GYMNASIUM AUGUSTEUM

ZU GÖRLITZ.

Inwieweit lässt sich Schillers „Braut von Messina“ für das Verständnis der antiken Tragödie nutzbar machen?

Teil I.

Von

Professor O. Nietzsche.

Beilage zu dem Programm des städtischen Gymnasiums zu Görlitz.

Ostern 1897.

GÖRLITZ.

1897. Progr. No. 191. Druck von Hoffmann & Reiber.

1897.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Vorbemerkung.

Seit Schillers „Braut von Messina“ 1803 erschienen, hat dies interessante Drama zu mancherlei Streitfragen Anlass gegeben. Ist das Stück als eine Neubelebung der antiken Tragödie zu betrachten oder ist es trotz des Dichters Absicht wesentlich modern? ist es eine Schicksalstragödie oder nicht? Diese wichtigen Fragen sind von scharfsinnigen Kritikern wiederholt und teilweise mit entgegengesetztem Resultat gründlich erörtert worden. Im allgemeinen wird man behaupten können, dass eine genügende Klärung über die richtige Würdigung dieser Perle deutscher Dichtung herbeigeführt ist, und wer sich darüber unterrichten will, wird in der wissenschaftlichen Litteratur ausgiebiges Material finden, um sich selbst ein Urteil zu bilden oder seine eigene Auffassung zu unterstützen. Mit derlei Fragen will sich daher die folgende Arbeit nicht unmittelbar beschäftigen, obgleich sie natürlich wiederholentlich anklingen müssen bei einer Betrachtung, inwieweit die „Braut von Messina“ als Schullektüre in der Prima des Gymnasiums für die Einführung in das Verständnis der antiken Tragödie benutzt werden kann. Bei dem bedeutenden Einfluss der griechischen Tragödie und ihrer Theorie auf unser klassisches Drama glaubte ich deshalb, zumal die Stellung des Griechischen mit seiner Litteratur im Lehrplane des Gymnasiums heutzutage eine viel ventilierte Frage ist, auch bei einem weiteren Kreise von Freunden unseres deutschen Dramas für diesen Gegenstand Interesse voraussetzen zu dürfen, um den Versuch zu machen, einmal die Fäden, die zwischen der „Braut von Messina“ und der antiken Tragödie hin und wieder laufen, ausführlicher aufzuweisen. — Leider mangelte die Zeit, die beabsichtigten Entwickelungen zu Ende zu führen; namentlich ist der tiefgreifende Einfluss, den die Einführung des antiken Chores auf die innere und äussere Gestalt des Dramas ausgeübt, noch gar nicht zur Darstellung gelangt, und bleibt es deshalb einer späteren Gelegenheit vorbehalten, diesem ersten Teile der Abhandlung den zweiten folgen zu lassen.

Inwieweit lässt sich Schillers „Braut von Messina“ für das Verständnis der antiken Tragödie nutzbar machen?

Von der „Braut von Messina“ schreibt Schiller am 19. September 1802 an Körner: „Das Stück lässt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an,“ und in einem Briefe an W. v. Humboldt vom 17. Februar 1803 heisst es über dieselbe: „Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger (d. h. streng antiker) Form wird Ihnen Vergnügen machen; Sie werden daraus urteilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis davon getragen haben möchte.“ Und wenn Körner am 18. Februar 1803 an Schiller schreibt: „Mir ist kein modernes Werk bekannt, worin man den Geist der Antike in einem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

solchen Grade fände," so wäre es sicher gewagt, bei einer so ausserordentlichen Gabe sich in fremdartige Anschauungen und Verhältnisse hineinzuversetzen, wie Schiller das vermochte, und bei der so feinfühligen Kritik eines Körner der „Braut von Messina" den Wert eines antiken Stückes ohne weiteres abzusprechen. — Aber Schiller ist nicht der einzige unter unseren Klassikern,[1]) welcher durch eingehende Studien zur Erkenntnis der typischen Vorbildlichkeit der antiken Tragödie gelangte. Keiner von ihnen hat das klassische Drama und auch seine Theorie so gründlich studiert wie Lessing, und zwar nicht nur, um kritisch nachzuweisen, wie weit sich das deutsche Drama, besonders die Tragödie seiner Zeit von seinem Ideale entferne; er hat, ausser dass er sich mit mannigfachen Entwürfen (das befreite Rom, Codrus, Virginia, Kleonnis) beschäftigte, in seinem „Philotas" ein Stück geschaffen, das unmittelbar an Sophokles „Aias" und „Philoklet" erinnert. — Auch Goethe wandte sich, nachdem er sich durch Sturm und Drang hindurchgerungen, mit der ganzen Tiefe seines Empfindens der Antike zu, deren Dichtung er schon seit der ersten Anregung durch Herder eifrig gepflegt, und seine ganze italienische Reise ist ein steter Beweis, wie all sein Schauen, Denken und Arbeiten in der klassischen Kunst wahre Befriedigung und höchste Erhebung des Herzens zu finden hoffte. Ein Stück seiner grossen Konfession aus dieser wichtigen Epoche seines Lebens bildet auch eine Perle in der Form des ernsten Dramas, seine „Iphigenie", die Wieland „ein altgriechisches Stück" nannte, und über die auch Schiller in seiner Rezension anfangs ganz ähnlich urteilte.

Sollten nun nicht Dramen, wie „Philotas", „Iphigenie", „Die Braut von Messina", mag an ihnen mehr eindringender Forschersinn eines hohen Talentes oder mehr geniale Intuition, sich leicht in einen fremdartigen Geist mit eigentümlichen Formen zu versetzen, mag beides in schönem Vereine gearbeitet haben, — sollten nicht Schöpfungen so bevorzugter Geister, die mit ausgesprochener Absicht dem griechischen Vorbilde nachgeschaffen haben, die besten Dolmetscher sein, die Offenbarungen eines nach Nation und Zeit wesentlich verschiedenen Geistes verstehen und würdigen zu lernen? Sollten nicht jene Tragödien, wenn sie ein Bild der klassischen wiederspiegeln, in hohem Grade geeignet sein, eine Vorstellung von der griechischen Tragödie zu erwecken? ja, wohl für die Schule sogar imstande sein, da sie die Schwierigkeiten der fremdsprachlichen Form beseitigen, in höherem Masse das eigenartige Wesen der innern Gestaltung erkennen zu lassen und somit den Schüler zu befähigen, das Wesentlichere nicht nur leichter, sondern auch tiefer und vollständiger zu erfassen? Zwar eine Uebersetzung — und wir besitzen vortreffliche Uebertragungen der griechischen Tragödie — wird ein treueres Abbild derselben geben; aber auch ein wahreres Bild? Keine Uebersetzung ist imstande, das Original zu ersetzen, ausser wenn sie selbst zum Original wird, wie Schlegel den Shakespeare zum deutschen Klassiker gemacht hat. Und je weiter sich eine Dichtung durch nationale Eigenart und durch die Verschiedenheit der entwickelten Kunstformen von dem eigenen Empfinden entfernt, um so schwieriger ist es, durch die Uebersetzung die Wirkung des Originals zu erreichen.

[1]) Ich beschränke mich auf die Heroen unter denselben und sehe ab von Stücken wie v. Cronegks „Codrus", Ew. v. Kleists „Seneka", auch von Schlegels „Jon", der streng nach des Euripides Muster angelegt ist, u. a.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wenn die Schule nun vor die Wahl gestellt würde — und bei den Forderungen, die der Zeitgeist an dieselbe stellt, erscheint es nicht ganz ausgeschlossen, dass über kurz oder lang das Griechische in dem Lehrplan unserer Gymnasien beschränkt, wenn nicht völlig gestrichen wird —, ob sie ihren Zöglingen die für das Verständnis des ernsten modernen Dramas notwendige Vorstellung von der griechischen klassischen Tragödie lieber durch eine gute Uebersetzung oder im Anschluss an moderne Dichtungen in antikem Geiste vermitteln wolle, so dürfte die Entscheidung nicht ganz leicht sein.

Allerdings ist keins der ins Auge gefassten Stücke („Philotas", „Iphigenie", „Braut von Messina") geeignet, erschöpfend alle Eigenheiten der griechischen klassischen Tragödie nach Form und Inhalt erkennen zu lassen. Bei allen fällt gleich auf die einfach gehaltene Fabel, deren Handlung sich nur zwischen wenigen Personen abspielt, so dass fast die antike Dreizahl der Schauspieler ausreicht. Auch die möglichste Beschränkung der Zeit und des Ortes, der in „Philotas" und „Iphigenie" gar nicht wechselt, entsprechen dem griechischen Muster. Dazu versetzt uns der Inhalt der Fabel von „Philotas" und „Iphigenie" unmittelbar in das griechische Altertum. — Welche Einfachheit und Erhabenheit zeigen ferner die Charaktere! Könnte nicht „Philotas" ebenso gut Held eines Sophokleischen Dramas sein? Und wer erstaunt nicht über die „edle Einfalt und stille Grösse" der „Iphigenie", Eigenschaften der ernsten griechischen Kunst überhaupt, die Winckelmann als das vorzügliche Kennzeichen der antiken Bildhauerkunst hinstellt! Bei dieser klassischen Erhabenheit stört es nicht einmal, dass „Iphigenie" nach Goethes eigenem Urtheil eigentlich „verteufelt human" ist;[2]) unsere Illusion wird durchaus nicht, wie bei den seiner Zeit gerühmten klassischen Tragödien eines Racine, Corneille und Voltaire, durch den Missklang beeinträchtigt, dass man sofort merkt, der Dichter benutze das antike Gewand nur, um moderne Vorstellungen und Stimmungen zu zeichnen. — Vergleichen wir ferner ein Shakespearesches oder ein anderes Schillersches Trauerspiel ausser eben der „Braut von Messina", so steht dem überwältigenden Reichthum der Handlung doch die ausgesprochenste Einfachheit und Beschränkung auf das Nöthigste hier gegenüber, und in dieser einfachen Handlung herrscht eine Einheit und Geschlossenheit, wie wir das in so hohem Masse an den Sophokleischen Tragödien bewundern. Gerade dies ist aber der wichtigste Punkt, der dem Schüler durch die Lectüre griechischer Dramen zum Verständnis und Bewusstsein kommen soll, um sich dann auch in dem weitverzweigten Getriebe einer modernen tragischen Handlung zurechtzufinden und sie verstehen und beurteilen zu lernen. Dabei fehlen unsern genannten antik-modernen Tragödien auch nicht die von Aristoteles hervorgehobenen Schönheiten im Aufbau der Handlung, wodurch diese zu einer πρᾶξις πεπλεγμένη wird, nämlich περιπέτεια und ἀναγνωρισμός. Auch der Scenenbau mit der namentlich charakteristischen Stichomythie, welche sogar dem prosaischen „Philotas" nicht fehlt, trägt antikes Kolorit. Ebenso erinnern die Eingangsmonologe an antike Vorbilder, namentlich an die Euripideischen Prologe. Aber auch die Einflechtung längerer epischer Berichte, besonders in der „Iphigenie" und der

[2]) Ebenso urteilte Schiller später, wenn er an Körner am 21. Januar 1802 schrieb: „Sie („Iphigenie") ist erstaunlich modern und ungriechisch, dass man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stücke zu vergleichen." Dies Urteil geht besonders auf den Charakter der „Iphigenie".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Braut von Messina“ zeigte denselben Einfluss, und was für das antike Drama am charakteristischsten ist, lyrische Partien, namentlich die Chorlieder, — auch diese sind, wenn auch nicht im „Philotas“,[3]) so doch in „Iphigenie“[4]) und am ausgesprochensten in der „Braut von Messina“ von unsern Dichtern mit bewusster Absicht zur Erhöhung des antiken Gepräges in Anwendung gebracht. — Nehmen wir noch dazu, dass auch in der sprachlichen Form, in Wortbildungen, Epitheten, allerlei Wendungen, wie der von Sophokles so gern gebrauchten doppelsinnigen Rede sich vielfache Anklänge an die antike Tragödie finden, so dürfte kaum irgend eine wichtigere Seite unberührt geblieben sein, derentwegen die Lektüre des griechischen Dramas auf dem Gymnasium gepflegt wird.

Dass nun an einem deutschen Drama nach antikem Vorbilde, wie die oben genannten, vielleicht nicht alle Besonderheiten des Griechischen dem Schüler zum Bewusstsein gebracht werden können, dürfte von didaktischem Standpunkte wohl nicht von vornherein als ein Mangel bezeichnet werden, der die Möglichkeit unbedingt ausschliesse, auf diese Weise, ohne Hinzunehmen griechischer Dramen im Urtext oder Uebersetzung, zum historischen und logischen Verständnis des Wesens und der Entwickelung unserer modernen Tragödie den nötigen Grund zu legen. Wenn etwa an den drei Stücken „Philotas“, „Iphigenie“ und „Braut von Messina“, die alle im Bereiche der Schullektüre liegen, die eigenartigen Merkmale der griechischen Tragödie entwickelt sind, so dürfte der Unterschied vom grossen modernen Trauerspiel genügend klar geworden sein. Andererseits aber wird solch modernes Stück, das in antiker Form den modernen Geist nie ganz verleugnen darf, unmittelbar das Gefühl der Berechtigung, ja Notwendigkeit der unwandelbaren Kunstgesetze hervorrufen und auch die Empfindung der tragischen Wirkung leichter entstehen lassen, als wo Vorgänge und Charaktere einer fernliegenden Kulturwelt durch ihre Fremdartigkeit eine lebhaftere Teilnahme des Gemüts erschweren. Und das wäre ein nicht zu unterschätzender Vorteil, ein Imponderabile, welches den wahren propädeutischen Wert, den die Behandlung des antiken Dramas bezweckt, nicht hemmte, sondern förderte.

Solche Erwägungen lassen es mir nicht unangemessen erscheinen, einmal an einem modernen Drama mit antiker Färbung ausführlicher nachzuweisen, dass sich ein solches für das Verständnis der antiken Tragödie wohl nutzbar machen lasse. Ich wähle dazu Schillers „Braut von Messina“, die zwar mit ihrer Fabel nicht wie „Philotas“ und „Iphigenie“ unmittelbar in die antike Welt versetzt, aber in so mancher Hinsicht mehr als jede andere Tragödie unserer klassischen Dichter antikes Gepräge zeigt.

Schillers Entwickelung fällt in eine Zeit, wo die Erforschung und Wiederbelebung der Antike, das Verständnis und der Genuss ihrer idealen Schönheit von vielen Seiten, und nicht den verflachenden, als das Allheilmittel für die fühlbarsten Mängel im geistigen Leben, vor allem auf dem Gebiete der Kunst angesehen und empfunden wurde. Mit Augen wie Winckelmann hatte noch keiner die Bildwerke griechischer Kunst angeschaut. Ein

[3]) Es lag in dem Zwecke Lessings, in seinem „Philotas“ in knappster Form das Muster einer Handlung zu geben nach antikem Beispiel, dass er den Chor ausschied.

