)

Diese Überlegungen stehen im Zusammenhang mit der Konzeption der *Wallenstein*-Trilogie, die auch auf einer systematischen Auseinandersetzung mit den Formprinzipien der klassischen Tragödie beruht. Schiller verwendet zwar, wie dann wieder in der *Maria Stuart*, das Darstellungsprinzip der tragischen Analysis, aber er weiß, dass der *Wallenstein* keine klassische Tragödie sein kann und soll, nicht zuletzt, weil die Wirkungsmöglichkeit mit einer solchen Gestaltungsweise notwendig eingeschränkt würde. Er sieht seine produktive Leistung in der Lösung der Aufgabe, »das realistische zu idealisieren«, und begründet von hier aus die Wahl des Gegenstandes: »Ich werde es mir gesagt seyn laßen, keine andre als histori-

⁴ Von einem »kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern« spricht Schiller auch in seinem Brief an Iffland vom 22. April 1803 (NA Bd. 32, S. 32), wobei er sich bewusst ist, dass die »fremde Gattung«, die »ein großer Schritt zum Vollkommenen wäre«, das deutsche Publikum überfordert. Ähnlich in einem Brief an Wilhelm Gottlieb Becker vom 2. Mai 1802: »Ich habe den Wunsch nicht bezwingen können, mich auch einmal mit den alten Tragikern in ihrer eigenen Form zu meßen.« (NA Bd. 32, S. 34).

sche Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn«. ⁵ Aber auch diese Einsicht nimmt er zurück, wenn er in einem Brief an Goethe am 19. März 1799 ankündigt: »Ich werde Ihnen [...] einige tragische Stoffe, von freier Erfindung, vorlegen [...]. Neigung und Bedürfnis ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen [...] Stoff.« (NA Bd. 30, S. 39)

In der *Braut von Messina* realisiert Schiller ein solches Sujet »ganz eigener Erfindung«. Das Vorhaben ist trotz des Widerspruchs zu früheren, programmatisch formulierten Grundsätzen folgerichtig, denn das Werk ist zunächst einmal ein grundlegendes Formexperiment. Der Briefdialog mit Goethe und die parallel zu ihm entstandene Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* hatten Schiller wie Goethe zu vertiefter Einsicht in die ästhetische Qualität der klassischen Formen geführt. Nicht von ungefähr war dabei Schillers anfängliche Begeisterung über den *Wilhelm Meister* einer zunehmend kritischen Einschätzung gewichen: der »modernste« Dichter fand keinen wirklichen Zugang zu der zeitgemäßen Form des Romans. ⁶ Die ästhetischen Ansprüche der epischen Gattung sah er in *Hermann und Dorothea* viel konsequenter verwirklicht als in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: »Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und participiert auch von allen seinen Grenzen. [...] Der Herrmann [führt mich] (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.« ⁷ Diese problematische Einschätzung und Wertung gilt also, trotz grundsätzlicher Skepsis gegenüber einer Erneuerung der antiken Idylle, dem poetischen Anspruch der Form, die als Bedingung ästhetischer Wirkung verstanden wird, und ist als solche symptomatisch. So orientieren sich denn auch Goethes und Schillers briefliche Überlegungen an den Grundsätzen der epischen und der dramatischen Gattung und finden ihren Niederschlag in der gemeinsame Anschauungen festhaltenden Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtkunst*. Als fragwürdig gilt jede Form der Gattungsmischung, die zwar dem Realitätsbewusstsein der Rezipienten gerecht wird, zugleich aber die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst einschränkt. Goethe hat dazu bemerkt:

⁵ Brief an Goethe, 5. Januar 1798 (NA Bd. 29, S. 183).

⁶ Bekanntlich versteht er in *Über naive und sentimentalische Dichtung* den Roman-schreiber als »Halbbruder« des Dichters und unterscheidet zwischen dem Dichter und dem »prosaischen Erzähler« (NA Bd. 20, S. 462).

⁷ Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797 (NA Bd. 29, S. 149).

Ich habe mich seit einigen Tagen dieser Kriterien beym Lesen der Ilias und des Sophokles bedient so, wie bei einigen epischen und tragischen Gegenständen, die ich in Gedanken zu motiviren versuchte, und sie haben mir sehr brauchbar, ja entscheidend geschienen.

Es ist mir dabei recht aufgefallen, wie es kommt, daß wir Moderne und die Genres zu sehr vermischen geneigt sind, ja daß wir gar nicht einmal im Stand sind, sie von einander zu unterscheiden. Es scheint nur daher zu kommen weil die Künstler die eigentlich die Kunstwerke innerhalb ihren reinen Bedingungen hervorbringen sollten, dem Streben der Zuschauer und Zuhörer alles völlig wahr zu finden nachgeben.[...] Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bey seiner Eigenschafft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben, und dadurch eben solche Künstler wurden und waren.⁸

Und auch Schiller drängt im Prinzip auf Reinheit der Gattung, obwohl er sieht, dass sie das aktuelle Darstellungsvermögen überfordert:

Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt seyn, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch nothwendig alles darinn müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammen bringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genöthigt, sie zu vermischen.⁹

Reine Formen und mithin ästhetisch vollkommene Gebilde können unter den Bedingungen der zeitgenössischen Wirklichkeit nur in einem eingeschränkten Sinne entstehen und bedingen deren kritische Reflexion, bleiben aber eine ideale Norm. Der formale Klassizismus, der aus dieser Anstrengung hervorgeht, ist bei Schiller geschichtsphilosophisch begründet. In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* hatte er sich über die Voraussetzungen der antiken und der modernen Dichtung systematisch Rechenschaft abgelegt. Der Vorzug der antiken (naiven) Kunst beruht auf der noch ungeschiedenen Harmonie der menschlichen Vermögen. Diese sind im Prozess der Kultur zu Einseitigkeit, Verdinglichung und Selbstentfremdung auseinandergetreten, so dass die Versöh-

⁸ Brief Goethes an Schiller vom 23. Dezember 1797 (NA Bd. 37,I, S. 204f.).

⁹ Brief an Goethe, 29. Dezember 1797 (NA Bd. 29, S. 178).

nung von Natur und Kultur, das Ziel der Universalgeschichte, nur auf dem Wege der Reflexion noch vorstellbar ist. Wenn aber nur der »Glaube an die mögliche Realität [der Idee dieses Zustandes der Harmonie und des Friedens mit sich selbst] den Menschen mit allen den Übeln versöhnen [kann], denen er auf dem Wege der Kultur unterworfen ist« (NA Bd. 20, S. 467f.), so ergibt sich für die (sentimentalische) Kunst die Aufgabe, dieses Ziel erfahrbar zu machen. Der moderne Künstler ist dem antiken überlegen, weil er diese Harmonie auf einer höheren Stufe des Bewusstseins und der menschlichen Selbstverwirklichung zu denken vermag, aber gerade jener Anteil der Reflexion widerstrebt eigentlich der sinnlichen Darstellung als genuiner Praxis der Kunst. Aufgabe des Dichtungsvermögens ist es aber gerade, »von der Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung« zu geben (NA Bd. 20, S. 468). Und genau hier liegt das Dilemma der modernen Dichtung: Das Ideal ist abstrakt, gedanklich, unsinnlich. Die antike Kunst konnte die Harmonie noch als Natur gestalten, weil sie natürlich, sinnlich, anschaulich vorgegeben war. Ihr Darstellungsprinzip bleibt vorbildlich, aber es bezieht sich auf eine im Vergleich zur Moderne unentwickelte Wirklichkeit. Orientierend kann es deshalb nur sein, wenn der historische Abstand bedacht wird. Bloße Darstellung der Natur bedeutet in der Gegenwart eine Unterwerfung unter deren »durchgängige Begrenzung«, durch die der »absolute Gehalt« des Gegenstandes verfehlt wird (NA Bd. 20, S. 470). Direkte Darstellung des Ideals hingegen widerspricht den Bedingungen der Kunst, die ihrem Anspruch nach sinnlich ist. Der moderne (sentimentalische) Dichter muss also dem antiken (naiven) den Vorzug sinnlicher Realität zugestehen, kann ihn aber durch die Wahl des »größeren Gegenstandes« (NA Bd. 20, S. 474) aufwiegen.

Diese Unterscheidung bezeichnet zugleich die Grenze von Schillers Antikenbegeisterung. Der Vorzug der antiken Kunst beschränkt sich darauf, »dasjenige als eine wirkliche Thatsache«, also sinnenfällig ausführen zu können, was die moderne Kunst »nur zu erreichen strebt« (NA Bd. 20, S. 474), allerdings um den Preis einer Beschränkung, die der modernen reflexiv bestimmten Wirklichkeitserfahrung widerspricht. »Alle Wirklichkeit [...] bleibt hinter dem Ideale zurück; alles existierende hat seine Schranken, aber der Gedanke ist grenzenlos.« (NA Bd. 20, S. 474) Was die antike Dichtung legitimiert, ist nicht »wirkliche Natur«, die für Schiller als solche »gemeine Natur« ist, sondern »wahre Natur«, in der sich »eine innere Nothwendigkeit des Daseyns« manifestiert (NA Bd. 20, S. 476). Darauf beruht ihre formale Musterhaftigkeit, die nicht zur Nachahmung, sondern zu einem Nachstreben im Wissen um die geschichtliche Differenz

einlädt.¹⁰ Diese bestimmt ein Problemfeld, das Schiller in den abschließenden Passagen seiner Schrift in der Unterscheidung des Realisten und des Idealisten diskutiert, worauf er in den ästhetischen Überlegungen der Folgezeit immer wieder zurückkommt, insbesondere im Zusammenhang mit dem *Wallenstein*. In seinem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 begründet er das »höhere und ächtere dramatische Interesse« an diesem historischen Stoff mit dessen realistischen Implikationen, denen er durch den »anhaltenden Umgang mit Göthen und das Studium der Alten« gerecht werden kann, indem er sich gleichsam auf einen »fremden Weg« begibt, durch den er »in Göthens Gebiet«, also auf das Terrain des naiven Dichters, gerät (NA Bd. 28, S. 203-205).

Der Plan einer sophokleischen Tragödie ist die Konsequenz dieser Überlegungen, wie Schiller denn auch nicht nur *Hermann und Dorothea* als modernes Epos begrüßt, sondern auch Goethes Plan einer *Achilleis* als konsequente Fortsetzung der gemeinsamen Überlegungen versteht.¹¹

¹⁰ Zu Schillers Verständnis der Antike und ihrer Bedeutung für die moderne Kunst vgl. grundlegend Werner Frick, Schiller und die Antike, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 91-116. Nähe und Ferne des Schillerschen Tragikverständnisses zur Antike untersucht auch Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47, 2003, S. 123-140. Ders. zu Schillers Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie im Bewusstsein der geschichtsphilosophischen Differenz von Antike und Moderne und zu den Konsequenzen für seine Dramatik: Schiller und die griechische Tragödie, in: Beiträge aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 23, 2005, H. 3, Hamburg 2006, hier S. 34f.: Schillers »nachhaltige Beschäftigung mit der *Poetik* des Aristoteles sowie der griechischen Tragödie [...] dient ausschließlich der formalen Seite der eigenen poetischen Produktion. [...] Was antike und moderne Tragödie, und zwar grundsätzlich, voneinander abscheidet, ist ihre je verschiedene inhaltlich-gehaltliche Verfaßtheit.«

¹¹ Er sieht es als eine »Tugend mehr als einen Fehler« des antiken Stoffes an, dass er »den Forderungen unseres Zeitalters entgegen kommt«, und er versichert Goethe: »Ihr schöner Beruf ist, ein Zeitgenoße und Bürger beider Dichterwelten zu seyn, und gerade um dieses höhern Vorzugs willen werden Sie keiner ausschließend angehören.« (Brief an Goethe vom 18.3.1798, NA Bd. 29, S. 237) Am 19. März 1799 bezeichnet er die Arbeit Goethes an der *Achilleis* als ein Privileg: »Sie wohnen gleichsam im Hause der Poesie, wo Sie von Göttern bedient werden. [...] Das naive hat den ganzen Gehalt des göttlichen.« (NA Bd. 30, S. 39) Es ist aufschlussreich, dass er im gleichen Zusammenhang die schon erwähnte Absicht zu einer Neuorientierung seines eigenen Schaffens mitteilt: »Ich werde Ihnen [...] einige tragische Stoffe, von freier Erfindung, vorlegen [...]. Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt« (ebd.). Goethe notiert im Tagebuch am 21. März 1799 ein Gespräch mit Schiller über *Die feindlichen Brüder*, d. h. über die *Braut von Messina* mit ihrem ersten Arbeitstitel (Johann Wolfgang Goethe. Tagebücher. Band II,1, Stuttgart, Weimar 2000, S. 287). Vgl. a. Goethes Brief an J. H. Meyer, 22. März 1799 (WA IV,14, S. 50): »Schiller ist kaum von dem Wallenstein entbunden, so hat er sich wieder nach einem neuen tragischen Gegenstande umgesehen und, von dem

Allerdings versäumt er es nicht, den Abstand von Form und Gehalt ausdrücklich zu kennzeichnen, denn er schickt sich an, »einen romantischen Stoff«, also einen Gegenstand der Moderne, »antik zu behandeln und besonders uns wieder eine Idee von dem antiken Chore zu geben«,¹² und er gibt dem Experiment insofern zugleich eine weiterreichende bewusst moderne Perspektive, als er daran denkt und es sich zur Aufgabe macht, »einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in diesem Geiste aufzufassen« – erst dann würde er, »alles geleistet zu haben glauben, was billigerweise jetzt gefordert werden kann«.¹³