[4]) Die Schlussszene des 1. und die Anfangs- und Schlussszene des 4. Aktes sind ohne Zweifel ein Nachklang antiker Lyrik im Drama.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Lessing erschloss das Verständnis für die Schönheit der poetischen Formen, in Herder floss das moderne Humanitätsprinzip mit dem antiken Menschheitsideal zusammen, und die kleineren Geister, namentlich die Göttinger Dichter, von ihrem Meister Klopstock begeistert, halfen in ihrer Weise durch Übersetzungen, vor allem Voss und die Stolberge, klassischen Geist und klassische Form zu neuem Leben auferstehen zu lassen. So ging ein belebender Hauch durch das Zeitalter von der Antike aus, dem sich Goethe und Schiller nicht entziehen konnten, aber einfach in seinem Schatten wandeln sollten sie nicht. „Ihnen ward, indem sich mit dem Ernste der Studien eine reichere Begabung vereinigte, die Fähigkeit zu teil, den tiefsten Gehalt der modernen Kultur in Formen darzustellen, welche nicht von den Alten entlehnt waren, aber sich nach denselben Grundsätzen des Schönen erzeugten: sie stiegen also von der blossen Nachbildung der Form zu der Erfassung des Kunstschönen auf, so dass nunmehr auch in dieser Beziehung das Altertum diejenigen Wirkungen hervorbrachte, für welche die Arbeit ganzer Jahrhunderte den Boden zubereitet.“[5])

Dass Geist und Formen des klassischen Altertums einen gewaltigen Anteil gehabt haben müssen, den Drang von Schillers innerstem Wesen zu entwickeln und seinen Geist auf die ideale Höhe zu tragen, die ihm von frühen Jahren an als das Ziel reiner Menschlichkeit vorschwebte, ist unzweifelhaft. Dass er sich dieses mächtigen Faktors für die Ausgestaltung der menschlichen Geisteskräfte mehr und mehr bewusst wurde, dafür zeugt, dass in seinem Werden die Vertiefung in die Antike eine immer grössere Bedeutung gewinnt. Ungunst der Verhältnisse war es, dass er nicht schon auf der Schule etwa wie Lessing in die klassischen Studien, vor allem in die griechische Litteratur eindrang; aber es fehlte ihm auch an Neigung; denn, so erzählt er später selbst, es hätte ihm die objektive Kälte des antiken Stiles nicht zugesagt, selbst Homer habe ihn nicht befriedigt (wie ganz anders später!), weil er nirgends wahrgenommen, dass Personen und Ereignisse das Mitgefühl des Dichters erregten. Deshalb aber wurde gerade Plutarch sein Lieblingsschriftsteller, für dessen Helden bei seinem stürmischen Thatendrang, dem Sinn für Charaktergrösse und seinem Freiheitsgefühl verwandte Saiten in seinem Innern anklangen. Kein Wunder daher, dass die Dichtungen seiner ersten Periode nicht den bewussten Gegensatz des Modernen und des Antiken zeigen und dass der wildwogende Sturm und Drang noch die Oberhand behielten über einen zu ruhiger Grösse abgeklärten Idealismus. Um diesen Läuterungs-Prozess in dem Dichter zustande zu bringen und damit ihn zugleich innerlich für den Einfluss der Antike empfänglich zu stimmen, dürfte sein Verkehr mit Körner nicht zu unterschätzen sein. Massvoll, mild und besänftigend, mit feinem ästhetischen Urteil, Schiller von ganzem Herzen zugethan, musste Körner auf die noch bis zur Unschönheit überschüssige Kraftgenialität des Freundes veredelnd wirken und die klassische Harmonie anbahnen helfen, die seinen Jugendwerken noch so vielfach fehlt. Eine mächtige Wirkung übten auf Schiller aber auch die Mannheimer Abgüsse der bedeutendsten Antiken. Der wiederholte Besuch dieser Sammlung fand begeisterten Ausdruck für die Schönheit der griechischen Welt in dem „Brief eines reisenden Dänen“ (Rheinische Thalia 1784); seine Schilderungen,

[5]) Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. 2. Teil. Leipzig 1856. S. 118.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

namentlich die des vatikanischen Apoll und die von dem Torso des Herkules, in dem er „Griechenland geahndet habe“, erinnern an die Weise Winckelmanns. Er empfand bei diesen Werken die Verschmelzung von Schönheit und Wahrheit. Bezeichnend ist ein Ausspruch der Charlotte von Kalb, mit der er im Mai 1784 den Antikensaal zum ersten Male betrat. „Schauer der Sehnsucht“, erzählt sie, „bewegten ihn, denn er fühlte wohl: auch ich vermag!“ Nach vier Jahren erklang die Begeisterung in den „Göttern Griechenlands“, und wie wir aus einem Briefe an Körner vom 20. August 1788 hören, hat sich Schiller damals wirklich eifrig an das Studium der Griechen gemacht; es heisst da: „Ich lese jetzt fast nichts als Homer (Odyssee in Voss' Übersetzung). . . . In den nächsten zwei Jahren habe ich mir vorgenommen, lese ich keine modernen Schiftsteller mehr. . . . Keiner thut mir wohl; jeder führt mich von mir selbst ab, nur die Alten geben mir jetzt wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplicität zu entfernen anfing. Du wirst finden, dass mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äusserst wohlthun — vielleicht Klassicität geben wird.“ Freilich an der Quelle hat Schiller eigentlich nie geschöpft, wenn er auch jetzt wie später die besten Absichten hatte. In dem oben bezeichneten Briefe sagt er: „Ich werde sie in guten Übersetzungen studieren — und dann — wenn ich sie fast auswendig weiss, die griechischen Originale lesen. Auf diese Art getraue ich mir spielend griechische Sprache zu studieren.“ So ergötzt er sich 1788 in der Familie von Lengefeld mit seinen Freundinnen an Vossens Odyssee und Euripides in französischer Übersetzung. In seinem Briefwechsel mit Lotte aus jenen Tagen finden sich eine Menge scherzhafter Anklänge an homerische Ausdrucksweise, und die erste Anregung zu seinen Übersetzungen aus Euripides ist auch hier zu suchen. Was er sich davon versprach, erfahren wir aus Briefen an Körner. So schreibt er am 20. October 1788: „Die Arbeit (an Iphigenie von Aulis) übt meine dramatische Feder, führt mich in den Geist der Griechen hinein, giebt mir, wie ich hoffe, unerwartet ihre Manier“ u. s. w., und am 9. März 1789 meint er, „mehr Simplicität in Plan und Stil daraus zu lernen“ und dass er sich bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus abstrahiere und sich mit Weglassung des Mangelhaften ein gewisses Ideal daraus bilde, wodurch sein jetziges korrigiert und vollends gerundet werde. Freilich das griechische Original hat er hierbei wenig benutzt; denn, wie er in den genannten Briefen angiebt, hatte er dazu den griechischen Text, die lateinische Uebersetzung und das Theatre grec von V. Brumoy, aber die lateinische Übersetzung des Josua Barnes war als die treueste sein eigentliches Original.

Wenn Schiller zunächst mehr unbewusst von dem Gefühl geleitet wurde, dass antiker Geist und antike Form seiner Muse förderlich sein müsste, so sollten philosophische Studien, namentlich ästhetische, zu denen er durch die Kantische Philosophie in Jena geführt wurde, seine künstlerischen Anschauungen nicht nur vertiefen, sondern ihm den Gegensatz seines Denkens und Dichtens zum Antiken auch zum Bewusstsein bringen. Seine Ansichten über tragische Kunst, welche einen Zusammenhang mit denen des Aristoteles, die ihm vielleicht zunächst nur durch Lessings Dramaturgie vermittelt war, erkennen lassen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und namentlich die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ zeigen, dass er weiss, was ihn von den Griechen trennt, ja auch, dass die Geistesrichtung, die ihm Natur und Zeit verliehen, in manchen Stücken hinter jenen zurückbleibt. Aber es bleibt ihm auch die Hoffnung: „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“

Was sich tief in der Seele des Dichters schon anfing zur Gewissheit zu gestalten, das sollte ihm als volle Klarheit aufgehen unter dem leitenden Verkehr mit W. v. Humboldt und an dem Wesen und Dichten eines Goethe. Es ist wohl nicht zu viel behauptet, wenn wir W. v. Humboldt als den geistvollsten Kenner des griechischen Altertums in jener Zeit bezeichnen, der gestützt auf eine umfassende Kenntnis der Litteratur, mit einem fein abgeklärten Urteil zarte Empfindung für das wahrhaft Schöne verband. Er war der geeignete Geist, Schiller tiefer einzuführen in die Antike, und seine freundschaftlichen Gefühle für den Dichter, gepaart mit hoher Bewunderung für sein Genie, befähigten ihn ganz besonders, in dieser Hinsicht einflussreich auf jenen zu wirken. Und dem kam von seiten des Dichters das freudigste Zutrauen entgegen. Hören wir sie selbst. Am 9. November 1795 schreibt Schiller an W. v. Humboldt, nachdem er gesagt, er habe sich ernstlich entschlossen das Griechische zu treiben: „Da Sie selbst so sehr damit vertraut sind und auch mein Individuum kennen, so kann mir niemand so gut raten als Sie, mein Lieber.“ Und nun entwickelt er, wie er seine Studien einzurichten gedenke, er bittet um seinen Rat und um seine Unterstützung. Darauf antwortet ihm W. v. Humboldt unterm 20. November 1795: „Es ist ein schöner Entschluss, liebster Schiller, dass Sie griechisch lernen wollen . . . . Aber freilich werden Sie der Schwierigkeiten viele erfahren, und kaum weiss ich, ob ich Ihnen . . . noch raten soll, eine Sprache zu lernen, die an sich immer mühsam ist . . . . Es wird Ihnen viel Zeit kosten, und bei Ihnen, da Sie Ihre Zeit so trefflich nutzen können, ist das sehr viel. . . . . Allein ich kann es dennoch nicht über mich gewinnen, nicht die Stunden zu bedauern, die Sie beim ersten Anfang rein verlieren. Wäre ich jetzt in Jena wie im vorigen Winter, so wäre die Bedenklichkeit bald gehoben. . . . . Wie viel gäbe ich darum, Ihr griechisches Studium selbst persönlich leiten zu können. Wieviel Aufschlüsse würd' ich durch Sie über die Sprache, die ich nun schon genau kenne, und wo ich Ihnen die Data suppeditieren könnte, erhalten.“ Schiller ist dem Rate des Freundes gefolgt, er hat auf eine gründliche Erlernung der griechischen Sprache verzichtet, aber damit nicht etwa auch auf ein tieferes Eindringen in den Geist der griechischen Poesie, vor allem des Dramas. Um sein mangelhaftes Wissen auf diesem Gebiete zu erweitern, die hohe Einfachheit und Erhabenheit der Antike ihm nicht nur zum Verständnis zu bringen, sondern ihn zur innerlichen Verarbeitung hellenischer Anschauung immer von neuem anzuregen, um seinen eigenen Geist mit dem für alle Zeiten typischen Schönheitsgehalt des Griechentums zu durchdringen und beide immer inniger zu verschmelzen, dazu hat der briefliche und namentlich der mündliche wechselseitige Austausch von Empfindungen, Gefühlen, Ideen beider geistig so verwandten Männer unendlich viel beigetragen.

Und endlich der Verkehr mit Goethe! Angezogen von der in vollem Glanz strahlenden Sonne, aber gemieden von dem unter Italiens Himmel vollends gereiften Genius, suchte der jüngere Dichter längere Zeit vergeblich sich die Achtung des älteren nicht nur

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu erringen, sondern zu erzwingen. Da zeigten die ersten ernsteren, mündlichen wie brieflichen, Berührungen zum freudigen Erstaunen Goethes einen gemeinsamen Boden, auf dem beide sich fanden. Die berühmte Charakteristik, welche Schiller in dem Briefe vom 23. August 1795 von Goethe giebt, zeigt nicht nur, wie tief jetzt Schiller Goethes Eigentümlichkeit erfasst hatte, sondern dass ihre Anschauungs- und Denkweise durchaus nicht des Einigungspunktes entbehrte. „Zwar hat", heisst es dort, „der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu thun. Ist aber der intuitive genialisch und sucht er in dem Empirischen den Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen." Es ist klar, dass beide trotz ihres wesentlich verschiedenen Verfahrens, des induktiven und des deduktiven, in der Mitte zusammentreffen, in der Gestaltung idealer Typen als der unverrückbaren Grundlage der Dichtung. Dass aber Goethes Art zu schaffen derjenigen der Griechen, welchen es vergönnt war, das Wesentliche und Dauernde an den Dingen sofort zu erkennen und ohne weiteres in die That umzusetzen, sehr ähnlich war, das wusste Schiller auch, ohne den strengen Gegensatz von dem naiven und dem sentimentalischen Dichter für den Goethe nach der italienischen Reise im Vergleich zu sich selbst noch aufrecht halten zu wollen. Wenn daher Schiller seit der Vollendung des „Don Carlos" eifrig die Griechen studirte, weil er für sein dichterisches Schaffen soviel davon hoffte,[6]) was konnte seinem ringenden Geiste die Richtigkeit seines Strebens und zugleich die Möglichkeit sein Ziel zu erreichen in höherm Grade vergewissern, als wenn er in den Schöpfungen des Freundes die „edle Einfalt und stille Grösse" der Alten nachempfand, wenn er in dem gereiften Meister olympische Ruhe und klassisches Gleichmass verkörpert schaute! Ohne an sich die läuternde Kraft von Italiens Himmel und klassischer Kunst erfahren zu können, musste ihn ernste Nacheiferung und edler Wettstreit auf die ersehnte Höhe klassischer Schönheit führen, die er in einer „Iphigenie", „Hermann und Dorothea" u. a. bewunderte. Wir wissen, wie er in der Balladendichtung mit Goethe wetteiferte und welche Perlen griechischer Anschaulichkeit und Plastik seine Romanzen, mag der Stoff der Antike oder der Romantik entnommen sein, enthalten; wir können beobachten, wie vom „Wallenstein" an — und in den Anfang der Studien zu dieser Meistertragödie fällt der Beginn eindringlicherer Beschäftigung mit den griechischen Tragikern — die Merkmale klassischer Form und antiker Gedankenkreise sich mehren in der „Maria Stuart", der „Jungfrau von Orleans", so dass wir uns schliesslich kaum noch wundern, wenn Schiller den Drang nicht mehr bemeistern kann, eine Tragödie ganz nach klassischem Muster zu schaffen, und dass er zeitweise fest daran glaubt, damit das Höchste zu erstreben, was die tragische Kunst leisten könne.[7])

Wenn ein Genie, ganz hingenommen von der Idee der Vollkommenheit antiker Kunst, zu seiner eigenen Vervollkommnung fast ein Menschenalter hindurch darnach ringt,

[6]) Vergl. auf S. 8 den Brief an Körner vom 20. August 1788.