Mit dem erfundenen Stoff kommt er zugleich auf zentrale Themen und Motive seiner Jugenddichtung zurück¹⁴: Der Konflikt der feindlichen Brüder erinnerte an die *Räuber*; der Brautraub ist eine Umkehrung der Exposition des *Don Carlos*; das Trauma des väterlichen Fluches bestimmt schon diese beiden Dramen und wird dann in *Kabale und Liebe* zum zentralen Handlungsmoment: in der Furcht der Luise Millerin vor einer illegalen Verbindung mit Ferdinand. Die *Braut von Messina* gestaltet diese Reminiszenzen an die wirklichkeitsorientierte moderne Sturm- und Drang-Dramatik zu einer Handlungsführung, die gegen den vordergründigen Anschein »blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal«, die »immer demüthigend und kränkend für freye sich selbst bestimende Wesen« ist (NA Bd. 20, S. 157), strikt vermeidet. Insofern wird eine von Schiller erkannte und kritisierte Voraussetzung der antiken Tragödie aufgehoben, wo deren Formgesetzlichkeit konsequent nachgebildet ist. Dieser Einspruch des modernen Dramatikers ist mit Nachdruck hervorzuheben, wenn man das Antikenprojekt zu verstehen versucht.

II

Der nur scheinbar schicksalhafte Verlauf der Handlung beruht nämlich auf zwei Voraussetzungen, die durchaus nicht zwangsläufig und unabwendbar sind: auf dem Herrschaftsanspruch eines landfremden Geschlechts, das sich nur durch Gewalt und Tyrannei behaupten kann, und

obligaten historischen ermüdet, seine Fabel in dem Felde der freyen Erfindung gesucht. Der Stoff ist tragisch genug, die Anlage gut, und er will den Plan genau durcharbeiten ehe die Ausführung anfängt.«

¹² NA Bd. 42, S. 347 (Schillers Gespräche) – mitgeteilt von Johann Heinrich Voß d.J. zum 4. Februar 1803.

¹³ Brief an Körner vom 15. Dezember 1802 (NA Bd. 31, S. 172f.).

¹⁴ Vgl. a. Gerhard Kaiser, Die Idee der Idylle in der »Braut von Messina«, in: ders., Von Arkadien nach Elysium, Schillerstudien, Göttingen 1978, S. 137-166, hier: S. 139f.

auf dem Fluch des Ahnherrn. Der Brautraub des Herrschers (NA Bd. 10, S. 53, v. 960ff.), der sich die vom Vater erwählte Frau gewaltsam angeeignet hat, ist eine von Sinnlichkeit bestimmte, gewaltsame Tat, die aber nur bedingt schuldhaft ist. Schließlich hat Schiller im *Don Carlos* die dynastische Heirat des alternden Despoten mit der jungen, dem Sohn in Liebe verbundenen Prinzessin als eine unnatürliche Verbindung dargestellt. Die Auflehnung gegen die anmaßende Gattenwahl verletzt zwar die Vaterordnung, nicht jedoch die Natur. Umgekehrt ist die Verfluchung des »sündigen Ehebetts« (NA Bd. 10, S. 53, v. 966) durch den beleidigten Ahnherren ein Akt des Zorns, der jedoch von sich aus keine mythische Qualität hat. Schiller motiviert von Anfang an sozialpsychologisch, nicht im Sinne eines objektiven Verhängnisses. So wird denn der Fluch offenbar auch erst wirksam durch seine Internalisierung. Sie zeigt ein Schuldbewusstsein des von ihm betroffenen Paares an. Die hier subjektiv begründete Furcht vor der Wirksamkeit des Fluches hat allerdings Folgen: denn der Herrscher, der sich als landfremder Despot nur durch Gewalt und durch die Furcht der Untertanen behaupten kann, unterdrückt in gleicher Weise auch seine Familie. Er wird von Isabella als gewaltsamer Bändiger seiner Söhne erinnert (NA Bd. 10, S. 35, v. 441), der sie »durch gleicher Strenge furchtbare Gerechtigkeit [...] unter Eines Joches Eisenschwere | Bog« (NA Bd. 10, S. 22, v. 35ff.). Der unvernünftige Hass der Brüder erscheint als die Folge einer von Gewalt und Furcht bestimmten Sozialisation. Sie habitualisiert den unverständigen Kinderstreit grundlos und lässt ihn als Folge des Herrschaftsanspruches zur Widernatürlichkeit des Bürgerkrieges eskalieren. Die beiden Träume der Eltern vor Beatrices Geburt beziehen sich bereits auf »der Söhne streitende Gemüter« (NA Bd. 10, S. 66, v. 1350). Sie sind Projektionen der Furcht vor der zerstörenden Kraft der praktizierten Gewalt (NA Bd. 10, S. 65, v. 1302ff.). Wirksam werden sie allerdings erst durch die Deutung als Traumorakel.¹⁵ Dabei greift Schiller auf das »Ideenkostüme« einer gleichzeitigen Wirksamkeit des Christentums, der griechischen Mythologie und des »Mahomedanismus« im mittelalterlichen Messina zurück.¹⁶ Die Zweideutigkeit des »Orakels« ergibt sich also aus dem

¹⁵ In diesem Sinne versteht auch Rolf-Peter Janz den »Schicksalszusammenhang als Gewaltzusammenhang« (Antike und Moderne in Schillers »Braut von Messina«, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.), *Unser Commernium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 329-349, hier: S. 332).

¹⁶ Brief an Körner, 10. März 1803 (NA Bd. 32, S. 20). Ebenso in der Vorrede, wo Schiller es als »ein Recht der Poesie« versteht, »die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln« (NA Bd. 10, S. 15). Günter Oesterle sieht in diesem ethnographischen Synkretismus einen ästhetischen Zugriff auf eine »Schnittstelle zwischen Antike und Moderne«, die, besonders im Hinblick auf den Chor, eine »Komplexitätsreduk-

Nebeneinander verschiedener Ideologien, die unterschiedliche Auslegungen erlauben und damit die Subjektivität der in den Träumen manifesten Furcht wirksam werden lassen.¹⁷ Aus dem Glauben an die Auslegung der Traumdeuter ergeben sich aber Handlungen, die verantwortet werden müssen: das Tötungsgebot des Vaters und das Verbergen des Kindes durch Isabella. Bezeichnenderweise kann sich Isabella nicht auf »Mutterliebe« (NA Bd. 10, S. 66, v. 1331) als primären Handlungsantrieb berufen, obwohl sie sich im Drama durchgängig als leidende und verfolgte Mutter versteht. Ihr folgenreiches Verhalten ist durch die Traumauslegung fremdbestimmt. Und zugleich hebt die ideologische Wahl die Einigkeit des Paares auf: Isabella hintergeht ihren Mann, der ihr seinerseits mit »Argwohn« und »Verdacht« begegnet und sie von »Spähern« überwachen lässt (NA Bd. 10, S. 67, v. 1365ff.). Die Familie wird vollends zum Gewaltzusammenhang, die mütterliche Sorge bleibt ohnmächtig und unterdrückend, auch über den Tod des Herrschers hinaus. Denn noch immer hält Isabella die Tochter verborgen, um sie nicht »unzeitig« (ebd.) an den Hass der Brüder zu wagen. Das Traumorakel bestimmt also nicht allein ihre Handlungsweise und erweist sich damit als Teilrationalisierung: Das Zögern ist ursächlich für die Katastrophe.

Der Verlauf der Handlung, der sich aus dieser nachzeitig artikulierten Exposition ergibt, ist folgerichtig im Sinne der Motivation,¹⁸ aber er ist nicht schicksalhaft. Das Verhängnis folgt aus einem vermeidbaren, wenn gleich immer wieder begründeten Mangel an Information. In jeder Phase des Geschehens wäre eine Aufklärung möglich. Sie unterbleibt, weil alle Figuren als Konsequenz ihrer sozialpsychologisch motivierten Vorgeschichte das Geheimnis, das Verschweigen, das Nichtwissenwollen

tion« zum Zwecke einer »Komplexitätssteigerung« ermögliche (Günter Oesterle, Friedrich Schiller: »Die Braut von Messina«. Radikaler Formrückgriff angesichts eines kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hrsg.), Schiller und die Antike, Würzburg 2008, S. 165-173).

¹⁷ Dass die beiden sich scheinbar ausschließenden Deutungen sich zugleich bewahrheiten, ist ein Moment tragischer Ironie, das nicht ihre objektive Bedeutung, sondern die Konsequenz ihrer je subjektiven Begründung bezeugt, in spezifischer Weise »mit dem Weltstoff nur spiel[t]« (NA Bd. 10, S. 9).

¹⁸ In seiner Abhandlung *Über die tragische Kunst* bestimmt Schiller die Wirkung der Tragödie und dementsprechend ihr Baugesetz daraus, dass »mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten [...] sich mit einander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Uebereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Karakters oder dergleichen mit der Natur unserer Seele, auf welche sich allein unsere Teilnahme gründet, erkannt werden soll« (NA Bd. 20, S. 165). Oesterle (Anm. 16, S. 172) sieht in dem modernen Bedürfnis nach Motivation den Grund für Schillers Abweichen von der antiken Tragödienform. Bestimmend sei das Moment »kleiner Geheimnisse«, die an die Stelle von Fatalität treten (ebd., S. 170).

bewusst üben. Eine »zufällige« Kausalität verstärkt dramaturgisch diese leitmotivisch durchgeführte Verhaltensstereotypie: Informationen gehen stets dann in die Handlung ein, wenn die Person, die sie verstehen könnte, gerade abwesend ist. In Verbindung mit dem durchgängigen Misstrauen, mit der Kommunikationslosigkeit im engsten Familienkreis, ist auch die Handlung bestimmt durch die Verhinderung von Erklärungen. Damit folgt die *Braut von Messina* formal dem Prinzip der dramatischen Analyse, aber der Ablauf ist nur motiviert, nicht schicksalhaft begründet. Er ist auf der Grundlage von Befangenheit zwar subjektiv folgerichtig, aber objektiv durch die Vermittlung notwendigen Wissens jederzeit aufhebbar.¹⁹ Damit steht Schillers klassizistische Tragödie dem sophokleischen Modell im Grunde ferner als der *Wallenstein* oder die *Maria Stuart*.

Das gilt umso mehr, als Geheimnis und Verschweigen als Schlüssel-motive in einem Spannungsverhältnis zur strukturbestimmenden Öffentlichkeit der Chor-Tragödie stehen. Diese Öffentlichkeit hat hier allerdings einen historisch begründet besonderen Charakter. Denn Chor und Herrscher sind nicht allein durch ihre Funktion in der Stadt geschieden, sie sind sich auch in einem grundlegenden Sinne fremd.²⁰ Das Herrscherhaus ist nicht Teil des Volkes, das es regiert, sondern eine landfremde Dynastie. Mit ihr identifizieren sich die Beherrschten nur so lange, wie sie ihre Interessen wahrgenommen sehen. Der Chor erscheint deshalb in zweifacher Gestalt: in zwei Halbchören als Gefolge der verfeindeten Brüder und schon in der Eingangsszene in Gestalt der schweigenden (!) Ältesten von Messina. Die Halbchöre sind dem jeweiligen Herrscherwillen blindlings untertan. Ihre Gesinnung ist die der Knechtschaft. Zum Bewusstsein von Identität gelangen sie nur, wenn sie sich im Augenblick des Friedens gemeinsam gegen das Herrscherhaus abgrenzen: »Dich nicht hass ich! Nicht du bist mein Feind! | Eine Stadt ja hat uns gebohren, | Jene sind ein fremdes Geschlecht.« (NA Bd. 10, S. 27, v. 175ff.) Aber auch diese Identität steht im Zeichen einer sklavisch-affirmativen Mentalität: »Darum lob ich mir niedrig zu stehen, | Mich verbergend in meiner Schwäche! | [...] – Die fremden Eroberer kommen und gehen, | Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.« (NA Bd. 10, S. 29, v. 239ff.) Der Chor ist also eine Öffentlichkeit von Unfreien, nicht die der Bürger der Polis. Immerhin reicht sein Selbstbewusstsein in kritischer Situation bis zur Aufkündigung der Gefolgschaft, so im Appell der Ältesten an Isabella: »Was kümmert uns, die fried-

¹⁹ In seiner formgeschichtlichen Analyse sieht Friedrich Sengle diese »Unwahrscheinlichkeiten« lediglich dramaturgisch begründet (»Die Braut von Messina«, in: ders., *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850*, Stuttgart 1965, S. 105f.).

²⁰ Vgl. hierzu auch Oesterle (Anm. 16), S. 169.

lichen, der Zank | Der Herrscher? Sollen *wir* zu Grunde gehn, | Weil deine Söhne wüthend sich befehlen? | Wir wollen uns *selbst* rathen ohne sie | Und einem anderen Herrn uns übergeben, | Der unser Bestes will und schaffen kann.« (NA Bd. 10, S. 23, v. 69ff.)