[7]) Siehe die S. 3 herangezogenen brieflichen Äusserungen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sich von griechischem Geiste durchdringen zu lassen — wenn dieses Genie ausserdem in besonderem Masse die Gabe besitzt, in Fremdartiges, seien es Stimmungen in der Natur oder Charaktere im Menschen- und Völkerleben, sich in wunderbarer Weise hineinzuleben —, wenn dieses Genie endlich selbst ein tragischer Dichter von der Grösse eines Schiller ist, dessen Denken und Dichten, seine historischen und philosophischen Studien wie seine lyrischen und epischen Poesien, erst in der Tragödie Zweck und Ziel finden: wie sollte man in ihm nicht einen gottbegnadeten Interpreten der klassischen Tragödie erwarten dürfen, wie sollte der Dichter, selbst wenn er seine moderne Natur nicht verleugnen kann, wie es bei Schiller in der That der Fall ist, uns nicht trotzdem Offenbarungen über die ideale Kunst der Griechen geben, wie sie nur ein Kunstwerk selbst mit Mitteln, die unserm Empfinden und Denken natürlich sind, erwecken kann! Mit grossem Vertrauen kann man daher, meine ich, an eine Prüfung des antiken Gehaltes in Schillers „Braut von Messina“ gehen, wenn man nachweisen will, dass diese Dichtung sich für das Verständnis der antiken Tragödie in hohem Grade nutzbar machen lässt.

Auffallen könnte zunächst, da doch Schiller die bewusste Absicht hatte, in klassischer Schönheit eine Tragödie von klassischem Gehalt zu schaffen, dass der Stoff für die Fabel der „Braut von Messina“ nicht dem Altertum entnommen ist. Verscherzte sich der Dichter da nicht von vorneherein ein sehr wesentliches Mittel, um die Illusion und Wirkung einer antiken Tragödie hervorzubringen? Anders verfuhren seine Vorläufer. Wie vielfach wählen nicht die klassischen Tragiker der Franzosen Stoffe aus der alten Sage und Geschichte! Lessing erdichtete für seinen „Philotas“ einen Stoff, der entschieden antikes Kolorit an sich trägt, und Goethe benutzte die von den Tragikern des Altertums so vielfach behandelte Iphigeniensage zu seinem gleichnamigen klassischen Meisterwerk. Doch, sehen wir uns eine Rodogune, Semiramis, Merope und wie sie alle heissen mögen, genauer an, so klingen zwar antike Namen an unser Ohr, aber die auftretenden Personen denken und fühlen meist so modern, dem Zeitalter und Nationalsinn der Dichter entsprechend, dass wir uns durchaus nicht auf antiken Boden versetzt fühlen, sondern die Disharmonie zwischen dem äussern Gewand und dem selischen Leben vielmehr störend und nichts weniger als die Wirkung erhöhend empfinden. Auch im „Philotas“ wird uns der Stimmungsgehalt des siebenjährigen Krieges nicht entgehen und die kosmopolitische Idee der Völkerbeglückung recht modern anmuten. Und wo fänden wir in Goethes „Iphigenie“ den schroffen Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren, welcher der antiken Auffassung so charakteristisch ist, wer fühlte sich nicht zu der Heldin so innig hingezogen, eben weil sie nicht eine Griechin, sondern die echte deutsche Jungfrau ist! Aber dass uns in den deutschen Dramen die Verquickung von Antikem und Modernem doch nicht beleidigt, wie in den französischen, sondern vielmehr erhebt und entzückt, hat darin seinen Grund, dass jene Gestalten nichts als Masken unter antiken Namen mit französischem Wesen, wie es sich speziell unter dem Einflusse von dem Geiste an Ludwigs XIV. Hof ausbildete, sind, dagegen die Charaktere Lessings und Goethes Ideale darstellen, die, wenn auch erst in einer ferneren Zeit und unter einem andern Himmel gereift oder gar nur erst von dem Genius als Ziel aller menschlichen Entwicklung erschaut, doch den innigsten Zusammenhang mit den in der Antike

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

liegenden Keimen nicht verleugnen und die Sehnsucht unsers Herzens nach Entfaltung wahrer Menschlichkeit erfüllen. — Dass Schiller nicht auf demselben Wege gewandelt ist, lag in seiner Natur begründet. Von „Wallenstein“ an ist in seinen Dramen „Maria Stuart“, „Jungfrau von Orleans“ der Einfluss seiner klassischen Studien immer mehr bemerkbar. Dass er nun gar nicht auf den Gedanken gekommen sein sollte, auch einmal einen antiken Stoff zu bearbeiten, müsste fast Wunder nehmen; es finden sich unter den zahlreichen Titeln nicht ausgeführter Dramen auch wirklich ein paar wenige aus der Geschichte des Altertums (Themistokles in Persien, der Tod des Britannicus und der Tod der Agrippina, siehe Palleske II, S. 397); aber unter den vollendeten wie unter den auf uns gekommenen Fragmenten ist keines der Art; sollte etwa ein solches verloren gegangen sein? Das ist durchaus unwahrscheinlich im Hinblick darauf, wie er sich über die „Braut von Messina“ äussert und was er für diese Tragödie von antiken Elementen nutzbar gemacht hat. Hier wäre die wahrste Gelegenheit gewesen, auch einen antiken Stoff zu wählen. Doch da zeigt sich Schillers Eigenart in klarstem Lichte. Es war eine durch und durch moderne Natur in seinem Fühlen und Denken. Sogar wo er selbst der Ueberzeugung lebte, etwas dem Antiken Ähnliches zu schaffen oder geschaffen zu haben, hielt ihn dieselbe gewissermassen instinktiv zurück, seinem Wesen untreu zu werden. Nie konnte er seine Menschheitsideale in die engen Schranken der antiken Kulturstufe auch nur scheinbar zwingen, dagegen sollte nichts, was die antike Kunst an Schönheit und Erhabenheit zur Entwicklung wahrer Tragik hervorgebracht, dem modernen Drama verloren sein. So mussten sich bei ihm Antikes und Modernes den halben Weg entgegengehen; er musste einen Stoff suchen, mit dem sich antike Anschauungen und antike Kunstformen naturwahr schienen verbinden zu können; die Möglichkeit der innigsten Verschmelzung und gegenseitigen Durchdringung beider Elemente sollte die höchsten Anforderungen an künstlerische Harmonie gewährleisten.

Einen solch neutralen Boden für antike und moderne Weltanschauung fand der Dichter in Sicilien, einem Eiland, das so recht im Mittelpunkte des Schauplatzes lag, auf dem sich das antike Kulturleben abspielte. Von den sagenhaften Zeiten der phönicischen Seefahrten bis zu dem Todesringen des römischen Weltreiches ist es nicht nur stets ein vielumworbener Besitz, sondern nimmt namentlich in der Zeit der Entfaltung griechischen Geisteslebens hervorragenden Anteil an seiner Entwicklung wie an der Vermittelung desselben vor allem an die Römer. Nicht minder aber stossen im Mittelalter, für welches die Länder um das Becken des Mittelmeeres fast ebenso wie im Altertum noch die Welt bedeuten, die um die Weltherrschaft ringenden Mächte dort zusammen; ist es das religiöse Prinzip, welches diese Kulturepoche beherrscht, so lässt der Kampf des siegreich vordringenden Christentums gegen die dahinsinkende griechische Götterwelt und sein Sieg, der ihm zeitweise streitig gemacht wird durch die fanatischen Scharen Allahs, wohl gerade auf dieser so reich begabten Insel leicht sich vorstellen und verstehen.[8]) So hat Schiller in der Wahl

[8]) Schiller über den Gebrauch des Chors zum Schluss: „Ich habe die christliche Religion und die griechische Götterlehre vermischt angewendet, ja, selbst an den maurischen Aberglauben erinnert. Aber der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drei Religionen teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprechen.“

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von Ort und Zeit für die Handlung seines Dramas für seinen Zweck und entsprechend seinem Standpunkte unzweifelhaft einen glücklichen Griff gethan. Wer mit dem Verlauf der Geschichte nicht unbekannt ist, wird sich dadurch der antiken Welt nähergerückt fühlen. Mitten in antikes Denken und Fühlen aber hineinzuversetzen hat der Dichter durch die Gestaltung der Handlung und ihrer Personen zu erreichen versucht. Von verhältnismässig geringer Bedeutung ist, dass zwei deutsche Dichter vor ihm den ähnlichen Stoff dramatisch behandelt haben. Schiller kannte allerdings „Die Zwillinge" von Klinger, und „Julius von Tarent" von Leisewitz wusste er fast auswendig. Wie bei diesen ist es auch bei Schiller die eifersüchtige Liebe zu ein und demselben Mädchen,[9]) welche den Bruderhass neu entflammt und den jüngeren, leidenschaftlichen und ritterlichen Bruder verblendet, gegen den älteren, milden und besonnenern den Mordstahl zu zücken; auch sonst sind in der „Braut von Messina" noch ein paar Einzelheiten aus jenen Dichtungen verwendet, doch der Geist, der das Ganze durchdringt, die wesentlichen Hebel für die Handlung weisen vielmehr auf eine bewusste und beabsichtigte Anlehnung an die griechische Tragödie. Den „König Ödipus" von Sophokles hatte sich Schiller vor allem als Muster erkoren. Die schicksalsvolle Sage des Labdakidengeschlechts in Theben gehörte zu denjenigen Stoffen, welche die griechischen Tragiker vielfach dramatisch gestaltet haben. Schiller hatte die „Phönissen" des Euripides, die den Brudermord zwischen Eteokles und Polyneikes behandeln, nicht nur gelesen,[10]) sondern Scenen daraus sogar übersetzt. Unter den Äschyleischen Stücken, in die er sich nach der Stolbergschen Übersetzung vertiefte, fand er auch „Die Sieben gegen Theben", die denselben Teil der Sage zum Gegenstande haben. Unter den von Sophokles erhaltenen Dramen sind die Fabeln von dreien diesem Sagenkreise entnommen: „Antigone" spielt nach dem Brudermord, „König Ödipus" und „Ödipus auf Kolonos" gehen demselben voraus. Die Fabel der „Braut von Messina" erinnert nun zunächst an die „feindlichen Brüder", und doch war Schiller „viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Ödipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte".[11]) Um für das Eigenartige dieser Gattung die nötige Grundlage zu gewinnen, wollen wir in knappen Zügen die Labdakidensage und die Fabel der „Braut von Messina" einander gegenüber stellen.

Der Labdakide Laios, König von Theben, entführte den schönen Knaben Chrysippos; dadurch lud er den Fluch von dessen Vater Pelops auf sich und sollte nach dem Willen des Schicksals an seinem eigenen Sohne gestraft werden. Als ihn nun das delphische Orakel warnte, sein Sohn würde ihn töten und seine Mutter heiraten, liessen die Eltern den Sohn, der ihnen geschenkt wurde, am Kithäron aussetzen. Von einem Hirten nach Korinth gerettet, wächst er hier auf als Sohn des Königs Polybos, der ihn Ödipus nannte. Da Zweifel über seine Abkunft in ihm erregt waren, verliess er als Jüngling Korinth, um das

[9]) Schon in seinen „Räubern" spielt zwischen feindlichen Brüdern die Liebe zu demselben Mädchen eine wichtige Rolle.

[10]) Dass sich Schiller hier wie sonst bei den griechischen Schriftstellern, die er studierte, wesentlich an Übersetzungen hielt, ist für den vorliegenden Punkt unwichtig.

[11]) Schiller an Goethe 2. Oktober 1797.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Orakel in Delphi zu befragen. Dieses warnt ihn vor Vatermord und Blutschande. Deshalb meidet er Korinth, erschlägt auf dem Wege nach Theben an einem Kreuzwege in der Notwehr den Laios und erhält, nachdem er Theben von der Plage der Sphinx befreit, zum Lohne die Hand der Jokaste, seiner Mutter. Der Unglücksehe entstammen zwei Söhne, Eteokles und Polyneikes, und zwei Töchter, Antigone und Ismene. Da wird Theben von einer Pest heimgesucht, weil Laios Mord noch nicht gerächt sei. Ödipus, der lange segensreich über sein Land geherrscht, setzt alles daran, um den oder die Mörder ausfindig zu machen — die Enthüllung ergiebt die furchtbare Erfüllung des Orakels. Jokaste giebt sich selbst den Tod, Ödipus beraubt sich des Augenlichtes. Von seinen nächsten Verwandten lieblos behandelt, verlässt der blinde Greis, gebrochen und gestützt auf Antigone, die Heimat und flucht den Söhnen, die väterliche Habe mit der Schärfe des Schwertes zu teilen. Eteokles und Polyneikes entzweien sich um die Herrschaft (nach Euripides „Phönissen“ gelingt es der noch lebenden Mutter, die Brüder zu einer Zusammenkunft zu bewegen, doch scheitert der Ausgleich an dem harten Sinn des Eteokles) und fallen im Kampfe um dieselbe wechselseitig durch Bruderhand. Die edle Antigone, welche ihren Bruder Polyneikes nicht nach dem grausamen Befehle ihres Oheims Kreon unbestattet lassen will, nimmt willig die darauf gesetzte harte Strafe auf sich und endet, dem Hungertode preisgegeben, durch eigne Hand.

Das ist die Gestalt der Sage, wie sie sich nach den erhaltenen Dramen der Tragiker ergiebt. Die Fabel nun, welche Schiller für seine „Braut von Messina“ erdichtet hat, versetzt uns nach Messina auf Sicilien in Zustände, wie sie etwa im 11. Jahrhundert dort gedacht werden können. Ein normannisches Geschlecht, das einst gastlich in Messina aufgenommen worden, hatte die Herrschaft über die bis dahin freien Bewohner errungen. Der jüngst verstorbene Fürst hatte seinem Vater die Braut gewaltsam entrissen und zu seiner Gemahlin gemacht. Da schüttete der Ahnherr grauenvolle Flüche „auf das sündige Ehebett“ aus. Zwei Söhne, Manuel und Cesar, befehden sich von ihren Knabenjahren an in unversöhnlichem Hass. Vor der Geburt einer Tochter werden die Eltern von seltsamen Träumen beunruhigt. Die nach der Deutung scheinbare Verschiedenheit der Träume hatte zur Folge, dass, als wirklich eine Tochter geboren wurde, der Vater alsbald befahl, sie ins Meer zu werfen, während die Mutter dies vereitelte und sie in ein Kloster rettete. Hier wächst sie, unbekannt mit sich selbst, zur Jungfrau heran. Manuel trifft ganz zufällig bei einer Jagd mit ihr zusammen, und beider Herzen finden sich. Zwei Monate später bei der Leichenfeier des Fürsten erschaut sie Cesar und wird von Liebesglut ergriffen. Nachdem die Brüder endlich sich versöhnt, sendet Isabella nach der Tochter. Diese ist aber aus dem Kloster verschwunden. Manuel hatte sie entführt. Ihr Versteck ist aber auch von den Spähern Cesars entdeckt. Cesar trifft nun den Bruder in der Geliebten Armen und ersticht ihn. Als sich alles enthüllt und Cesar in der Geliebten die Schwester erkennen muss, giebt er sich selbst den Tod, um den Brudermord zu sühnen und so die Macht des Fluches zu brechen.

Schon bei solch oberflächlicher Gegenüberstellung der Stoffe fallen für die Handlung wichtige Verhältnisse und Vorgänge auf, die bei ihrer Eigenart eine Beeinflussung Schillers

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch die antike Sage unzweifelhaft machen; man denke an die feindlichen Brüder, die unnatürliche Liebe zur Mutter bezw. Schwester, den Verwandtenmord am Vater bezw. Bruder, die Rettung eines dem Tode geweihten Kindes u. s. w. Aber in der Übereinstimmung äusserlicher Züge dieser Art liegt noch kein Beweis für den antiken Charakter der „Braut von Messina". Ebensowenig wird dies schon dadurch erreicht, dass eine grosse Anzahl kürzerer oder längerer Stellen deutlich anklingen an Äschylus, Euripides und besonders Sophokles und zwar bei diesem wieder vor allem an „König Ödipus".[12]) Wenn unser Dichter sein Stück als einen Versuch bezeichnet, einen romantischen Stoff antik zu behandeln, so muss er etwas ganz anderes meinen. Nicht äusserliche Begebenheiten, die in ihrer Art sich in verschiedenen Zeitaltern wiederholen können, machen das aus, was Schiller suchte, als er die Fabel von seiner „Braut von Messina" erfand und dieselbe auf einem romantischen Hintergrund unter Anlehnung an gewisse geschichtliche Verhältnisse aufbaute. Wie wichtig aber die Erfindung der poetischen Fabel und wie vorbildlich dabei die griechische Tragödie sei, darüber äussert sich Schiller an Goethe am 4. April 1797: „Ich finde, jemehr ich über mein eignes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, dass der ganze cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, dass eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals coincidieren kann." Die Fabel des „König Ödipus" sah nun unser Dichter für ein typisches Muster an, und wesentliche Merkmale, die er darin findet, hebt er in einem Briefe an Goethe vom 2. Oktober 1797 hervor, wenn er schreibt: „Ich fürchte, der Ödipus ist seine eigne Gattung, und es giebt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist." Und wenn Schiller ausserdem meinte, „man müsste, um für das Schicksalsdrama eine Verkettung von Unglücksfällen zu erhalten, eine dem Hause des Atreus oder des Laius ähnliche Familie erfinden",[13]) so hat er offenbar dieselbe Art poetischer Fabeln im Sinne und erachtet das Walten des Schicksals für ein wichtiges Moment, welches den tragischen Fabeln der Alten poetische Bedeutung verlieh. Schiller urteilte über sich, dass er eine grössere Affinität zu den Griechen haben müsse als viele andre, weil er sie ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen (da er sie wesentlich nur aus Uebersetzungen kennen lernte) doch noch immer in seinen Kreis ziehen und mit

[12]) Siehe besonders die reiche Zusammenstellung bei Gerlinger, die griechischen Elemente in Schillers „Braut von Messina". S. 77 ff.

[13]) Cholevius a. a. O. II. S. 207.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seinen Fühlhörnern erfassen könne,[14]) und Herder[15]) bestätigt ihm „eine überaus grosse Verwandtschaft seines Geistes zu dem griechischen“ und meint, „das, wodurch er den Griechen so verwandt sei, sei die reine Genialität, der echte Dichtergeist; ausser diesem ersten und wesentlichen Bestandteil des Dichterberufs sei aber in ihm noch ein anderer mehr, den er am kürzesten mit ihm Geist nennen könne, der ihn aber gar nicht hindere, zugleich ganz, nur nicht bloss, Natur zu sein.“ Bei einer solchen Kongenialität mit dem griechischen Geiste dürfte Schiller in der That mit obigen Punkten wesentliche Merkmale der antiken tragischen Fabeln bezeichnet haben, und es würde sich fragen, inwieweit er diese Eigentümlichkeiten in seine frei erfundene Fabel der „Braut von Messina“ verwebt hat.

Das Fabelhafte sieht Schiller vor allem in dem mythologisch-religiösen Element. Deshalb wählte er ja gerade Messina zum Schauplatz seiner Handlung, „wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben.“ Weiter heisst es dann in dem Briefe an Körner vom 10. März 1803: „Das Christentum war zwar die Basis und die herrschende Religion; aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den alten Denkmälern, in dem Anblick der Städte selbst, welche von Griechen gegründet waren, lebendig fort, und der Märchenglaube sowie das Zauberwesen schloss sich an die maurische Religion an.“

Besonders zahlreich sind die Beziehungen auf die antike Mythologie. Nicht nur von Dämonen, Göttern und Göttinnen im allgemeinen ist die Rede, sondern viele werden auch speziell erwähnt: die goldene Ceres, der friedliche Pan, Aurora, der Hausgott mit den Penaten, Amor, die Tochter des Schaums (Aphrodite), Diana, der Kriegsgott, die blaue Göttin (Amphitrite), die immer blühende Hebe, die goldne Victoria; dazu kommen noch andre göttliche Wesen wie die Medusa, das schlangenhaarigte Scheusal, der verjüngte Phönix, das Flügelross. Angespielt wird auf manche Mythen wie auf den von Danae (1040. „eindringt der Gott auch zu verschlossenen Thoren“) und Perseus, Andromeda (1040. „an öde Klippen angebunden“), Niobe (1438 ff. „die Mutter zeige sich, die glückliche u. s. w.“), die Parzen (1560. „die Götterhand, die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt“), Kastor und Pollux (2765. „des Himmels Zwillinge“); erwähnt wird auch das thebanische Paar (Eteokles und Polyneikes) und Orest. Dazu werden manche Vorstellungen berührt, die den Tod und den Aufenthalt der Toten betreffen: die Manen, stygisches Boot, der Hölle Flüsse, Todesgötter, des Todes traurige Thore, Haus des Todes. Dass wir durch so zahlreiche Anklänge an antike Anschauungen uns schon bis zu einem gewissen Grade hineinversetzt fühlen in die fabelreiche Vorstellungswelt der Griechen, erscheint natürlich. Vor allem aber wird die Fabel des Stückes antik gefärbt durch die Schicksalsidee mit dem Orakelglauben und, was damit zusammenhängt, den Vorstellungen von Fluch, Furien oder Erinnyen, der Themis Töchtern, den furchtbaren Jungfraun, der Macht der Träume wie Sehern und Magiern, die sie deuten. Unabwendbares Schicksal, ausgehend von dem Fluch des Ahnen und angekündigt durch orakelhafte Träume, waltet in der poetischen Fabel, die

[14]) Schiller an Herder am 26. Oktober 1795.

[15]) Herder an Schiller am 6. November 1795.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schiller erfunden; dass der Dichter damit seinem Drama antiken Geist eingehaucht hat, dürfte sich am besten aus einer Vergleichung gerade mit Sophokles' „König Ödipus“ ergeben, dessen Vorbild er darin möglichst zu folgen suchte. Da die Handlung dieses Dramas „gleichsam nur eine tragische Analysis“ ist,[16]) d. h. die Enthüllung des bereits zur Thatsache gewordenen Schicksalswillens, so fällt die Erfüllung des Orakels ganz in die Vorfabel. Mit dieser, wie sie sich aus dem Sophokleischen Stücke ergiebt, zeigt nun Schillers Dichtung eine grosse Aehnlichkeit.

Sophokles' „König Ödipus“ behandelt als bereits geschehen, was dem Ödipus auf seine Frage an den Gott in Delphi vorher verkündet worden: er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Derselbe Spruch war seinem Vater bereits vor der Geburt des Sohnes geworden und war nach einer Sage, die Sophokles allerdings nicht erwähnt, die Folge des Fluches, den sich der Labdakide Laios zugezogen. Ebenso lastete auf dem fürstlichen Hause von Messina der Fluch des Ahnherrn, dem der Sohn die Braut geraubt:

Verflucht war der Mutterschoss,
Sie sollte den Hass und den Streit gebären. 975 f.

wie der Chor der Männer von Messina meint; aber damit noch nicht genug, zum vollen Ausdruck kam der Fluch erst in den orakelhaften Träumen, welche dem fürstlichen Ehepaare vor der Geburt einer Tochter gesandt wurden, und in ihren Auslegungen. Dem Vater wurde sein Traum von einem „sternenkundigen Arabier, der sein Orakel war“, gedeutet: wenn ihnen eine Tochter geboren würde,

töten würde sie ihm
Die beiden Söhne und sein ganzer Stamm
Durch sie vergehn. 1322 ff.

dagegen löste der Mutter ihres Traumes Verständnis „ein Mönch, ein gottgeliebter Mann“: die Tochter würde „der Söhne streitende Gemüter in heisser Liebesglut vereinen“ (1350 f.). Zu beachten ist hier, wie im Gegensatz zu dem unzweideutigen Orakel der griechischen Sage Schiller in die Deutung des Traumes der Mutter die bekannte Doppelsinnigkeit der Sprüche des delphischen Gottes gelegt hat und damit die Anlehnung an antike Vorstellungsweise unterstützt. — Ebenso wie in der griechischen Fabel wird nun auch bei Schiller der Versuch gemacht, den Schicksalsspruch zu durchkreuzen. Die thebanischen Eltern, um dem grausen Geschick zu entgehen, übergaben ihr Knäblein einem Hirten mit dem unnatürlichen Befehl, es auf dem Kithäron auszusetzen und so elendiglich umkommen zu lassen; aber der Hirt trifft dort mit einem aus Korinth zusammen, der aus Mitleid das Kind zu seiner Herrschaft bringt, und Polybos und Merope ziehen den Knaben als den ihrigen auf. Als dieser herangewachsen ist, wird bei einem Gelage der Zweifel laut, er sei nicht seines Vaters echter Sohn. Von den vermeintlichen Eltern trotz seiner Frage nicht aufgeklärt über seine wahre Herkunft, wendet sich Ödipus, da sein Inneres ihm keine Ruhe lässt, an das delphische Orakel, um Gewissheit zu erlangen, erhält aber auf seine Frage keine Antwort, vielmehr statt dessen sogar die furchtbare Warnung. Um dem schmachvollen Frevel sich zu entziehen, meidet er fortan den korinthischen Königshof;

[16]) Schiller an Goethe am 2. Oktober 1797.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

aber gerade deshalb muss er trotz seines edlen Strebens auf dem Wege nach Theben in der Notwehr in Laios seinen unbekannten Vater erschlagen und, nachdem er in seiner Menschenfreundlichkeit sich in das gefährliche Rätselspiel der Sphinx vor Theben eingelassen und siegreich die unglückliche Stadt aus ihrer Not befreit hat, da will es das unerbittliche Schicksal, dass er, als Retter, auf den durch Laios' Tod verwaisten Thron erhoben, damit die Hand der Königin gewinnt und ahnungslos den grausen Götterspruch auch in seinem zweiten Teil erfüllt. So passt auf die griechische Sage, welche die Vorfabel zum „König Ödipus" ausmacht, ganz, was der Chor in der „Braut von Messina" (2489 ff.) der Isabella zuruft:

Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermisst es klüglich zu wenden,
Der muss es selber erbauend vollenden.

Aber nicht minder ist die Geschichte der fürstlichen Familie in Messina ein Beweis für diese Wahrheit. Um dem prophezeiten Unglück zu begegnen, giebt der Fürst den grausamen Befehl, die neugeborene Tochter ins Meer zu werfen; trotzdem wird diese gerettet und zwar von der Mutter; aber nicht nur aus Liebe, sondern weil die Gottverheissene des Friedens Werkzeug sein sollte, als der Brüder Hass sich wachsend stets vermehrte. Ohne Kenntnis seiner Herkunft wächst das Mädchen in der Abgeschiedenheit eines Klosters am Ätna auf. Um bei dem Gatten ja nicht Verdacht zu erregen, versagt sich die Mutter „den Anblick selbst des lieben Angesichts" und lässt sich nur von Zeit zu Zeit durch einen treuen Diener Kunde von ihr bringen. Selbst nach dem Tode des Fürsten konnte sie sich nicht entschliessen, gleich die geliebte Tochter heimzuholen, weil der Brüder Hass zu neuer Wut entbrannt war, erst sollten diese es ertragen, sich „als Brüder zu sehn", dann wollte sie die Schwester als einen Friedensengel zwischen sie stellen. Aber so klug auch Isabella alles bedacht — das Verhängnis liess sich nicht aufhalten; ja gerade weil sie mit grösster Ängstlichkeit den Schleier des Geheimnisses über Beatrice ausgebreitet hielt, weder diese wissen liess, wer sie sei, noch den Söhnen Kunde von der Schwester gab, um niemand zu gefährden und schliesslich alles zum besten zu wenden — gerade dadurch musste sie selbst dazu beitragen, dass der im Traum ihr offenbarte Wille des Schicksals sich schrecklich erfüllte. Beim ersten Zusammentreffen der sich gegenseitig ahnungslos gegenüberstehenden Geschwister — Manuel findet sich bei Verfolgung einer Hindin auf der Jagd plötzlich in einem Klostergarten vor Beatrice; Cesar tritt neben sie in der Kirche bei der Leichenfeier für den Fürsten — erfasst das Feuer der Liebe ihre Herzen, die Tochter hat „der Söhne streitende Gemüter in heisser Liebesglut vereint." Wie wird sich die unselige Verkettung des Geschickes weiter entwickeln? fragt man sich bang. Soweit reicht die Vorfabel bei Schiller, er hat also, abweichend von Sophokles, den letzten und entscheidenden Akt der auf verschlungenen Pfaden, doch unabwendbar daher schreitenden Schicksalsmacht in die Handlung des Dramas selbst verlegt. Während die Brüder unter dem mildernden Einfluss der in ihren Herzen keimenden Liebe sich zum ersten Mal als Brüder erkennen und in schöner Versöhnung sich einen, wird jäh das edle Band zerrissen, als Cesar Beatrice in Manuels Armen findet, und hassvolle Eifersucht bohrt den Stahl in des Bruders Brust,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

um nach der Enthüllung des unheilschwangeren Geheimnisses dem überlebenden Cesar keine andere Wahl zu lassen, als sich selbst den Tod zu geben und damit das Traumorakel des Vaters

töten würde sie ihm
Die beiden Söhne und sein ganzer Stamm
Durch sie vergehn.

in seiner ganzen Furchtbarkeit zu erfüllen.

So sehen wir, wie die Macht des Schicksals über die menschliche Kurzsichtigkeit triumphiert, wie „das grosse gigantische Schicksal den Menschen zermalmt.“ Aber nicht nur in der Macht der Thatsachen offenbart sich das unheimliche Schaffen eines unwiderstehlichen Verhängnisses; auch in den Vorstellungen der handelnden Personen kommt der Glaube an das dunkle Walten des unbegreiflichen Schicksals zum deutlichen Ausdruck. So offenbart es sich als wunderbare Macht in der Liebe, welche die Geschwister für einander entbrennen lässt. Manuel bezeichnet die Begegnung mit Beatrice als ein Wunder (700)

Tief in die Seele drückt sie mir den Blick,
Und umgewandelt schnell ist mir das Herz. 706 f.

Und als sein „eigen Schicksal“ bezeichnet er es, wenn Cesar auf der Mutter Frage, was ihn bei seiner Wahl gelenkt habe, erklärt:

Wahl, meine Mutter?
Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
Ereilt in der verhängnisvollen Stunde? 1476 ff.

Auch Beatrice ist es ebenso ergangen:

Nicht frei erwählt ich's (ihr Liebesgeschick), es hat mich gefunden:
Eindringt der Gott auch zu verschlossnen Thoren,
Zu Perseus' Turm hat er den Weg gefunden,
Dem Dämon ist sein Opfer unverloren. 1039 ff.

Besonders wird das Schicksal als eine unheilvolle Macht empfunden, die Urheberin des Bruderhasses ist, wenn Isabella sagt:

mit ihnen wuchs
Aus unbekannt verhängnisvollem Samen
Auch ein unsel'ger Bruderhass hervor. 24 ff.

und

Gehorcht
Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt. 444.

oder wenn Cesar gar seinen Hass „eine Stimme Gottes“ (1903) nennt und Manuel den sich feindlich anfallenden Chören zuruft:

Was für ein Dämon reizt euch an,
Des alten Zwistes Flammen aufzublasen? 1734 f.