Bezeichnenderweise wird diese Auflehnung jedoch nicht szenisch dargestellt. Die Herrscherin berichtet von ihr, und die Alternative ist für den Chor nicht Befreiung, sondern Unterwerfung unter einen anderen Herrscher. Erst diese Widersetzlichkeit veranlasst aber Isabella zu öffentlicher Rede, in der sie freilich einen Gegensatz von Familie und Staat festhält und die ›privaten‹ Leiden gegen das Gemeinwohl ausspielt: »Des Staates Bande sahet ihr zerreißen | Doch mir zerriss im Innersten das Herz – | Ihr fühltet nur das öffentliche Leiden, | Und fragtet wenig nach der Mutter Schmerz.« (NA Bd. 10, S. 23, v. 58ff.) Die Herrscherin stellt also die Ordnung der Familie über die Ansprüche der Gesellschaft, sie handelt auch bei ihrem Versöhnungswillen nicht für das Volk, sondern behauptet den Anspruch auf die Herrschaft, weshalb der Schluss ihrer Rede auch eine Drohung gegen die (stummen) Ältesten ist: »Verderblich diesem Land, und ihnen selbst | Verderbenbringend war der Söhne Streit; | Versöhnt, vereinigt, sind sie mächtig gnug, | Euch zu beschützen gegen eine Welt, | und Recht sich zu verschaffen – gegen Euch!« (NA Bd. 10, S. 24, v. 96ff.) Folgerichtig tritt in der Dramaturgie neben eine auf der Handlungsebene nur formal zugestandene Öffentlichkeit der Chortragödie der Vertraute der klassizistischen Tradition (Diego):²¹ Er allein ist in das ›Geheimnis‹ des Herrscherhauses eingeweiht. Er weiß, dass Isabella ihre »Natur« unterdrücken musste, weil über sie »ein fremder Wille herrisch waltete« (NA Bd. 10, S. 24, v. 110f.). Wenn also selbst in der Chor-Tragödie der private Bereich der Familie und das öffentliche Interesse der Gesellschaft unterschieden und angesichts der Herkunft von Herrschern und Volk auch verschieden sind, so schränkt das den Geltungsbereich der öffentlichen Rede des Chors in entscheidender Weise ein. Er ist von den Vorgängen zwar betroffen, aber an ihnen nicht beteiligt, weil ihm das Herrscherhaus letztlich fremd ist. So kann das Gefolge Don Manuels den Frieden, das Ende des Bürgerkriegs, zwar preisen, zugleich aber in knechtischer Gesinnung auch den Krieg als Lebensform begrüßen (NA Bd. 10, S. 51, v. 871ff.).²² Die

²¹ Das ist insofern bemerkenswert, als Schiller in der Vorrede »die Abschaffung des Chors und die Zusammenziehung dieses sinnlich mächtigen Organs in die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten« als eine Fehlentwicklung in der französischen Tragödie kritisiert (NA Bd. 10, S. 11).

²² Das entspricht dem Verlangen der Soldateska in *Wallensteins Lager* nach einer Perpetuierung des Krieges als Lebensform, also einer Mentalität im Zeichen der geschichtlichen Entzweiung.

Heimlichkeit, mit der der Herrscher Don Manuel seine Liebesbeziehung auch dann noch umgibt, als er sie öffentlich macht, wird bemerkt. Das weckt zwar Furcht, wird aber hingenommen. Der Chor reflektiert auf der Grundlage akzeptierter Zwänge: »Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund, | Aber sehr misfällt mir dieß Geheime, | Dieser Ehe seegensloser Bund, | Diese lichtscheu krummen Liebespfade, | Dieses Klosterraubs verwegne Tat, | Denn das Gute liebt sich das Gerade, | Böse Früchte trägt die böse Saat.« (NA Bd. 10, S. 53, v. 953ff.) Er entmächtigt sich selbst zum nur nachträglichen Bedenken des Geschehens: »Zeit ists, die Unfälle zu beweinen, | Wenn sie sich nahen und wirklich erscheinen.« (NA Bd. 10, S. 54, v. 979f.) Und er weiß um seinen Status als zwar beschränktes und gegen Zugriffe von dritter Seite gesichertes, aber zugleich unterdrücktes Volk. In dem Maße, wie er das akzeptiert, besitzt er keinen Handlungsspielraum. Er bleibt Zuschauer und unbeteiligter Beobachter der Geschehnisse. »Und in der hohen Häupter Spahn und Streit | Sich unberufen, vielgeschäftig drängen, | Bringt wenig Dank und öfterer Gefahr. | [...] Drum mögen sich die Fürsten selbst vergleichen, | Ich acht es für gerathner, wir gehorchen.« (NA Bd. 10, S. 84, v. 1778ff.)

Dementsprechend ist sein Bewusstsein von der Mythologie bestimmt: er erinnert an die Erinnyen und die Furien und an das Schicksal des Orest (NA Bd. 10, S. 93, v. 1983ff.), beklagt ›Blindheit‹ (NA Bd. 10, S. 109, v. 2396) und ›Blödsichtigkeit‹ (NA Bd. 10, S. 109, v. 2401) und beansprucht eine schicksalhafte Dimension, während das Geschehen in Wahrheit nur aus Verblendung und Mangel an Einsicht hervorgeht. Das gilt auch für die Herrscher. Nicht von ungefähr erkennt ja Isabella als letzte die Zusammenhänge, während sie doch tatsächlich über einen Informationsvorsprung verfügt. Sie verflucht die Götter in dem Augenblick, wo sie von den Folgen ihres eigenen Tuns eingeholt ist (NA Bd. 10, S. 108f., v. 2380ff.). Der Chor aber kann diese Vorgänge nur nachträglich beklagen, er ist im Status des Verzichts auf Freiheit zum Handeln unfähig und am rechtzeitigen Verstehen gehindert.

III

Diese Textbefunde sind im Zusammenhang mit Schillers Argumentation in der Vorrede zu sehen. Denn die Erneuerung der Chor-Tragödie und der an anderer Stelle beanspruchte Wettbewerb mit Sophokles stehen offensichtlich in einem Spannungsverhältnis zur Gegenstandswahl: zur strukturwidrigen Privatisierung der Familie im öffentlichen Raum, zur Heimlichkeit der Protagonisten, zur Universalisierung der Knechtschaft durch

den Chor, zum Verlust der Identität von Einzelem und Ganzem in der Zugehörigkeit zu einem Volk. Nun ist aber zu beachten, dass Schiller in der Vorrede zunächst nicht gegenstandsorientiert argumentiert, sondern die Rezeption des Zuschauers reflektiert. Es geht ihm um die ästhetische Wirkung der wahren Kunst, die er als »Freiheit des Gemüths in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte« (NA Bd. 10, S. 8) definiert. Diese transzendentalphilosophische Bestimmung des ästhetischen Zustands, wie Schiller ihn in den ästhetischen Schriften seiner klassischen Zeit, insbesondere auch in den *Ästhetischen Briefen* wiederholt beschreibt, bedingt eine Abgrenzung gegen die beiden konkurrierenden Bestrebungen der zeitgenössischen dramatischen Kunst: gegen die auf Illusion zielende einfache Nachahmung des Wirklichen, in der das bürgerliche Drama zur affirmativen Hausväterliteratur verkommen ist, und gegen die phantastische Missachtung der Realität in den Werken der Romantik. Die wahre Kunst habe demgegenüber »den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu *machen*« (NA Bd. 10, S. 8). Das aber setzt Reflexion als eine spezifisch neue Form der Rezeption voraus. Um ein solches Reflektierenkönnen zu ermöglichen, muss Schiller mit einem Grundsatz der Dramaturgie seiner Zeit brechen: mit der Rückbindung des Mitleids als des seit Lessing zentralen tragischen Affekts²³ an die illusionistisch reproduzierte »gemeine enge Wirklichkeit« (NA Bd. 10, S. 9). Er löst dieses Problem, indem er die Affekterzeugung schon zum Gegenstand der Handlung selbst macht und sie damit auf die Dramenimmanenz begrenzt. Nach der Ermordung Don Manuels beansprucht Don Cesar von Beatrice Mitleid für sich (NA Bd. 10, S. 114, v. 2518f.) und bekennt sich zugleich zu gemeinsamem Mitleiden mit dem Bruder. Auch seinen Todesentschluss begründet er mit dem Verlangen nach dem »schönen Mitleid« (NA Bd. 10, S. 120, v. 2704) für die Opfer des Fluches. In der gleichen Weise verstehen sich Isabella und Beatrice als vom Verhängnis geprüft. Der Chor als der dramenimmanente Zuschauer wird zum Organ der Katharsis, insofern er zwischen Furcht vor neuem Unheil und Erschütterung über dessen Vollzug hin- und hergerissen ist und sein Betroffensein artikuliert. Damit gewinnt aber der reale Zuschauer jenseits der traditionellen Wirkung der Tragödie die Freiheit zur Reflexion.