In diesen Hass fühlt sich Beatrice zu ihrem Unheil verstrickt:

Und jetzt reisst mein Schreckensschicksal
Mich, die Arme, Rettungslose,
In den Strudel dieses Hasses,
Dieses Unglücks mich hinein! 1226 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wie sie auch „bösen Sternes Macht trieb mit unbezwinglichen Gelüsten“ (1894), als sie an der Leichenfeier teilnahm, und die Überzeugung hat:

Dem Dämon ist sein Opfer unverloren. 1062.

Mehrfach wird daher dem Schicksal Neid zugeschrieben, so wenn Manuel (658) und der Chor (1144) von „des Dämons Neide“ sprechen und Isabella klagt:

O, muss ein neidscher Dämon mir die Wonne
Des heiss erflehten Augenblicks verbittern! 2183 f.

oder

Mit meiner Hoffnung spielt ein tückisch Wesen
Und nimmer stillt sich seines Neides Wut. 1698 f.

Von der Mutter finden wir dann noch namentlich Äusserungen von der Übermacht des Verhängnisses, wenn sie resigniert sagt:

Den eignen, freien Weg, ich seh es wohl,
Will das Verhängnis gehn mit meinen Kindern. 1553 f.

So unterwerf ich mich — wie kann ich's ändern —
Der unregiersam stärkern Götterhand,
Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt. 1559 ff.

Dass mir der böse Genius nicht schlummert,
Erinnert mahnend mich der Tochter Flucht. 2087 f.

Und als Isabella wirklich, nachdem die Tochter gefunden und zu ihr gebracht ist, hofft, das Schicksal sei befriedigt (2227), da wartet ihrer erst noch der schwerste Schicksalsschlag. Auf Cesars Selbstbekenntnis als Mörder des Bruders fordert sie die Tochter auf, mit ihr den Schauplatz solch grausen Geschickes zu verlassen, denn

den Rachegeistern überlass' ich
Dieses Haus. 2505.

Als die so schwer gebeugte Mutter auch Cesar nicht bewegen kann noch zu leben, da bekennt sie verzweiflungsvoll:

ein verderblich Schicksal kehret all
Mein Hoffen in mein Gegenteil mir um. 2750 f.

Nach solchen Äusserungen erscheint die Schicksalsmacht als eine unheimliche, launenhafte, tückische, sie scheint als böser Dämon nicht des reinen Gefühls, nicht des besten Wollens zu achten, sondern rücksichtslos auch die Unschuldigen zu zermalmen.

Doch nicht ganz herrscht nur blinde Willkür und gewissermassen die furchtbare Lust, den schwachen Menschen die übermächtige Gewalt fühlen zu lassen. Wo ein Fluch waltet, da liegt Verschuldung vor, und so ist hier der Untergang des Fürstengeschlechtes die Sühne für einen am Ahnherrn begangenen Frevel. Dass solcher Fluch durch ganze Geschlechter fortwirkt, dass die Sünden der Väter heimgesucht werden an Kindern und Kindeskindern, erscheint als unbarmherzig, aber dennoch zeigt sich darin das Walten einer ordnenden Macht, wenn ohne Rücksicht auf den einzelnen Menschen ganze Geschlechter verantwortlich gemacht werden für das Thun ihrer einzelnen Glieder. So finden wir vor

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

allem bei den ruhiger Denkenden, bei denen, die nicht selbst Opfer des verderblichen Verhängnisses sind, im Munde der die Brüder begleitenden Männer von Messina die Mahnung an die Notwendigkeit und die Gerechtigkeit des Schicksals. Nach der Auffassung des Chors ist der Bruderhass nicht aus „unbekannt verhängnisvollem Samen“ hervorgewachsen, sondern

Es ist kein Zufall und blindes Los,
Dass die Brüder sich wütend selbst zerstören:
Denn verflucht war der Mutter Schoss,
Sie sollte den Hass und den Streit gebären. 973 ff.

Es erscheint ihm ja als allgemein gültiges Gesetz

gebüsst wird unter der Sonnen
Jede That der verblendeten Wut. 971 f.

Das ist die Gerechtigkeit der natürlichen Ordnung, für deren Aufrechterhaltung die Erinnyen sorgen; daher heissen diese

Der Themis Töchter, die nie vergessen,
Die Untrüglichen, die mit Gerechtigkeit messen. 1991 f.

Und diese schaut der Chor gewissermassen, wenn er beim Herannahen des Brudermörders Cesar ausruft:

Schützende Götter des Hauses, entweichet!
Lasset die rächenden Göttinnen ein! 2429 f.

In einzelnen Äusserungen findet sich das Bewusstsein, dass ein schwerer Fluch auf dem Hause laste, und die Anerkennung, dass derselbe gesühnt werden müsse, auch bei den Gliedern der fürstlichen Familie. Isabella ruft bei der Nachricht von dem Verschwinden der Tochter voll Angst aus:

Wann endlich wird der alte Fluch sich lösen,
Der über diesem Hause lastend ruht? 1696 f.

und als Beatrice gefunden ist, hofft sie

Das Schicksal ist befriedigt. 2227.

freilich nur, um bald, nachdem Cesar selbst sich als Brudermörder bekannt hat, zu erklären, „den Rachegeistern dieses Haus zu überlassen“ und in Trotz und Verzweiflung es zu räumen; eine Verpflichtung, ihr Unglück als eine gerechte Schickung zu tragen, gesteht sie nicht zu:

Ein Frevel führte mich herein,
Ein Frevel treibt mich aus . . . .
Alles dies
Erleid ich schuldlos. 2496 ff.

Dagegen zeigt Beatrice solche Ergebung in ihr Geschick:

Mich fordert
Der Fluch, der dieses Haus verfolgt, und Raub
Am Himmel ist das Leben, das ich lebe. 2799 ff.

Ja, Don Cesar geht in den Tod in der Ueberzeugung:

Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf. 2543.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Unter dem Banne einer unbegreiflichen Macht, aber teilweise auch im bewussten Ringen mit dem geweissagten Verhängnis sehen wir die Personen des Fürstenhauses handeln und leiden. Sie folgen den Wünschen, dem inneren Drange, den Leidenschaften, die in ihnen herrschen; aber nach ihrem Willen suchen sie sich ihr Schicksal zu gestalten. Freilich

Führen sie aus, was dem Herzen gelüstet, . . .
Folgt auch der tiefe, der donnernde Fall

Denn

Die Natur, sie ist wenig gerecht. 230 ff.

Auch wenn Orest sein Herz von den schrecklichen Furien mit der Gerechtigkeit heiligen Zügen listig betrügen und sich zum Muttermorde reizen lässt, ist doch sein die entsetzliche That, und er ist selbst schuld daran, dass die furchtbaren Jungfrauen sich gegen ihn selber kehren, sich an seine Fersen heften und ihn bis ins delphische Heiligtum jagen (2012 ff.). Freilich ist es eine furchtbare Wahrheit, die der Harfner bei Goethe ausspricht

Ihr (himmlische Mächte) führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

und wenn der Chor der Isabella zuruft

Noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermisst es klüglich zu wenden,
Der muss es selber erbauend vollenden. 2490 ff.

Aber die Willensfreiheit des Menschen ist damit nicht aufgehoben; und ist das der Fall, so ist er auch verantwortlich für sein Reden und Thun und hat die Schuld zu tragen, die er auf sich lädt, nur dass ihm von menschlichem Standpunkte aus mildernde Umstände zugebilligt werden möchten, wenn er in ernstem Kampfe der Übermacht des feindlichen Schicksals erliegt. Solch schuldig-unschuldiges Leiden ist nun wahrhaft tragisch und daher seine Darstellung Gegenstand der Tragödie. Deshalb lässt auch Schiller in der „Braut von Messina“ das Fürstengeschlecht nicht nur wegen des an dem Geschlecht haftenden Fluches untergehen, und durch ihn, der sich schon unheilvoll äussert in dem Fühlen und Denken der Handelnden, diese sich verstricken, um durch ihr Thun die Erfüllung des Schicksalswillens selbst mit heraufzuführen, sondern jede Person leidet zugleich, weil sie aus freiem Willen schwere Schuld auf sich geladen.[17])

Wie eine drückende Schwüle lastet unheimliche Heimlichkeit über dem fürstlichen Hause und allen seinen Gliedern, wie aus gewitterschwangern Wolken zuckende Blitze verderbenbringend herniederfahren, um der Menschen Schöpfungen zu zerstören, so wüten Hass und Liebe hier entfesselt, um das Glück einer mächtigen Familie zu vernichten. Einen schweren Stand hat der freie Mensch, wo dämonische Gewaltthätigkeit und Zärtlichkeit um ihn und in ihm in geheimnisvollem Dunkel walten.

---

[17]) Es liegt ausserhalb des Rahmens dieser Abhandlung, die nur an die Ziele der Schule denkt, auf die zahlreichen Kontroversen über Schicksal und Schuld in der „Braut von Messina“ einzugehen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wen erfüllte nicht Mitleid mit dem Los einer Gattin, die dem gewaltthätigen Gatten nur mit Widerwillen in sein Haus folgte und stets mit Furcht dasselbe bewohnte! Wer empfände nicht mit der Mutter den Kummer, zwei blühende Söhne von frühester Kindheit an in unauslöschlichem Hass entzweit zu sehen! Ist es da wunderbar, dass das Herz der Mutter, als ihr eine liebliche Tochter geschenkt wurde, vor deren Geburt allerdings seltsame Träume die Eltern erschreckten, sich anklammert an die scheinbar segenvolle Deutung ihres Traumes durch einen frommen Mönch, ohne des furchtbaren Spruches zu achten, den ein arabischer Magier ihrem Gatten erteilte, und dass sie mit aller erfinderischen Klugheit der Mutterliebe gegen den Willen des Vaters die Tochter rettet, um sie einst als Friedensengel zwischen die streitenden Brüder zu stellen? Und doch, was gab ihr, die den auf ihrem Hause lastenden Fluch so gut kannte, das Recht, so hoffnungsfreudig die trügerische Prophezeiung sich auszulegen, wie sie es gerade wünschte, ganz auf die eigne Heimlichkeit und List zu bauen, wenn sie aufrichtig an eine göttliche Schicksalsbestimmung glaubte? und dann, als der Gatte gestorben und es ihr gelungen die Söhne zu einer friedlichen Zusammenkunft zu bewegen, wer erschrickt nicht, nachdem sie den Söhnen mitgeteilt, dass ihnen eine Schwester lebe, und die Söhne ihr die frohe Zuversicht erweckt, noch zwei liebe Töchter ihr zuführen zu wollen, über die Vermessenheit, die aus ihren Worten herausklingt

Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht! 1438 ff.

Wen beschleicht da nicht das bange Gefühl, dass das Unglückslos der Niobe wegen solcher Überhebung sofort auf das Haupt der verblendeten Isabella herabstürzen müsse! Und das Schicksal schreitet schnell! Ihr Stolz als Mutter zweier fürstlicher Söhne wird schon enttäuscht, als diese nicht Namen, nicht Stand ihrer Bräute anzugeben vermögen: da trifft sie wie ein Blitz aus heiterm Himmel der Schlag: deine Tochter ist verschwunden! Zwar meint der treue Diener

Sie ist geraubt! gestohlen von Korsaren. 1577.

Aus dem Kloster? wider ihren Willen? Sollte sich da der Mutter nicht ebenso als wahrscheinlich die ängstliche Sorge aufdrängen, sie sei geflohen, und sie sich Vorwürfe machen, dass sie die geliebte Tochter nicht nach des Vaters Tode gleich zurückgeholt?

Und Cesar legt ihr diese Auffassung nahe:

War sie frei genug dem Räuber,
So konnte sie in Freiheit auch entfliehen. 1614 f.

Aber das Bewusstsein einer Schuld von ihrer Seite kommt der Mutter nicht, wenn sie auch von Todesangst um die Tochter gequält wird. Als ihr dann Beatrice gebracht wird und, aus einer Ohnmacht erwachend, vor ihr in die Kniee sinkt und um Verzeihung bittet, da sagt sie „Alles sei vergessen“ (2220). Was? Sie ahnt ja den Zusammenhang gar nicht — immer noch kein Bewusstsein ihrer Schuld. Die Leiche Manuels wird gebracht. Isabella verflucht den Mörder, sie verhöhnt die Himmelsmächte, lässt sich hinreissen zu

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Lästerung, dass Orakel und Seher gelogen und betrogen haben. Der Chor mahnt zur Mässigung. Beatrice entfährt sogar der herbe Tadel

Blödsichtge Mutter! warum dünktest du
Dich weiser als die Allesschauenden? . . . .
Nicht dank' ich dir das traurige Geschenk,
Dem Schmerz, dem Jammer hast du mich erhalten! 2404 ff.

Merkt Isabella immer noch nichts von einem innigen Verhältnis zwischen Beatrice und ihrem Sohne Manuel? Wie sollte denn der Tod des nie gekannten Bruders Beatrice so erschüttern! Aber der Mutter Augen sind gehalten! Als Cesar, der Brudermörder, auftritt, grauenvoll von dem Chor als solcher angekündigt mit den Worten:

Brechet auf, ihr Wunden!
Fliesset, fliesset u. s. w. 2414 ff.

da begrüsst ihn Isabella wehmutsvoll als den, der seinen Bruder „am Herzen tragen wollte" (2447) und sucht Trost darin, dass wenigstens er als „Einziger" ihr noch lebe. Erst als Cesar, nachdem ihm in der vermeinten Braut die Schwester enthüllt ist, sich unter Verfluchung des Tages seiner Geburt, der Mutter und ihrer Heimlichkeit als Brudermörder bekannt hat, da muss die Mutter zwar zugeben

bei Ehren bleiben
Die Orakel, und gerettet sind die Götter.

doch fühlt sie nur

alles dies
Erleid' ich schuldlos.

Voll Trotz gegen die Götter und in Verzweiflung will sie das Haus räumen (2493 ff.). Als ihr dann das Gerücht zu Ohren kommt, dass Cesar durch einen freiwilligen Tod den Mord am Bruder sühnen wolle, da widerruft sie zwar ihren Fluch und was ihr in der Leidenschaft und Verzweiflung entfahren; sie bemüht sich auf alle mögliche Weise, Cesar von seinem Vorhaben abzubringen; aber von einem Eingeständnis eigener Schuld findet sich nicht das Geringste. Gewiss bewundern wir die Hoheit und Herrlichkeit der wahrhaft fürstlichen Frau, wir ehren ihre mütterliche Sorge und haben inniges Mitgefühl mit ihrem herben Los; aber auch der Überzeugung werden wir uns nicht entschlagen können, dass sie nicht frei ist von stolzer Überhebung, dass ein zu starkes Selbstbewusstsein und Vertrauen auf die eigne Klugheit sie erfüllt und dass sie innerhalb dieser Schranken ihres Wesens frei handelt und so thatsächlich wesentlich schuld ist an den verhängnisvollen Verschlingungen der Geschicke ihrer Kinder, die zum Brudermord und Selbstmord und damit zum teilweisen Untergang des Geschlechts führen.

Aber die Mutter ist nicht die einzige, welche schwere Schuld trifft, auch die Kinder tragen alle drei durch eignes Verschulden wesentlich zur Katastrophe bei. Freilich schwebt ein schreckliches Verhängnis über ihren Häuptern, und sie ahnen nicht einmal etwas von dem Fluche bis auf den Tag, da sich das Unwetter furchtbar über sie entlädt. Ferner wissen die Brüder nichts von einer Schwester, die Schwester nichts von Brüdern; ja die Schwester „wuchs sich selber ein Geheimnis auf" (745), sie fühlt sich „ausgesetzt ins fremde Leben", „gerissen von dem mütterlichen Schoss" (1022 ff.) Welche Warnung hätte es sein

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

können, wenn sie den unnatürlichen Hass, die dämonische Liebe hätten als Wirkung eines bösen Genius verstehen können! Wie leicht hätte ein Wissen der Geschwister von einander, namentlich eine rechtzeitige Enthüllung der ganzen Heimlichkeit, welche Beatrices Person umgab, mehrfaches Unheil verhüten können! Gewiss können uns die Geschwister wie Traumwandler erscheinen, getrieben von einem tückischen Dämon; aber daneben handeln sie auch nach freiem Entschluss und auf eigne Verantwortung.

Dass Beatrices Herz sich dem unbekannten Geliebten ergiebt, das dürfte, wo sie sich ausgestossen fühlt aus trautem Familienkreise und keine Liebe sie bindet an Eltern und Geschwister, von denen sie nichts weiss, verzeihlich erscheinen; doch anders klingt schon ihr Entschluss:

Nicht kenn ich sie und will sie nimmer kennen,
Die sich die Stifter meiner Tage nennen,
Wenn sie von dir mich, mein Geliebter, trennen.
Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir;
Ich weiss genug, ich lebe dir! 1052 ff.

Und wenn sie gar „dem Manne folgte, dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht", indem sie „den Schleier zerriss jungfräulicher Zucht, die Pforten durchbrach der heiligen Zelle", da währt es nicht lange, so „nagt sie die Reue" (1009 ff.), und im Geiste tritt sie vor die Mutter und fleht:

Vergieb, du Herrliche, die mich geboren,
Dass ich, vorgreifend den verhängten Stunden,
Mir eigenmächtig mein Geschick erkoren! 1036 ff.

Das Schuldbewusstsein musste sie um so heftiger erfassen, als sie sich entführen liess in der Nacht, bevor sie, wie sie wusste, der Mutter, der Familie wiedergegeben werden sollte. Daher ist auch ihr erstes, als sie die Mutter wiedersieht, dass sie auf die Kniee sinkt und spricht:

Zu deinen Füssen sieh die Schuldige. 2219

Aber zu dieser unbesonnenen Verletzung des klösterlichen Friedens und der Pflicht gegen das Elternhaus kommt noch eine andre Schuld. Wider Willen und ohne Wissen des Geliebten hat sie sich „mit frevlem Mut" zu der Leichenfeier gewagt, wo der Jüngling „mit dem Flammenauge" mit „Blicken, die sie schreckten," sie anschaute, so dass „kaltes Grauen ihr die Brust durchschauert" (1087 ff.), so oft sie daran denkt. Und obgleich sie oft seufzt:

Nimmer, nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten,
Dieser stillen Schuld bewusst! 1099 ff.

entschliesst sie sich doch nicht, dem Geliebten ein freimütiges Bekenntnis abzulegen. Ebenso, dass sie nicht die Kraft gewinnt, als Cesar sie zu seiner fürstlichen Braut erklärt, die Verkennung ihrer mädchenhaften Scheu und des grausen Schreckens, der sie lähmend erfüllt, zurückzuweisen — wie tragisch! Die Folge ihrer Heimlichkeit und Scheu ist, dass der Geliebte durch Bruderhand fällt. Gewollt hat die Arme das natürlich nicht, aber thatsächlich ist sie schuld an dem Schreckensschicksal, in dem sich der Fluch erfüllt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Und nun die Brüder! Ihr Hass und ihre Liebe! Innig verquicken sich da Schicksal und eigne Schuld! Obgleich Isabella den Keim des Bruderhasses in dem Verhängnis (23) sieht, macht sie doch auch die Söhne dafür verantwortlich:

Denn gleich auf beiden Seiten ist das Unrecht.
Seid edel, und grossherzig schenkt einander
Die unabtragbar ungeheure Schuld! 425 ff.

In der Versöhnungsscene bekennen sich die Brüder auch selbst schuldig, wenn sie alle Schuld auf die Diener schieben, die „ihr Herz in bitterm Hass entfremdet“ u. s. w. Sie nennen sich „die Verführten, die Betrogenen“; aber die Schuld, dass sie sich nicht bemüht, sich besser kennen zu lernen, leugnen sie damit natürlich nicht ab. Wo aber „der Liebe heilger Götterstrahl in die Seele schlägt und trifft und zündet“ (1543 f.), wo gilt, was Beatrice von ihrem Geschick sagt:

Nicht frei erwählt' ich's, es hat mich gefunden. 1039

wer wollte sich da und noch dazu bei leidenschaftlichen, stark erregten Naturen unterfangen, von Schuld zu sprechen! Und doch dürfte der Mutter Tadel gegen Cesar:

Auf rascher Jugendthat erwart' ich dich,
Doch nicht auf thöricht kindischer — 474 f.

nicht ganz unberechtigt sein und zwar für beide Brüder. So lange glücklich Liebende nur in träumerischem Selbstvergessen schwelgen, dürfte verständlich sein, dass sie nicht fragen nach Geschlecht und Stand; aber wenn fürstliche Jünglinge die Braut einführen wollen in den väterlichen Palast, so mutet es an wie ein Märchen, wenn der Prinz (Manuel) eine unerwünschte Entdeckung über die Verhältnisse der Braut fürchtet und sich der Überraschung freut, die er der Unbekannten bereitet durch fürstlichen Glanz; in der Welt der Wirklichkeit erscheinen derartige Erwägungen in der That als thöricht und kindisch. Noch schlimmer steht es um Cesars Liebe; nicht einmal an heiliger Stätte bei „des Vaters ernster Totenfeier“, wo, wie er behauptet, „kein weltlich Wünschen ihm im Herzen war“ (1519), bekämpft er die plötzlich nahende Versuchung, und später bei der zweiten Begegnung, in dem Gefühl, dass seine Liebe, die wie „der Sonne Himmelsfeuer flammt“ (1464), notwendig Erwiderung finden müsse, sieht er in Beatrices schreckhaftem Zittern und ihrem Schweigen nur „schamhafte Demut, der Reize Krone“ (1163) und überlässt, nachdem er sich zu erkennen gegeben, seinen Rittern, „sie von ihres Standes Grösse zu belehren“ (1171); denn bald werde er selbst zurückkehren, sie heimzuführen; aus ihrem Munde hat er noch kein Wort vernommen, und von ihrer Person weiss er nicht das Geringste. Aber immerhin möchte eine derartige Beurteilung, wo wir ritterliche Jünglinge vor uns haben, die nach Art so vieler Helden mittelalterlicher Dichtung abenteuerlich schwärmen, als philiströs erscheinen; doch wenn der Chor, der ideale Zuschauer nach Schillers eigner Absicht, Manuel wegen der Entführung der Braut sich vorwurfsvoll äussert:

Welch kühn verwegen-räuberische That!
Verzeih', o Herr, die freie Tadelrede!
Doch solches ist des weisen Alters Recht,
Wenn sich die rasche Jugend kühn vergisst. 789 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und wenn er namentlich das Heimliche seiner Liebe missbilligt:

Sehr missfällt mir dies Geheime,
Dieser Ehe segenloser Bund,
Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
Dieses Klosterraubs verwegne That;
Denn das Gute liebt sich das Gerade,
Böse Früchte trägt die böse Saat. 954 ff.

so liegt sicher darin im Sinne des Dichters selbst ein schwerer Vorwurf gegen Manuels unbesonnenes Handeln, für dessen mögliche schlimmen Folgen er verantwortlich gemacht werden muss.

Es bleibt noch übrig die Beurteilung der Ermordung Manuels durch den Bruder. Als Cesar die Geliebte in den Armen des Bruders erblickt, da fährt er mit Entsetzen zurück, als ein „Blendwerk der Hölle“ erscheint es ihm; in rasender Eifersucht schreit sein tiefst verwundetes Herz auf:

Giftvolle Schlange! Das ist deine Liebe!
Deswegen logst du tückisch mir Versöhnung!
Fahre zur Hölle, falsche Schlangenseele! 1900 ff.

und er ersticht den Bruder. Auch nach der That regt sich durchaus nicht gleich Reue in ihm: dem mit dem Rufe „Mord“ und „Rache“ andringenden Ritterchor Manuels ruft er zu:

Zurück! Ich habe meinen Feind getötet,
Der mein vertrauend redlich Herz betrog,
Die Bruderliebe mir zum Fallstrick legte. 1913 ff.

Dass nach lebenslangem Hass die noch so junge Versöhnung bei dem leidenschaftlichen Jüngling nicht stand hielt der auflodernden Eifersucht gegen den tückischen Nebenbuhler, dürfte nicht gerade sehr verwundern, und so tritt er dann noch mit derselben Empfindung seines guten Rechtes vor die Mutter. Erst als ihm Beatrice als seine Schwester enthüllt ist, da bricht plötzlich mit voller Gewalt die Schwere seines Verbrechens auf ihn los:

Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester,
So bin ich schuldig einer Greuelthat,
Die keine Reu' und Büssung kann versöhnen! 2484 ff.

Sein Entschluss ist schnell gefasst:

nur mit Blute büsst sich ab der blutge Mord. 2640.

Der Chor kann ihn nicht davon abbringen, „den Todesgöttern seine Schuld zu zahlen“ (2647), auch den noch eindringlichern Bitten und Vorstellungen der Mutter gelingt es nicht; denn „sein Platz kann nicht mehr sein bei den Lebendigen“ (2687) und „er kann nicht leben mit gebrochnem Herzen“ (2727), selbst dem rührenden Flehen und den Thränen der geliebten Schwester widersteht er: „nicht sein Opfer will er dem Bruder entziehen“ (2825). Wo das eigene Schuldbewusstsein mit solcher Gewalt durchbricht, da bedarf es keiner

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weiteren Zeugnisse; nur die Worte, mit denen Schiller den Chor des Dramas schliessen lässt und die mit Beziehung auf den durch eigne Hand im Tode Hinsinkenden gesprochen sind, mögen des Dichters Meinung noch bezeugen:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel grösstes aber ist die Schuld.

Schuld laden also alle vom Schicksal dem Untergange geweihten Personen, alle Mitglieder der fürstlichen Familie auf sich, am meisten freilich Don Cesar durch den Brudermord. Alle handeln frei; nichts geschieht, was nicht ihrem Charakter, ihren Leidenschaften entspräche. Allerdings spielt die Heimlichkeit eine sehr bedeutende Rolle bei den unheilvollen Verschlingungen; aber auch sie gehört eben zu den charakteristischen Eigenschaften dieses Geschlechts. Selbst die Träume, in denen die Eltern die Vorausbestimmung einer höhern Macht erkennen, bestimmen nicht unmittelbar das Handeln; sie müssen erst ausgelegt werden, und zwar wählt jeder sich selbst seinen Weisen dazu; ja die Mutter deutet sich wieder die ihr gewordene Auslegung ihres Traumes ganz, indem sie ihrem Herzen folgt. Nirgends, wird man demnach behaupten können, erscheinen die Personen nur als Marionetten einer von aussen gewaltsam auf sie eindringenden übermenschlichen Macht. Und doch — wenn wir die in allen herrschende Leidenschaftlichkeit, das seltsame Heimlichthun, das allen wie angeboren ist, den unerklärlichen Hass und die wunderbare Liebe betrachten, so können wir uns der Empfindung nicht entschlagen, dass alle diese Triebe selbst erst die Wirkung einer in dem Geschlecht dämonisch waltenden Macht, die der Dichter selbst Schicksal, Verhängnis u. s. w. nennt, sei, welche sich zur Vollstreckung ihres Willens der Glieder des Geschlechtes selbst bedient. Frei handeln alle, weil sie nichts thun, was nicht ihrem Wesen entspräche, und doch zugleich auch unfrei, weil sie wider ihren Willen beitragen müssen zur Vollstreckung des über das Geschlecht verhängten Fluches. Dieser schliesst in sich eine Vorherbestimmung des Geschickes, die sich unabwendbar vollzieht bis zum Tode Manuels, ja Cesars, so dass wir darin eine ausserhalb der menschlichen Brust und über den Häuptern der Menschen ihnen verborgen wirkende Schicksalsmacht erkennen.

Nirgends finden wir sonst in den Dramen Schillers eine derartige Beschränkung des freien menschlichen Willens. Wir wissen, wie grosse Schwierigkeit dem Dichter der Stoff zu seinem Wallenstein[18]) bereitete, wie sich ihm der historische Wallenstein nicht fügen wollte zu einem tragischen Charakter, wie er, um ihn unserm „Herzen menschlich näher zu bringen", „die grössre Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzte" (Prolog zu Wallenstein). Aber wenn der Held die Sterne als Ratgeber und Warner befragt,

[18]) Ich beschränke mich hier auf ein paar kurze Hinweise aus denjenigen Dramen Schillers, die wegen der gemeinsamen philosophischen Basis und der bereits einflussreichen Studien der Antike bis zu einem gewissen Grade in derselben Atmosphäre entstanden sind. Dass Schiller in seinen Jugend-Dramen der Schicksalsmacht keine bestimmende Einwirkung auf die Handlung gestatten wollte, dafür verweise ich nur auf die Vorrede zu „Fiesko", wo es heisst: „Die Natur des Dramas duldet den Finger des Ungefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht. . . . . Höhere Geister sehen die zarten Spinnenweben einer That durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen. . . . . Aber der Künstler wählt für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will, nicht für die scharfsichtige Allmacht, von der er lernt."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so ist damit sein freier Wille nicht im geringsten aufgehoben; ebenso wenig liegt in Vorgängen, namentlich dem Verrat Sesins, eine unabhängig von dem Willen Wallensteins sich vollziehende Schicksalsbestimmung; selbst der Traum vor der Lützener Schlacht, der Wallenstein so fest auch später an die Treue Octavios glauben lässt, ist nichts anderes als ein Ausfluss von dem innersten Fühlen und Denken des Helden. Von einer Vorherverkündigung und Unabänderlichkeit des Schicksals kann also hier nicht die Rede sein.[29]) Ferner wenn wir in „Maria Stuart" aus dem Munde der Maria, um Elisabeth versöhnlich zu stimmen, die Worte vernehmen

Seht! Ich will alles eine Schickung nennen,
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig,
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Hass in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit.
Er wuchs mit uns, und böse Menschen fachten
Der unglückselgen Flamme Atem zu,
Wahnsinnge Eiferer bewaffneten
Mit Schwert und Dolch die unberufne Hand —
Das ist das Fluchgeschick der Könige,
Dass sie, entzweit, die Welt in Hass zerreissen
Und jeder Zwietracht Furien entfesseln. 2307 ff.

so klingt diese Stelle wunderbar an die „Braut von Messina" an; und doch ist sie ganz verschieden. Beide Königinnen sind sich der Gründe des gegenseitigen Hasses wohl bewusst, von einer Schickung kann nicht die Rede sein; in der Annahme von einer „Schickung", einem „Fluchgeschick der Könige" will die versöhnlich gestimmte Maria ihrer hartherzigen Gegnerin nur einen Weg bahnen zu einem Ausgleich, den Elisabeth aber schroff zurückweist, wenn sie erwidert

Nicht die Geschicke, euer schwarzes Herz
Klagt an, die wilde Ehrsucht eures Hauses. 2330 f.