Eine solche Vermitteltheit geläufiger Wirkungskonzepte und deren ästhetische Aufhebung gelten auch für das in Schillers Dramaturgie spezifi-

²³ Zu Schillers Verständnis des Mitleids vgl. besonders *Über die tragische Kunst* (NA Bd. 20, S. 163ff.) und das Kapitel »Das Pathetischerhabene« in der Abhandlung *Vom Erhabenen* (NA Bd. 20, S. 192ff.).

sche Modell des Erhabenen. Don Cesar sühnt seine vom Affekt bestimmte blutige Tat, indem er, der als Herrscher über den Gesetzen steht, sich selbst richtet und das Urteil in seinem Freitod vollzieht. Damit folgt er scheinbar dem Gesetz der erhabenen Handlung, das Schiller in seinen theoretischen Schriften als ein spezifisches Prinzip tragischer Konfliktlösung beschrieben hat. Er demonstriert, wie es scheint, das »Vermögen des Willens [...], selbst dem mächtigsten aller Instinkte, dem *Triebe* der Selbsterhaltung, zu widerstehen.«²⁴ Die ältere Forschung hat ihn deshalb als einen erhabenen Charakter aufgefasst. Eine solche Deutung findet immer noch Zustimmung,²⁵ wenngleich sie in einer Reihe von neueren Arbeiten entschieden bestritten wird.²⁶ Mit Recht, wie mir scheint, denn das Selbstopfer gerät als

²⁴ *Über das Pathetische* (NA Bd. 20), hier: S. 215.

²⁵ Wolfgang Schadewaldt (Antikes und Modernes in Schillers »Braut von Messina«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 13, 1969, S. 286-307) versteht den Freitod Don Cesars als »verwirklichte Manifestation der Freiheit« (S.307). Gerhard Kaiser stellt ihn auf eine Stufe mit Johanna und Maria Stuart (Kaiser 1978 [Anm. 14], S. 35f.): Sein Todesentschluss nehme im Bewusstsein den »Übertritt des Menschen in den Gott« im Sinne von Schillers Idyllentheorie vorweg. In seiner eindringlichen und ergebnisreichen Analyse kommt Gerhard Kluge zu dem Ergebnis: »Cesar ist im vollgültigen Sinne ein pathetisch erhabener Charakter« (Gerhard Kaiser, *Die Braut von Messina*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1979, S. 242-270, hier: S. 266. Zur Begründung vgl. S. 262ff.). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Schwinge 2006 (Anm. 10, S. 49): »Der Selbstmordentschluß Don Cesars ist [...] die geradezu aseptische Realisierung einer freien, unabhängigen, gegen die eigenen Neigungen, Triebe, Leidenschaften durchgesetzten, allein von der Vernunft geleiteten Entscheidung für die von dieser Vernunft gesetzte moralische Pflicht.«

²⁶ Schon Stuart Atkins bestreitet dem Selbstmord Don Cesars jedes »Pathos des Erhabenen« (Gestalt als Gehalt in Schillers »Braut von Messina«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 33, 1959, S. 529-564, hier: S. 550). Der darauf begründeten Einschätzung des Dramas als Läuterungsdrama hat Herbert Seidler widersprochen (Schillers »Braut von Messina«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, im Auftr. der Görres-Gesellschaft hrsg. v. Hermann Kunisch, NF 1, 1960, S. 27-52). Systematisch begründet einen solchen Widerspruch Renate Homann in ihrer Untersuchung »Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller«, München 1977. Ausgehend von Schillers Theorie des Erhabenen versteht sie die »Braut von Messina« als eine pathetische Satire im Sinne von deren Bestimmung in *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Schiller gehe es um eine Kritik der zeitgenössischen Rezeptionsform der antiken Tragödie, und er verwende das Erhabene zur Destruktion der schlechten (modernen) Wirklichkeit. Don Cesars Selbstmord sei nicht im Sinne Kaisers (vgl. Anm. 25) Eingang in die Gottheit, sondern eine Form gesteigerter Egozentrik, pathetisch-satirische Darstellung »schlechter« Subjektivität (S. 124). Auf die niedrigen Beweggründe der Selbststilisierung Don Cesars mit den Insignien des Erhabenen verweist nachdrücklich auch Rolf-Peter Janz (Anm. 15, hier: S. 339ff.). Peter André Alt (Schiller. *Leben – Werk – Zeit*, Band 2, München 2000) bestätigt die Thesen von Homann und Janz (S.540f.). Karl S. Guthke (»Die Braut von Messina«, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), *Schiller Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 466-485) deutet in einer Diskussion der kontroversen Ansätze der Forschung die Ambivalenz Don Cesars »als sich richtender Idealist oder als

sittliche Handlung ins Zwielficht, insofern es durch niedrige Beweggründe motiviert ist: durch den Neid und die Eifersucht auf die Verklärung, die der tote Bruder in der Trauer der Überlebenden erfährt (NA Bd. 10, S. 121, v. 2729ff.), durch den Abscheu vor der Vorstellung, mit dem Makel des Mörders leben zu müssen (NA Bd. 10, S. 120, v. 2684ff.), auch wenn niemand ihn richten kann (NA Bd. 10, S. 118, v. 2634ff.), und schließlich durch den Ehrgeiz, sich durch eine scheinbar große Tat zu verewigen.

Nun könnte man die niedrigen Beweggründe mit Schillers Theorie des Erhabenen in Einklang bringen. Er hat zugestanden, dass »unreine Triebfedern« die »ästhetische Schätzung« (NA Bd. 20, S. 215) einer erhabenen Handlung nicht einschränken, und er hat von hier aus den Typus des erhabenen Verbrechers gerechtfertigt.²⁷ Allerdings ist Don Cesars Handlung nicht der freie Entschluss des Vernunftwesens, das sich über die Bedürfnisse des Sinnenwesens hinwegsetzt, sondern sie ist reflektiertes Kalkül. Die Tat wird von ihm selbst vorab als eine erhabene verstanden und aus dem Bewusstsein ihrer Geltung für die Nachwelt heraus motiviert. Don Cesar beansprucht den Tod als Läuterung der »mangelhaften Menschheit« (NA Bd. 10, S. 121, v. 2735) und als Eingang in die Gottheit (NA Bd. 10, S. 122, v. 276off.).²⁸ Er antizipiert also, was Schiller als Wirkung der erhabenen Handlung auf die Rezipienten unterstellt, und er handelt gewissermaßen mit dem Bewusstsein eines Zuschauers seiner selbst. Damit wird dem tatsächlichen Zuschauer der Grund der Bewunderung entzogen und die mögliche Wirkung schon in den Bühnenvorgängen selbst aufgehoben. So wenig wie das Mitleiden ist also die Erfahrung des Erhabenen ein für dieses Drama von Schiller angestrebtes Rezeptionsmuster: beide sind schon Gegenstand der Handlung selbst.

Fasst man alle diese Befunde zusammen, so ergibt sich zunächst einmal ein überraschendes Bild: Das Trauerspiel löst die Erwartungen nicht ein, die es weckt. Weder lässt Schiller sich wirklich darauf ein, in fingierter Zeitgenossenschaft mit Sophokles in Konkurrenz zu treten, noch strebt er

selbstisch-sinnlicher Realist« im Sinne eines »Sowohl-Als-Auch« und glaubt, das Stück so als zwar nicht »eines der besten« Schillers, »wohl aber eines nicht ganz unansehnlichen« zu retten (S. 484).

²⁷ Ein Beispiel ist Medea, deren Rache an Jason »ein unedler und selbst niedriger Affekt« zugrunde liegt, die aber ästhetisch wird, weil sie ein »schmerzhaftes Opfer kostet«. (NA Bd. 20, S. 220f.) Aber auch Janz (Anm. 15) sieht in Don Cesar nicht den Typus des erhabenen Verbrechers (S. 337).

²⁸ Im Brief an Humboldt vom 30. November 1795 bestimmt Schiller den »Uebertritt des Menschen in den Gott« als den Gegenstand der großen Idylle, der vollendetsten Form der sentimentalischen Dichtung und mithin der Form des Erhabenen (NA Bd. 28, 119). Gerhard Kaiser sieht Don Cesar in der »Vorwegnahme [dieses Stands] im Bewußtsein, das den Todesentschluß gefaßt hat«, auf dem Wege zum Erhabenen (Anm. 14, S. 154).

die kathartischen Wirkungen des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert an, noch verwirklicht er das Pathetisch-Erhabene seines eigenen Tragödienmodells. Zugleich ruft aber der Text alle drei genannten Konzepte nachdrücklich ins Bewusstsein. Sie müssen in diesem Handlungskontext als widerlegt gelten. Zur Bestätigung dieser Annahme ist auf die Vorrede zurückzukommen, die als ein wichtiges Zeugnis der ästhetischen Theorie Schillers gelten kann.

Das Kunstwerk ist hier als Reflexionsmedium verstanden. Es muss aber, dem Wesen der Kunst entsprechend, in sinnlicher Gestalt erscheinen. Denn Aufgabe der Kunst ist es nach Schillers Verständnis, den Gehalt von Ideen sinnlich erfahrbar zu machen. Gegenstand der Reflexion ist die ganze Realität in ihrer defizitären Gestalt, die Schiller, wie schon in den *Ästhetischen Briefen*, als eine verdinglichte beschreibt:

Der Pallast der Könige ist jezt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren 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. (NA Bd. 10, S. 11f.)

Die Aufhebung dieser Verdinglichung ist eine gesellschaftliche Forderung, die in der Kunst paradigmatisch verwirklicht werden kann, allerdings nur im Sinne einer Antizipation, die auf die wirkliche Lösung als Aufgabe verweist. Damit ist der Vorgang der Reflexion als gesellschaftliche Praxis beschrieben. Er wird für das Kunstwerk metaphorisch gefasst:

Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, 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, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk [...] abwerfen. (NA Bd. 10, S. 12)

Was in dieser Formulierung wie eine Restituierung alter Zustände klingt, ist ein im spezifisch ästhetischen Kontext entworfenes politisches Programm, das, wie die *Ästhetischen Briefe*, auf eine Aufhebung der durch die Verdinglichung der Lebensverhältnisse bewirkten Selbstentfremdung abzielt. Von hier aus, also in einer kritischen Reflexion der Bühnenvorgänge, ist der Gehalt des Trauerspiels zu lesen, denn »die Reflexion muß [...] auch in der Tragödie ihren Platz erhalten« (NA Bd. 10, S. 13).

Folgt man diesem Hinweis, so ergibt sich, dass in der *Braut von Messina* die »künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens« (NA Bd. 10, S. 12) keineswegs zur Unmittelbarkeit aufgehoben ist. Vielmehr sind Gewalt

und Unterdrückung, Heimlichkeit und ideologische Verblendung, Eigenutz und widerstrebende Interessen die bestimmenden Handlungsmomente. Sie gelten für die Protagonisten ebenso wie für den Chor, der im Gegensatz zu den Anforderungen des Formmusters kaum momentweise »ideale Person« (NA Bd. 10, S. 15) ist, der aber vorstellbar macht, dass er das sein könnte und sein sollte.²⁹ Denn indem die Handlung offensichtlich auf das Strukturmuster der antiken Tragödie hin entworfen ist, wird deren Gehalt ein Parameter, an dem der Zuschauer die dargestellten Vorgänge kritisch messen und beurteilen kann. Schiller spricht in der Vorrede davon, dass die »alte poetische Welt« die Mängel der »modernen gemeinen« Wirklichkeit erfahrbar machen kann (NA Bd. 10, S. 11). Dabei ist er sich dessen bewusst, dass die antiken Verhältnisse keineswegs harmonisch waren, wie sie in der Dichtung erscheinen oder in deren Rezeption unterstellt werden. Als Historiker kennt er die fragwürdigen Voraussetzungen des vermeintlich poetischen Weltzustandes.³⁰ Er weiß etwa, dass die Zeiten vollendeter ästhetischer Kultur durchaus nicht politische Freiheit und Gesittung eines Volkes bezeichnen, es ist ihm klar, dass die antike Demokratie auf der mehr oder weniger unmenschlichen Erniedrigung der Sklaven beruht, und er kritisiert die »blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal« als eine Voraussetzung der griechischen Tragödie, die mit der Vorstellung der Freiheit und Menschenwürde unvereinbar ist. Er hat deshalb davor gewarnt, die Eigenart der griechischen Poesie in der Darstellung von »Nationalgegenständen« zu sehen (NA Bd. 20, S. 218): Ihre Größe liegt nicht im Stoff, also in der Orientierung auf eine vorgegebene reale Erfahrung, sondern in der Form, die im Herzen des Menschen, im spontanen Einverständnis mit dem Dargestellten, ihr Organ hat. Im antikisierenden Kostüm einer sophokleischen Tragödie gestaltet Schiller also zentrale Probleme der modernen Wirklichkeit, die er in der Vorrede auf den Begriff bringt. Durch die Anspielung auf eine erprobte und im Bildungshorizont des Pu-

²⁹ Im Brief an Körner vom 28. März 1803 berichtet Schiller, dass zwar bei der ersten Weimarer Aufführung das Urteil über den Chor geteilt gewesen sei, »da ein großer Theil des ganzen Deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem *Natürlichen* in einem Dichterwerk nicht ablegen kann«, dass er selbst aber »zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung.« (NA Bd. 32, S. 25) Bei richtiger Rezeption kann es also gelingen, »dem Chor sein Recht anzuthun«, indem man sich »von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetz[t]« (NA Bd. 10, 7) und den Chor als ein »Kunstorgan« versteht, das »die Poesie *hervorbring[t]*« (NA Bd. 10, S. 11). Dass er dabei den Status der »idealen Person« verfehlen muss, ist den Bedingungen der Moderne geschuldet und bringt diese indirekt zur Darstellung und zum Bewusstsein des denkenden Rezipienten.

³⁰ Vgl. besonders *Die Gesetzgebung des Lykurgus und des Solon* (NA Bd. 17, S. 414ff.). Zu diesem Komplex zusammenfassend Werner Frick (Anm. 10), S. 102ff.

blikums noch lebendige Darstellungsform gewinnt er die für die ästhetische Wahrnehmung notwendige sinnliche Anschaulichkeit, die in der modernen Erfahrungswelt infolge der Verdinglichung nicht mehr gegeben ist. Das kann allerdings nur in einem doppelten Reflexionsvorgang wahrgenommen werden. Zum einen müssen die Vorgänge in dem fiktiven mittelalterlichen Messina als paradigmatisch für die moderne Wirklichkeit verstanden werden, indem sie in einer geschichtsphilosophischen Projektion auf die Gestalt der gegenwärtigen Missstände hin gewissermaßen verlängert werden; zum anderen muss die »poetische Gestalt des wirklichen Lebens« (NA Bd. 10, S. 11), die als Paradigma in der Form der Darstellung noch durchscheint, als ein kritisches Korrektiv verstanden und im Hinblick auf die in der Handlung vorliegenden Verfehlungen bedacht werden. Der falsche Schicksalsglaube, die Perversion des Familienmodells, der Mangel an Aufklärung und Kommunikation, die Knechtseligkeit des Chores, die Unterwerfung unter Gewalt und unvernünftige Ansprüche usw. sind bewusst gesetzte Widersprüche. Indem die Handlungsführung es ermöglicht, sie auf ein poetisches Muster zu beziehen, werden sie als reale Defizite wahrnehmbar. Zugleich wird aber deutlich, dass die veränderten Voraussetzungen eine Restitution antiker Lebensformen nicht zulassen, sondern komplexere, zeitgemäße Lösungen erfordern. Wenn Schiller sie in der Vorrede kennzeichnet, so bleibt er im Bildbereich der literarischen Handlung, argumentiert also metaphorisch. Das Antikenmodell ist in der *Braut von Messina*, wie schon in Schillers ästhetischen Schriften, ein Gradmesser, der die Problematik der Moderne bewusst machen kann, indem es bis zur Aufhebung verändert ist. Es ist kein Muster, weil es als solches schon durch die Menschheitsgeschichte widerlegt wäre.

Der beschriebene Zusammenhang hat eine grundsätzliche Bedeutung, die weit über das Verständnis der *Braut von Messina* als eines bewussten Formexperiments hinausweist. Denn Schiller macht deutlich, inwiefern das Kunstwerk generell zu einem Reflexionsmedium werden kann, und er entdeckt zugleich eine Möglichkeit, wie Reflexion und Kritik als Signatur der Moderne mit der Kunst als einer Form der sinnlichen Anschauung vereinbar ist. Die Moderne verfügt also sehr wohl über das Prinzip ästhetischer, das heißt sinnlicher Artikulation, ohne die Orientierung auf das Ideal der menschlichen Bestimmung preisgeben zu müssen. Wenn die Beobachtung richtig ist, dass Schiller die emotionalen Wirkungen (Mitleid und Bewunderung) mittelbar werden lässt, indem er sie auf die Handlungsebene selbst begrenzt, dann ist das ein zusätzlicher Hinweis auf den grundsätzlichen Charakter und die Reichweite der ästhetischen Neuorientierung. Schillers erklärte Absicht, »dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären« (NA Bd. 10, S. 11), ist nicht allein Ab-

sage an realistische Darstellungsweisen und illusionistische Wirkungen, sie ist vielmehr zugleich eine Neubegründung ästhetischer Verfahrensweisen unter dem Primat der Reflexion. Reflexion aber ist der einzig mögliche Zugang zu einer Wirklichkeit, wenn diese nicht mehr unmittelbar sinnlich erfahrbar ist. Das Kunstwerk bewahrt gleichwohl seine sinnliche Gestalt. Es ist aber nicht Abbild wirklicher Vorgänge, sondern Referenz: »Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.« (NA Bd. 10, S. 10) Es verzichtet auf die nur emotionale Wirkung zugunsten von Erkenntnis und Ermächtigung zu geschichtlichem, das heißt geschichtsphilosophisch relevantem Handeln, zur Verwirklichung der Freiheit. Im Zeichen des Autonomiekonzepts wird der aufklärerische Anspruch über seine vorläufige, individuumorientierte Leistung hinausgeführt. Zugleich ergibt sich über Schiller hinaus die Frage nach der Handlungslogik und nach der Strukturierung der Fabel in der modernen Kunst. Denn wenn das Kunstwerk der Wirklichkeit gegenüber als mittelbar verstanden wird, kann die Organisation des Stoffes auch konventionell sein. Sie ist von den Darstellungsintentionen und ästhetischen Gesetzmäßigkeiten bestimmt. Das ist auch eine entschiedene Kritik an der realistischen Darstellungsweise in einem Augenblick, als im europäischen Maßstab die Weichen für den Realismus gestellt werden. Schiller unterstellt hier einen Mangel an Reflexion. Das Zitat einer nicht mehr zeitgemäßen Form und ihre Umfunktionierung in der *Braut von Messina* ist nur der Extremfall einer Verfahrensweise, die grundsätzliche Bedeutung hat, wenn Kunst nicht mehr unmittelbar auf wirkliche Vorgänge zurückgreifen kann. Zugleich ist damit zu einem recht frühen Zeitpunkt die Annahme widerlegt, dass die Probleme der modernen Wirklichkeit nicht in literarischen Handlungen darstellbar wären. Sie sind es, wenn solche Vorgänge nicht als gegenstandsadäquat verstanden, sondern in der Logik der ästhetischen Darstellung wahrgenommen werden.