Von dem Walten einer dunklen Schicksalsmacht in „Maria Stuart" wird deshalb niemand sprechen wollen, zumal nicht einmal Maria selbst daran glaubt. Auch „dass man die Katastrophe gleich in den ersten Scenen sieht und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird" (Schiller an Goethe am 18. Juni 1799) enthält nichts Fatalistisches, wie wir von Schiller selbst in einem Briefe an K. A. Böttger (mitgeteilt in der Minerva 1813 S. 70) hören, wo er von der Maria sagt: „Eine schuldlose möchte der Empfindsamkeit gewisser Menschen freilich besser zugesagt haben. Ich hätte eine solche für mein Trauerspiel nimmermehr brauchen können. Man bringt ganz ungereimte Vorstellungen von der Schicksalsfabel zur Sache. An diese habe ich im antiken Sinn hier gar nicht denken können." — Ganz besonders aber könnte wohl die „Jungfrau von Orleans" bei oberflächlicher Betrachtung den Schein erwecken, dass Johanna nichts thue und leide als, was eine himmlische Macht ihr vorherbestimmt, dass sie

[29]) Die gegenteiligen Ansichten sind wohl durch W. Fielitz, Studien zu Schillers Dramen, Leipzig 1876 ein für allemal beseitigt. Vergl. auch Bellermann, Schillers Dramen, Berlin 1891. II. S. 55 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von ihrer Berufung zur Retterin an dauernd nur unter dem Einfluss der heiligen Jungfrau wirke und dass sie, getrieben von einer überirdischen Macht, ihr Gelübde brechen müsse, um dann durch die göttliche Gnade doch noch nach schwerer ihr auferlegter Prüfung verherrlicht zu werden. Allerdings hören wir viel Wunderbares von Johanna: unter einer heiligen Eiche erscheint ihr im Traume die heilige Jungfrau, mit unerschütterlichem Glauben hält sie fest an den ihr dort gewordenen Offenbarungen, sie selbst schaut mit Seherauge in die Zukunft und hegt nicht den geringsten Zweifel über die Wirklichkeit des Geschauten, die ihr in der reinen Hingabe an ihre Aufgabe wachsende Kraft ist ihr wie andern ein Rätsel. All dies macht sie aber nicht zu einem willenlosen Werkzeug einer von aussen sie regierenden Macht, sondern wenn wir von dem ihre Gestalt umgebenden mystischen Wesen, weshalb Schiller sein Stück „eine romantische Tragödie“ nennt, absehen, so werden wir finden, dass das Wort, welches sie Agnes Sorel auf ihre Bitte, ihr ein erfreuliches Orakel zu geben, zuruft

Mir zeigt der Geist nur grosse Weltgeschicke,
Dein Schicksal ruht in deiner eignen Brust. 2820 f.

ganz auch auf Johanna selbst passt. Schon die himmlischen Erscheinungen und Offenbarungen hängen mit ihrem seltsam nach innen gekehrten Wesen zusammen. So lange sie sich freihält von irdischer Liebe, bethätigt sie überirdische Kraft; als sie ihr Gelübde gebrochen, ringt sie in bitterem Schuldbewusstsein verzweifelnd die Hände. Voll Reue und Zerknirschung lässt sie die ungerechtesten Beschuldigungen ruhig und demutsvoll als göttliche Strafe über sich ergehen. Geläutert von sündhaftem Verlangen, erringt sie sich dann in der höchsten Not in heissem Gebet noch einmal die alte Kraft, um siegend und rettend unterzugehen.

So sehr demnach in „Wallenstein“, „Maria Stuart“ und „Jungfrau von Orleans“ Planetenstand, Träume, seltsame Verkettung der Umstände, Wunder das Schicksal der Helden begleiten und geleiten, so gilt doch von allen:

In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. Picc. 962.

Gewiss ereilt Wallenstein, Maria Stuart und Johanna ihr Geschick, aber nicht anders, als wir rückschauend das von jedem Menschen aussagen können, wenigstens wenn wir glauben an eine sittliche Weltregierung, so dass das Schicksal des Menschen seinem Denken und Handeln entspricht. Aber etwas anderes als dies subjektive Schicksal ist das objektive, wenn der Mensch schuldlos oder doch unverdient einem blind über ihm waltenden Verhängnis erliegt. Eine derartige kakodämonische Macht schien der Dichter in der „Braut von Messina“ wenigstens mitwirken zu lassen an dem tragischen Unglück des Fürstengeschlechts in Messina. Diese Idee hat nun Schiller aus der alten griechischen Volkssage genommen; denn um für das Schicksalsdrama eine Verkettung von Unglücksfällen zu erhalten, müsste man, wie er selbst sagte, eine dem Hause des Atreus und des Laius ähnliche Familie erfinden. Diese Sagen sind bekannt, die von Laius' Geschlecht ist oben auch bereits kurz mitgeteilt. Es liegt in dem Wesen der Volkssage, dass sie reich an Handlung, arm an psychologischer Vertiefung der Charaktere ist. Es waltet in ihnen eine Urkraft, aber es fehlt den reckenhaften Gestalten die Besonnenheit. Ungezügelte Leidenschaften

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

treiben zur Ueberhebung, Frevel häuft sich auf Frevel, Hass und Neid erbt sich von Geschlecht zu Geschlecht fort; eine unentwirrbare Kette von Sühne und Rache durchzieht die mächtigen Fürstenhäuser, Kinder verpflichtet das Gesetz der Blutrache Frevel der Eltern oder auch an den Eltern zu vollziehen, um selbst, in schwere Schuld verstrickt, dem Verderben anheimzufallen, bis vielleicht die Schuldig-Unschuldigen die versöhnte Gottheit selbst entsühnt. So finden wir es im Pelopidenhause. Noch grausiger gestaltet sich die Sage des Labdakidengeschlechts, indem die Sünde der Väter heimgesucht wird an den Kindern, ohne dass diese sich mit Schuld, wenigstens keiner, die ihren Untergang verdient erscheinen liesse, befleckt haben. Da zeigt sich die Moira ganz als blinde, grausame, unentrinnbare Schicksalsmacht. Wie beliebt gerade auch diese beiden Sagenstoffe bei den griechischen Tragikern waren, dürfte schon daraus zu schliessen erlaubt sein, dass — es mag ja dabei der Zufall etwas mitgewirkt haben — unter den je 7 Dramen des Äschylus und des Sophokles, die auf uns gekommen sind, je vier jenen Sagen angehörige Stoffe behandeln und dass unter den 19 erhaltenen Stücken des Euripides ungefähr die Hälfte der Fabeln denselben Sagenkreisen entnommen sind. Überhaupt gaben die griechischen Tragiker Mythen und Sagen, die im Volke allbekannt waren, den Vorzug vor geschichtlichen Stoffen ihrer Zeit oder gar frei erfundenen Fabeln. Natürlich mussten sie durch individuelle Auffassung und eigenartige Motivierung das Interesse ihrer Zuhörer an den allen geläufigen Schicksalen alter Herrschergeschlechter im gegenseitigen Wettkampfe zu gewinnen suchen. Wie weit da die Dichter dem eigenen Standpunkte und dem Zeitgeiste Rechnung trugen, davon können wir uns ein ungefähres Bild machen durch Vergleichung der „Choephoren" des Äschylus und der „Elektra" von Sophokles und von Euripides. Äschylus und Sophokles bewahren die Grundlage der Sage möglichst treu, während Euripides die alte Heroensage so mit modernen, dem alltäglichen Leben entnommenen Elementen durchsetzt, dass wenigstens die Hauptperson auf den ersten Blick, wenn nicht der Name sie verriete, kaum wiedererkannt würde.

Während Äschylus und Sophokles voll Ehrfurcht gegen die Überlieferung in tief religiösem Sinne das Walten der Gottheit in den Geschicken der Menschen zum Mittelpunkt ihrer Darstellung machen, bildet Euripides seine Gestalten den Menschen seiner Zeit ähnlicher, sein realistisch-philosophischer Standpunkt mutet sogar oft ganz modern an, so dass unsre klassische Tragödie im wesentlichen als eine unmittelbare Weiterführung der Euripideischen erscheint. Wenn wir demnach von einer eigenartig antiken Tragödie sprechen wollen, müssen wir, soweit es auf die Gestaltung der Handlung und der Charaktere ankommt, auf Äschylus und Sophokles zurückgehen, die aber auch wieder Vertreter wohl zu unterscheidender Richtungen sind. Beiden hochbegabten Dichtern gemeinsam ist eine religiöse Auffassung der Menschengeschicke, wie wir dieselbe auch in dem Geschichtswerk ihres Zeitgenossen Herodot finden. In den alten Mythen und Volkssagen waltet die unabwendbare Moira, eine Vorstellung, die bei Homer noch wesentlich festgehalten ist, über Götter und Menschen, namentlich ist das schwache Menschengeschlecht ihrer grausamen Willkür preisgegeben. Traurig ist daher oft das Los der Menschen, im höchsten Masse traurig, aber deshalb noch nicht tragisch; denn wo nur Laune und Zufall herrscht, da werden wir wohl

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

von entsetzlichem Grausen durchschüttelt, aber das ist nicht tragische Rührung, die sich auflöst in freudvolle Ehrfurcht und Scheu vor dem gerechten Gericht, das in der Weltgeschichte waltet. Deshalb verschmolz Äschylus mit der Moira die Dike, die Gerechtigkeit mit dem Schicksal. Wenn ihm auch nicht gelungen ist, den in dieser Verbindung liegenden Widerspruch zu lösen, so werden wir uns doch unter dem Banne seiner gewaltigen Dichtungen desselben nicht leicht bewusst. Die herbe Schicksalsidee des Volksglaubens mildert und vertieft er, indem er aus ihr eine strenge, aber gerechte Weltordnung macht, an deren Spitze Zeus, der höchste Gott, steht als Hüter und Vollstrecker des Sittengesetzes. Deshalb durften seine Helden auch nicht schuldlos untergehen; als Überhebung gegen heilige Ordnungen musste ihr Thun, selbst wenn es menschlich begreiflich und verzeihlich war, die Wiederherstellung der unverbrüchlichen Gesetze fordern. So ergab sich für den Dichter die Aufgabe, in das rohe Unglück, welches die Volkssagen darstellten, Motive der Schuld hineinzuarbeiten, damit die Vergehungen als freie Handlungen eine Sühne als gerechtfertigt erscheinen liessen. So fällt der Atride Agamemnon, der hochherzige König von Argos, nach seiner siegreichen Heimkehr aus dem zehnjährigen Kriege nach der Volkssage, wie wir sie in der Odyssee finden, durch die Tücke Ägisths. Erfüllt von Rachedurst wegen des seinem Vater Thyest von dessen Bruder Atreus bereiteten scheusslichen Mahles, war ihm schliesslich gelungen, Agamemnons Gemahlin Klytämnestra nach langem Widerstreben zu verführen; als ihr Buhle war er eingezogen in den Palast der Atriden und beherrschte von da aus das Land. Als ihm die Kunde von dem Herannahen des Siegers von Troja gebracht wird, lädt er den König zum Mahle, wobei er ihn erschlägt. In Äschylus' „Agamemnon“ tritt Ägisth zurück; wenn er sich auch rühmt, den Mordplan entworfen zu haben, um für Atreus' Frevel an dessen Sohne Rache zu nehmen, so führt doch Klytämnestra allein die furchtbare That aus und, jubelnd über ihr Gelingen, sucht sie dieselbe dem Chore gegenüber zu rechtfertigen: verdient habe Agamemnon den Tod, weil er Iphigenien, ihre liebste Tochter, aus Ehrgeiz geopfert; und nicht nur die Mutter, durch seine Buhlereien vor Troja und mit Kassandra auf der Heimfahrt habe er auch die Gattin tödlich verletzt; sein Los sei daher nicht ungerecht, da er ihr zuerst blutige Tücke bereitet habe. Und wenn sie ihre That auch noch dadurch zu beschönigen sucht, dass sich der Alastor, der Rachegeist des Geschlechts, ihrer Person bedient habe, um allen Frevel zu sühnen, so sehen wir, wie der Dichter zwar den alten Volksglauben heilig hält, aber zugleich ausreichende Schuld auf das Haupt Agamemnons lädt, um den tragischen Untergang des herrlichen Helden nicht als blosse Schicksalstücke, sondern in innerem Zusammenhange mit seinem freien Handeln als Sühne der gerecht waltenden Dike hinzustellen.

Charakteristisch ist nun für Sophokles, wie er in seiner „Elektra“ Klytämnestras harte Anklage gegen Agamemnon wegen der herzlosen und ungerechten Opferung Iphigeniens und die daraus gefolgerte Berechtigung des Gattenmordes durch Elektra entkräften lässt. Agamemnon habe in Aulis im Haine der Artemis gejagt, und bei der Erlegung eines Hirsches sei ihm ein prahlerisches Wort entfallen; aus Zorn darüber habe die Göttin das achäische Heer zurückgehalten, bis der Vater als Ersatz für das Wild die eigne Tochter geopfert habe; deshalb habe sich derselbe notgedrungen nach langem Sträuben zu

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dem schweren Opfer entschlossen. Auf keinen Fall habe er dafür den Tod von der Gattin Hand verdient. Unbedingte Unterordnung unter den Willen der Gottheit selbst ist das fromme Glaubensbekenntnis des Sophokles; wie dürfte es der schwache Mensch in seiner Nichtigkeit auch nur wagen, dem allmächtigen Willen der Götter sich zu widersetzen? Freilich in völlig sich ergebender Demut die härtesten unverdienten Schicksalsschläge über sich ergehen zu lassen, passt nicht für den Helden einer Tragödie, und so dichtet Sophokles seinem Helden, wenn auch nicht eine Schuld, abgesehen etwa von seinem Aias, doch eine gewisse Ueberhebung an, um zu zeigen, dass die Unvollkommenheit der schwachen Menschennatur nicht mit Unrecht der sittlichen Weltordnung unterliege. Eigenartig und bezeichnend für Sophokleische Tragik ist des Dichters „Antigone". Erfüllt von tiefster Ehrfurcht vor den ungeschriebenen Gesetzen der Götter und von den Pflichten inniger Liebe zu ihren Angehörigen, bäumt sich das schwesterliche Gemüt auf wider den der göttlichen Ordnung wie der Sitte hohnsprechenden Befehl ihres Oheims Kreon, den im Wechselmord der Brüder gefallenen Polyneikes den Hunden und Vögeln preiszugeben, während Eteokles eine ehrende Bestattung finden solle. Mit kühnster Unerschrockenheit folgt sie der Pflicht und erleidet dafür die grausige Strafe der Einkerkerung, um durch eigne Hand ihrem traurigen Dasein ein Ende zu machen. Zwar bleibt für den hartherzigen Kreon die Strafe nicht aus: Weib und Kind wird ihm genommen, indem sie ihm fluchen und sich töten, und als gebrochener Greis muss er den Frevel seiner Ueberhebung einsehen und Polyneikes selbst bestatten; doch ist das Schicksal treuer Schwesterliebe und heiliger Gottesfurcht nicht grausig? Schuld ist ja Antigone an ihrem Untergang, aus freiem Entschluss handelt sie wider das Gebot des Herrschers; aber wer wagte sie sittlicher Schuld zu zeihen, selbst wenn sie gegen den Gewalthaber keine jungfräuliche Unterordnung, sondern schroffes Selbstbewusstsein zeigte? Und doch werden wir bei dem Untergang der Heldin recht tragisch empfinden, wenn wir uns auf Sophokles' Standpunkt stellen, dass der Mensch in seiner Nichtigkeit nicht anzukämpfen vermöge gegen ein von einem höheren Willen bestimmtes Schicksal. Am ausgesprochensten tritt diese Anschauung von Sophokles in seinem „König Ödipus" zu Tage. Wer sich nicht in frömmster Scheu durchschauert fühlt von dem Glauben an eine ewig gerecht waltende Gottheit, vor der der Mensch ist wie Spreu, deren Weisheit er nicht zu ergründen und zu fassen vermag, der wird mit Entsetzen erfüllt werden von dem Schreckenslos des unglücklichen Ödipus, der unwissend in der Notwehr seinen Vater erschlägt und als Retter Thebens in der verwitweten Königin seine eigne Mutter heiratet. Wenn sich nun der unschuldig-schuldige Ödipus bei der Enthüllung dieser unbewussten Frevel — und das macht die Handlung des Sophokleischen Dramas aus — mit der Kraft des guten Gewissens wehrt, ohne Ahnung von alledem, was thatsächlich über ihn hereingebrochen, wer wollte ihm da als sittliche Schuld anrechnen, wenn er gegen den klarschauenden Seher Tiresias und gegen den wohlmeinenden Schwager Kreon in der Leidenschaft sich zu ungerechten Beschuldigungen versteigt? Und das entspricht hier durchaus der Absicht des Sophokles, desjenigen Tragikers, der sonst gerade darin über Äschylus hinausgegangen ist, dass er nicht nur die Entfaltung der Charaktere vertieft hat, sondern auch aus dem Charakter der Helden mit grosser Kunst ihr Unglück

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

herleitet. Dass hier nicht davon die Rede sein kann, der weise und gute Fürst, welcher die allgemeinste Achtung und Verehrung geniesst, habe sein Unglück verdient oder auch nur äusserlich verschuldet, darüber lässt der Dichter selbst keinen Zweifel, wenn in seinem später gedichteten „Ödipus auf Kolonos“[21]) der Unglückliche selbst erklärt, nicht den geringsten Frevel könne man an ihm finden, die ihm persönlich zugerechneten Thaten seien ohne seine Schuld begangen, indem er ein willenloses Werkzeug in der Hand der seit lange seinem Geschlecht zürnenden Götter gewesen sei. Somit räumt Sophokles in seinem „König Ödipus“ dem Schicksal eine ganz eigenartige Rolle ein, die uns sofort erinnert an seine Stellung in der alten Volkssage; es ist der Geschlechtsfluch, der Unschuldige schuldig macht und unbewusst und wider Willen in das über die Familie verhängte Verderben hineinreisst. Es ist eine wirkliche Schicksalstragödie, in dieser Hinsicht ein untragischer Rückschritt gegen Äschylus, der allerdings durch die Kunst des Sophokles aufgehoben ist; denn darüber besteht keine Meinungsverschiedenheit, dass der „König Ödipus“ die ergreifendste Tragödie dieses antiken Meisters ist.

Diese wahrhafte Schicksalstragödie, wohl die einzige klassische alter und neuer Zeit, welche den Namen mit Recht verdient,[22]) hat nun Schiller gerade, als er sich mit dem Plane einer Tragödie nach streng klassischem Muster trug, den er schliesslich in der „Braut von Messina“ zur Ausführung brachte, ganz besonders vor Augen gehabt. Unzweifelhaft hat sich Schiller auch gerade die Schicksalsidee zu nutze machen wollen; wir haben oben gesehen, einen wie weiten Spielraum er derselben gönnt, zugleich aber auch, wie er keine der handelnden Personen schuldlos ausgehen lässt. Damit ergäbe sich weiter, dass er in Wirklichkeit sich mehr auf den Standpunkt des Äschylus stellt, und auch in dessen Tragödien hat er sich gerade damals mit besonderem Eifer vertieft. Äschylus wandelt das rohe Schicksal, seine launenhafte Willkür in eine gerechte Weltordnung. Finden wir nicht gerade diese Vorstellung bei Schiller wieder und zwar besonders beim Chor, der doch den idealen Zuschauer vertritt, also wohl auch des Dichters eigne Meinung widerspiegelt?

Ungleich verteilt sind des Lebens Güter
Unter der Menschen flücht'gem Geschlecht;
Aber die Natur, sie ist ewig gerecht. 228 ff.

Ist da nicht mit der natürlichen Ordnung die sittliche gemeint und mit dieser das Schicksal identificiert? Oder wenn der Chor behauptet:

Gebüsst wird unter der Sonnen
Jede That der verblendeten Wut.
Es ist kein Zufall und blindes Los u. s. w. 971 ff.

[21]) Sehr ansprechend ist ein Wort Herders in der Adrastea (Suphan 23 S. 382) über den Zweck dieses Dramas: „Ödipus, als Mörder seines Vaters enthüllt, der unschuldig-schuldige Ödipus steht da, blind, ein Verbannter. — Da erschien sein Schatten dem bejahrten Sophokles und sprach: Bring mich zur Ruhe! Die Fabel meines Schicksals ist nicht beendet. Sophokles folgte der Stimme und schrieb den Ödipus auf Kolonos.“

[22]) Die modernen sog. Schicksalstragödien, in denen kleinere Geister, wie Zach. Werner, Ad. Müllner, dem hohen Fluge eines Schiller in seiner „Braut von Messina“ zu folgen glaubten, sind nichts als Zerrbilder der wahren Tragödie; denn der unwahrscheinliche Zufall wird da zum Motiv genommen, um die grässlichsten Verbrechen entstehen zu lassen. Selbst „die Ahnfrau“ eines so begabten Dramatikers wie Grillparzer kann nur als eine bedauernswerte Verirrung angesehen werden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ist da das Schicksal, das in der fürstlichen Familie waltet, etwas anderes als die sittliche Weltordnung? Ja, hören wir nicht selbst aus dem Zugeständnis der Isabella:

bei Ehren bleiben
Die Orakel, und gerettet sind die Götter 2510 f.

den gläubigen Sophokles heraus, der an Stelle des Schicksals der Götter Zorn setzte? — Doch eine Stelle, die absichtlich oben nicht berücksichtigt ist, verlangt eine andre Auffassung von „Schicksal". Den eindringlichen Bemühungen des Chors, Don Cesar von dem Entschluss abzubringen, den Brudermord durch einen freiwilligen Tod zu sühnen, erwidert dieser:

Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks. 2643 f.

Damit halte man zusammen die kurz vorher von Cesar gesprochenen Worte

Die nächste Sonne finde von Verbrechen rein
Das Haus und leuchte einem fröhlichern Geschlecht. 2623 f.

und die gleich folgenden

Zuerst den Todesgöttern zahl' ich meine Schuld,
Ein andrer Gott mag sorgen für die Lebenden. 2647 f.

Nach der Schicksalsbestimmung war das ganze Fürstenhaus dem Untergange geweiht. Wenn der Fluch des Hauses gelöst und die Kette des Geschicks gebrochen werden soll, so dass die Sonne einem fröhlichern Geschlecht leuchtet und ein andrer Gott für die Lebenden sorgt, so kann das über den Menschen waltende Schicksal nicht die sittliche Weltordnung sein. Diese kann nicht durchbrochen werden in dem Sinne, dass ein freundlicheres Wesen an ihre Stelle trete; denn sie ist selbst göttlicher, unwandelbarer Wille und Gesetz. Auch wäre nicht verständlich, was menschliche Freiheit da bedeuten sollte. Freiheit lässt sich nur denken in Übereinstimmung mit dem Sittengesetz; also kann die freie That eines Menschen dieses nicht durchbrechen. Die Macht, welche der zur Geistesfreiheit sich aufschwingende Mensch niederkämpfen will, muss tiefer stehen, und derart muss hier in Schillers Sinne auch das Schicksal sein. Wenn wir des Dichters Abhandlungen über die tragische Kunst von 1792 darüber zu Rate ziehen — und offenbar hat sich seitdem seine Auffassung nicht geändert —, so unterliegt die Frage keinem Zweifel. In der Abhandlung „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" führt er die rührende Wirkung der Tragödie zurück auf den Triumph der sittlichen Natur des Menschen über seine sinnliche oder auf die Erhebung über das Schicksal. Er entwickelt da, dass in der Tragödie die moralische Zweckmässigkeit oder die ganze Macht des Sittengesetzes im Streit mit allen übrigen Naturkräften gezeigt werden müsse. Dann heisst es: „Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles, was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft steht; also Empfindungen, Triebe Affekte, Leidenschaften so gut als die physische Notwendigkeit oder das Schicksal." Demnach fasst Schiller das Schicksal als physische Notwendigkeit und nicht als ein moralisches Wesen, daher er in der Abhandlung „Über die tragische Kunst" naturgemäss zu dem Urteil kommt: „So ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen." Und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er glaubt damit auch den Schicksalsbegriff bei den griechischen Tragikern richtig erfasst zu haben, wenn er gleich darauf behauptet: „Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig lässt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Kern zurückbleibt," und bald nachher, dass zu der reinen Höhe tragischer Rührung sich die griechische Kunst nie erhoben habe, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. In der rührenden Kunst verschwinde aber jeder Schatten von Unlust, wenn selbst die Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfalle und sich in die Ahndung oder lieber in ein deutliches Bewusstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliere. Denn das Ziel des tragischen Dichters sei, „das Gefühl der moralischen Zweckmässigkeit zu einem lebendigen Bewusstsein zu bringen" (Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen). Aus all diesen Äusserungen geht hervor, dass Schiller mit Schicksal den Begriff der alten griechischen Volkssage verbindet, es ist die blind waltende Naturnotwendigkeit; aber die geläutertere Vorstellung, welche der erhaben-religiöse Äschylus in der Verschmelzung der Moira mit der Dike und der tiefinnig-religiöse Sophokles mit der demutsvollen Unterwerfung unter eine göttliche Weltordnung erstrebt haben, hat er entweder nicht genügend gewürdigt oder jener religiöse Standpunkt entsprach nicht seinen Anforderungen an die Mächte, mit denen er seinen Helden sich in einen tragischen Kampf verwickeln lässt. Und so war es. Wenn er sich die Idee des Geschlechtsfluches, die in der griechischen Volkssage eine so herbe Tragik hervorruft, zu nutze machen wollte, so war es ihm, dem Dichter der Freiheit, doch nicht möglich, mit den Alten den Menschen unter das Schicksal zu stellen, vielmehr stellt er den mit Vernunft und freiem Willen begabten Menschen über das Schicksal. Erst so kommt nach seiner und der modernen Auffassung überhaupt ein Kampf zustande, der wahrhaft tragisch wirkt. Wenn der willensstarke Held im Ringen nach einem erhabenen Ziele dämonischen Mächten in oder um ihn oder auch beiden vereint erliegt, aber so, dass in seinem Untergange eine hohe Idee triumphirt, dann verbindet sich erst für unser Gefühl mit inniger Rührung die notwendige Erhebung der Seele zu dem Bewusstsein, dass eine sittliche Weltordnung mit Gerechtigkeit die Geschicke der Menschen lenke. Aber einem unabwendbaren, Unglück verhängenden Schicksal unverdient trotz edelsten Strebens verfallen zu sein, so dass uns nur die Ohnmacht des Menschen gegenüber der Allgewalt eines blinden Verhängnisses zum Bewusstsein gebracht wird, wird neben der Rührung über das traurige Menschenlos immer etwas Drückendes für uns haben und keine wahre Befreiung der Seele, die aristotelische Katharsis, aufkommen lassen.

Antikes enthält also die Schicksalsidee bei Schiller und, wenn er nun auch in seiner „Braut von Messina" nicht den Standpunkt des Äschylus oder Sophokles in der Behandlung dieses für die antike Tragödie wichtigen Elementes einnimmt, so kann nach den angestellten Erörterungen doch kein Zweifel obwalten, dass sich das Schillersche Drama für das Verständnis dieser Seite der antiken Tragödie in hohem Grade nutzbar machen lässt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er glaubt damit auch der
zu haben, wenn er gleich
lichsten Stücken der grie
diesen Stücken zuletzt an
fordernde Vernunft immer
der reinen Höhe tragische
weder die Volksreligion n
leuchtete. In der rührend
selbst die Unzufriedenheit
in ein deutliches Bewusstse
Ordnung, eines gütigen W
Gefühl der moralischen Z
(Über den Grund des Vergnü
hervor, dass Schiller mit S
es ist die blind waltende N
erhaben-religiöse Äschylus
religiöse Sophokles mit de
erstrebt haben, hat er entw
entsprach nicht seinen Anf
einen tragischen Kampf verw
fluches, die in der griechisc
wollte, so war es ihm, dem Di
unter das Schicksal zu stelle
Menschen über das Schicksa
haupt ein Kampf zustande, d
nach einem erhabenen Ziel
erliegt, aber so, dass in sei
erst für unser Gefühl mit
Bewusstsein, dass eine sittli
lenke. Aber einem unabw
edelsten Strebens verfallen
der Allgewalt eines blinden
Rührung über das traurige
wahre Befreiung der Seele,
Antikes enthält also
„Braut von Messina“ nicht
dieses für die antike Tragöd
Erörterungen doch kein Zw
ständnis dieser Seite der an

en Tragikern richtig erfasst
as uns auch in den vortreff-
übrig lässt, weil in allen
und für unsere Vernunft
“ und bald nachher, dass zu
unst nie erhoben habe, weil
echen ihnen so weit voran-
Schatten von Unlust, wenn
in die Ahndung oder lieber
der Dinge, einer erhabenen
tragischen Dichters sei, „das
n Bewusstsein zu bringen“
s all diesen Äusserungen geht
hischen Volkssage verbindet,
rtere Vorstellung, welche der
t der Dike und der tiefinnig-
eine göttliche Weltordnung
r jener religiöse Standpunkt
en er seinen Helden sich in
r sich die Idee des Geschlechts-
hervorruft, zu nutze machen
, mit den Alten den Menschen
und freiem Willen begabten
r modernen Auffassung über-
willensstarke Held im Ringen
hn oder auch beiden vereint
mphirt, dann verbindet sich
rhebung der Seele zu dem
die Geschicke der Menschen
Schicksal unverdient trotz
ht des Menschen gegenüber
racht wird, wird neben der
es für uns haben und keine
men lassen.
wenn er nun auch in seiner
Sophokles in der Behandlung
kann nach den angestellten
lersche Drama für das Ver-
tzbar machen lässt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf