Schicksal und Schuld in Schillers „Braut von Messina“.

Über keines der Schillerschen Dramen sind die Urtheile weiter auseinander gegangen als über die Braut von Messina. „Das Stück hat einen hohen Rang, däucht mich, unter Deinen Producten“ schrieb der theilnehmende und in des Dichters Gedanken mit liebevollem Verständnisse eingehende Körner. Der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden, sagte Goethe nach der ersten Aufführung auf dem Theater zu Weimar im März des Jahres 1803. Und Wilhelm v. Humboldt, der in seinem Briefe vom 22. October 1803 das Eindringendste und Gediegenste, was es hinsichtlich der Auffassung und Kritik des Dramas giebt, ausgesprochen, urtheilte: „Über die Höhe in der Sie Ihr Stück gehalten haben, geht nichts. Das hohe künstlerische Verdienst, die reine Kunstform werden nur Wenige fühlen; aber der Schwung der Gedanken, die Erhabenheit der lyrischen Partien, dies innige Verweben Ihres Stoffes in alle grössten Ideen aller Zeiten kann Niemand entgehen, selbst die Einfachheit der Behandlung muss wenigstens Vielen fühlbar sein.“ Dem entsprach die Wirkung auf das Publicum der theatralischen Aufführungen: obwohl das Werk wahrlich nicht auf die Menge berechnet ist, „war der Eindruck bedeutend und ungewöhnlich stark.“

Anders aber lautete das Urtheil der Romantiker. A. W. v. Schlegel erklärt in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, am wenigsten könne er mit den Grundsätzen einverstanden sein, die Schiller bei der Braut von Messina geleitet haben und die er in der Vorrede selbst erkläre. Es solle ein Trauerspiel in antiker Form aber von romantischem Gehalte sein. Eine ganz erdichtete Geschichte sei in einem so unbestimmten und von aller dichterischen Wahrscheinlichkeit entblössten Costüm gehalten, dass die Darstellung weder wahrhaft idealisch noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch noch historisch sei. Die romantische Poesie suche zwar das Entfernteste zu verschmelzen, aber geradezu unverträgliche Dinge könne sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen könne nicht zugleich heidnisch und christlich sein. In der Einführung der Chöre sei der Sinn der Alten verfehlt. Mit diesem Verdammungsspruche stimmten die übrigen Ro-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mantiker überein. Sonderbar genug! Denn sie verwarfen, indem sie gerade den erwähnten Tadel aussprachen, ihr eigenes Princip der Zusammenfassung des in den verschiedenen Religionen, in den verschiedenen Richtungen von Kunst und Wissenschaft Gegebenen zu einer idealen philosophischen und künstlerischen Anschauung, ein Princip, das in dem Alarkos und Ion ohne dichterische Kraft durchgeführt war.

In neuerer Zeit findet sich dieselbe Verschiedenheit des Urtheils. Meint doch Vilmar, die Braut von Messina sei bekanntlich die Quelle der späteren unsinnigen Schicksalstragödien, und nur allzusehr seien die Werner, die Müllner und Grillparzer berechtigt gewesen, sich mit ihren monströsen Producten auf Schillers Vorgang zu berufen; denn auch sein Drama ruhe zuletzt auf einem dunkeln durch keinen (freilich in der modernen, in der christlichen Welt unmöglichen) mythologischen Hintergrund belebten und motivirten Schicksalsspruche, welchem Schuldige und Unschuldige, und die Letzten gerade zuerst zum Opfer fielen; während sogar in der griechischen Labdakidensage Schuld und Schicksal zusammenständen, trete in Schillers Drama die Schuld vor dem Fatum zurück und in den späteren Schicksalstragödien verliere sie sich ganz vor demselben. Und Hillebrand wirft dem Stücke nicht sowohl die Vereinigung unverträglicher Dinge (wie es Schlegel gethan), als vielmehr den Mangel an originaler Innerlichkeit in ihrer Verwebung und Verbindung vor; wir sehen nach ihm ein atomistisches Aggregat, aber kein Verwachsen der Elemente in einander. Mehr die in der Vorrede zu dem Drama entwickelte Theorie, der Gedanke, dem gemeinen Naturalismus in der Kunst den Krieg zu erklären, als der Genius, mehr die ästhetische Reflexion als die schöpferische Phantasie habe sich an der Composition betheiligt. Anmassliches Vertrauen auf seine Kraft habe den Dichter angetrieben auch in der antiken Dichtungsweise und Form sich zu versuchen. Hillebrand tadelt die Behandlung des Chors und den Conflict zwischen dem antiken Heidenthume und dem Christenthume, welche der Dichter nicht habe vereinen können, so dass er in seiner Schicksalsdichtung von einem Standpunkte zum andern hinüber und herüber schwanke. Der Standpunkt des alten Fatum walte vor, aber es compromittire sich in seiner prätendirten Alterthümlichkeit als ein spitzfindiger heimtückischer Dämon, der eine Freude daran habe durch die unbedeutendsten Momente der Menschen bestes Streben zu vereiteln. Eine Schuld glaubt dieser Kritiker nachweisen zu können und zwar findet er sie in der Vernunftveräusserung der Personen des Stückes, da der Mensch, der sich an die blinde Macht des Aberglaubens ergiebt, mit Recht ihr Sklav und Opfer sei. Dieser Gedanke sei an sich tragischer Behandlung fähig, er sei aber von Schiller nicht mit innerer Consequenz ausgeführt und nicht zu wirklicher Entschiedenheit für die Anschauung gebracht. Vilmar sowohl wie Hillebrand erkennen bewundernd den Glanz der Sprache an, wiewohl der Letztere sich in Betreff der Braut von Messina das von Jean Paul über Schillers Tragödienstil überhaupt gesprochene Wort aneignet, dass Melpomenes Dolch zu glänzend und damascirt geschmiedet und geschliffen erscheine.

Aber dem starken Tadel dieser beiden Literar-Historiker gegenüber stehen andere Stimmen. Gervinus hat ein nach allen Seiten hin abwägendes, in Anerkennung und Kritik massvolles Urtheil gefällt und Schillers vortrefflicher Biograph Hoffmeister hat, obwohl er das Auge vor Schwächen des Stückes durchaus nicht verschliesst, auch in diesem Werke

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Dichters bewundernd eine Fülle der höchsten Vorzüge in ausführlicher und eingehender Darstellung nachgewiesen. Hiecke aber, der so feinsinnig in dichterischen Schöpfungen den beseelenden Grundgedanken zu finden und ihn durch die ganze Gliederung derselben zu verfolgen weiss, meint, dass an dem granitnen Grundbau dieser Tragödie ohnmächtig alle klügelnde Kritik zerschelle, und spricht, leider nur in kurzen, andeutenden Worten, eine Ansicht über die Braut von Messina aus, die es uns unzweifelhaft erscheinen lässt, dass sein feiner Tact ihn auch in dem Verständniss dieses Werkes sicher und richtig geleitet hat.

In dem vorigen Jahrzehnt sind zwei Schriften erschienen, welche das Verhältniss der Braut von Messina zu der antiken Tragödie näher ins Auge gefasst haben, ein Programm von Rössler und ein Buch von Gerlinger „Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina". Beide haben der Untersuchung der Fragen, auf welche es bei der Würdigung des Stückes ankommt, von Neuem eine dankenswerthe Anregung gegeben. Die letztere Schrift hat die Erklärung der Einzelheiten in dem Schillerschen Stücke durch vergleichende Heranziehung der griechischen Tragödie entschieden einen Schritt vorwärts geführt, indem sie über die Nachbildung der griechischen Tragödie in der äusseren Ökonomie des Dramas, in Stil und Sprache interessante Nachweisungen giebt und eine Reihe von Stellen aus den drei griechischen Tragikern aushebt, mit denen sich Stellen der Braut von Messina im Gedanken oder in dem Ausdruck oder in Beidem berühren. Bei der Anführung der Parallelstellen lässt der Verfasser es weislich dahin gestellt sein, was für absichtliche Nachahmung, was für unwillkürliche Reproduction zu halten sei. In Betreff aller dieser Dinge ist, wie gesagt, durch das Buch der Erkenntniss des Schillerschen Werkes ein wesentlicher Dienst geleistet. Ob dies auch für die Auffassung der ideellen Elemente des Stückes geschehen, auf welche Gerlinger selbst mit Recht das Hauptgewicht legt, das ist eine andere Frage. A. W. v. Schlegel hat in seinen Vorlesungen über dramatische Literatur als das der antiken Tragödie Eigenthümliche Durchführung der Schicksalsidee, Idealität der Darstellung, Anwendung des Chors und den mythologischen Stoff bezeichnet. Diesen Gesichtspunkten folgend sucht Gerlinger die Braut von Messina als eine Nachbildung der antiken Tragödie zu begreifen. Was den Stoff betrifft, so hat er die längst erkannten Berührungen des Schillerschen Dramas mit dem Bilde des Eteokles und Polyneikes bei dem Euripides und vor Allem mit dem Ödipus Tyrannos des Sophokles stark herausgehoben und mehr im Einzelnen nachgewiesen; die Selbständigkeit und Originalität, mit der Schiller seinen Stoff erfunden und gestaltet hat, erleidet durch diese Ähnlichkeit keinen Eintrag. Was die übrigen drei Punkte betrifft, so hat Gerlinger alle Vorwürfe, die von früheren Kritikern gemacht waren, gebilligt und hat sie zu einer Anklage gegen das Schillersche Werk gesammelt.

Dass die Behandlung des Chors in der Braut von Messina an wesentlichen Fehlern leidet, ist richtig. In dieser Beziehung hat W. v. Humboldt in seinem vortrefflichen Briefe vom 22. October 1803 an Schiller die nie zu verlassende Grundlage des Urtheils gegeben. So sehr er die Gesänge des Chors bewundert, tadelt er den Zwiespalt, in den der Chor mit sich selbst geräth, dadurch dass er, dessen Urtheil das unparteiische des Schicksals und der Weltregierung sein soll, in zwei sich erbittert befehdende Parteien gespalten ist tadelt er den Umstand, dass er den handelnden Personen zu nahe stehe und durch das dienende Verhältniss zu den feindlichen Brüdern die ihm zukommende Würde und Un-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

abhängigkeit verliere. Auch macht er die feine Bemerkung, dass Schiller zu diesem Fehler durch das dem modernen Drama gemässe Verlangen die Anwesenheit des Chores zu motiviren gebracht worden sei.

Was die Idealität der Darstellung und Behandlung anlangt, so nimmt Gerlinger die von Schlegel und Hillebrand gemachten Ausstellungen auf. Er meint, Schiller habe um die Handlung den beengten Verhältnissen des prosaischen Alltagslebens völlig zu entheben, dem Ganzen das geistige Colorit der griechischen Heroenzeit gegeben, er habe die geschlossenen Paläste der alten Könige wieder aufgethan, die Gerichte unter freien Himmel hinausgeführt, die durch die Zeit verkümmerte Öffentlichkeit hergestellt und die Mumien der griechischen Götter in ein ephemeres poetisches Leben zurückgerufen. Allein dies Gemälde althellenischen Lebens durchzögen auch ebenso viele Züge eines ganz anderen fremden Charakters: neben antikes Wesen sei moderne Anschauung, neben die alten Formen seien ebenso viele Gestalten der späteren Zeit gestellt; heidnische Sätze seien mit christlichen Begriffen vermengt, antike Naivetät sei durch eine schwärmende Sentimentalität verdrängt. Unserem Urtheile nach wird man mit dieser Auffassung dem Dichter nicht gerecht. Wir können uns nicht davon überzeugen, dass Schiller seinem Stücke als geistige Substanz die antike Weltanschauung habe geben wollen, in die ihm dann wider seinen Willen überall die moderne Weltanschauung hereingebrochen sei; sind vielmehr der Meinung, dass auch dies Werk des Dichters lediglich auf seiner eigenen, d. h. durchaus der modernen Weltanschauung beruht, und dass die häufige Nennung griechischer Götter (die ja auch in anderen Dramen des Dichters z. B. in Maria Stuart, wenn auch weit weniger oft, vorkommen) und die häufige Bezugnahme auf die griechische Heroensage nur zu dem Costüm des Stückes gehört, jenem aus Körners und Schillers Briefen bekannten Ideencostüm. Dass in diesem gemischten Ideencostüm die griechische Mythologie und Sage besonders reichlich vertreten ist, das hängt zusammen damit, dass der Dichter in gewissen Dingen wirklich die griechische Tragödie hat nachahmen wollen, nemlich in dem Gange und der Entwickelung der Handlung, in der Zahl und der Charakteristik der Personen sowie in der Art der Motivirung, und es hängt zusammen mit Schillers Begeisterung für die griechische Tragödie und seinem anhaltenden Studium derselben in jener Zeit. Mag man dann mit dem Dichter darüber rechten, dass dies Ideencostüm kein dem geistigen Gehalt seines Stückes ganz adäquates sei: die Anklage ist dann doch eine ganz andere, nicht eine das Werk in seinen Fundamenten vernichtende. Wir können diese unsere Ansicht hier nicht ausführlicher darlegen und begründen; wir können dies nur soweit, als diese Frage mit der folgenden zusammenhängt, mit der nach der Behandlung des Schicksals. Diese Frage nach der Anschauung vom Schicksal ist die wichtigste, sie ist diejenige von deren Beantwortung die Auffassung und Würdigung des Stückes zumeist abhängt.

Alle in dieser Beziehung von Vilmar und namentlich von Hillebrand gegen das Stück erhobenen Vorwürfe sind in den beiden oben genannten Schriften zu einer harten Anklage zusammengefasst. Gerlinger folgt hierin Rössler, welcher dem Schicksal in der „Braut von Messina“ die sittliche Erhabenheit abspricht, weil sein Einfluss zu weit ausgedehnt sei, weil es selbst der sittlichen Haltung entbehre und weil die Schuld in gar keinem Verhältnisse zu der Strafe stehe. Der Einfluss des Schicksals geht, nach jenen beiden Kritikern, so weit, dass der Freiheit der handelnden Personen fast kein Raum mehr übrig bleibt und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dieselben nur als Spielzeuge einer unwiderstehlichen launenhaften Macht erscheinen. Schillers Dämon ist ein neidisches schadenfrohes, also von unsittlichen Trieben beseeltes Wesen, welches mit heimtückischer Freude im Verborgenen die Fäden spinnt, welche in das Verderben des vorgeführten Fürstenhauses endlich offen zusammenlaufen. Und die Schläge dieses Schicksals treffen nicht Schuldige: die wenigen Vergehungen der handelnden Personen sind nicht hinreichend, um das Geschlecht als ein frevelndes und somit dessen Untergang als gerecht zu erweisen; die Schuld wird auch noch gemildert durch die Ungewissheit der Hörer oder Leser über den Antheil, welchen das überall sich hervordrängende Fatum an jenen Handlungen hat. Mit dieser Behandlung des Schicksals ist nun Schiller, nach der Auffassung jener Kritiker, nicht nur dem Charakter der modernen Tragödie ungetreu geworden, sondern weit hinter die Anschauung der alten Tragiker zurückgesunken. Die Idee des Schicksals, meint Gerlinger, herrschte bei den alten Hellenen in einer doppelten Form. Unter der einen erscheine dasselbe als eine über Götter und Menschen ohne Rücksicht auf Recht oder sittlichen Zweck in gleicher Weise sich erstreckende unabänderliche Vorherbestimmung einer dunkeln allgewaltigen Urmacht; aber die hellenischen Tragiker, wenigstens Sophokles und Äschylus, hätten für die poetische Darstellung eine zweite gereinigte Art der Schicksalsanschauung gewählt, nach der die überirdische Macht nur den Schuldigen strafe, so dass das Schicksalsprincip durch den Hintergrund einer bedingenden Schuld bis zu der ethischen Vorstellung einer allgerecht waltenden Nemesis geläutert erscheine. Während dies in den alten Tragödien mit dem günstigsten Eindrucke wirke, hätten wir in Schillers „Braut von Messina“ das Eingreifen eines nach Willkür zermalmenden, ohne hohen Zweck vernichtenden Fatums, dessen unerquickliche Wahrnehmung sich dem Gemüthe aufdränge und jede erhabene, echt tragische Wirkung unmöglich mache.

Ist nun diese Auffassung richtig? Hat Schiller, die auf der christlichen ruhende moderne Anschauung von Vorsehung oder Schicksal, Vergehen Schuld und Strafe aufgebend, die Anschauung der Alten seinem Stücke zu Grunde gelegt? Und ist ihm dies so schlecht gelungen, dass er weit hinter die Alten in dieser Hinsicht zurückgesunken ist?

Wenn uns die Beantwortung dieser Fragen nöthigt, auf die alte Tragödie einen Blick zu werfen, so können wir doch begreiflicherweise hier nur in grössester Kürze von derselben reden. Richten wir deshalb unsere Aufmerksamkeit auf ein Stück, und zwar auf ein solches, welches den grössesten Meister nicht nur in der tragischen Kunst der Alten überhaupt, sondern auch in der würdigen Behandlung der religiösen und ethischen Ideen, den Sophokles, zum Verfasser hat, auf dasjenige, mit welchem anerkanntermassen sich Schillers „Braut von Messina“ bei weitem am meisten berührt: auf den Ödipus Tyrannos.

Über die Schuld oder Unschuld des Ödipus in dieser Tragödie ist viel verhandelt. Der Mord, den Ödipus in rascher Leidenschaft Gewalt abwehrend auf dem Dreiwege verübt, ist nicht gesühnt; dass dieser Mord ihm auch bei allen späteren Ereignissen des Lebens nicht ins Gedächtniss gekommen, ist vom Dichter entschuldigt durch die täuschenden Nachrichten, die dem Oedipus über die Ermordung des Laios gegeben werden. Sobald die ausgebrochene Pest mahnt und das Orakel auf die zu tilgende Blutschuld im Lande hinweist, ist er zwar ernstlich und redlich bemüht die Wahrheit zu ermitteln, aber ungestüm und leidenschaftlich verfahrend argwöhnt er in der Auskunft des Sehers einen Anschlag gegen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seine Herrschaft, weshalb er in aufwallendem Zorne den Seher der Habsucht beschuldigt, und den Kreon als einen Hochverräther mit dem Tode bedrohet. Jene unterlassene Sühnung, diesen ihn fortreissenden Jähzorn hat man dem Ödipus als Verschuldungen angerechnet. Abgesehen hiervon erscheint Ödipus in dem Stücke als ein durch Klugheit, Thatkraft und Edelsinn hervorragender, mit allen Herrschertugenden ausgerüsteter, für das Wohl seines Landes eifrigst besorgter Fürst. Deshalb haben Andere, auf jene erwähnten Züge minderes Gewicht legend, den Ödipus von jeder wesentlichen Verschuldung gänzlich freigesprochen: eine Ansicht, welche z. B. in der Schneidewin-Nauckschen Ausgabe vertreten ist. Die sich zu dieser Meinung bekennen, haben dann als die Idee des Dramas gerade das hingestellt, dass den Sterblichen, sei er noch so gut, alle Wachsamkeit über seine Schritte nicht vor Vergehungen bewahre, sobald ihm die Liebe der Götter fehle. Man hebe aber auch die genannten Verschuldungen mehr hervor und halte sich an sie: immer steht das fest, dass zu jenen Vergehungen die schauerliche Strafe in ungeheurem Missverhältnisse steht. Mit dem schmerzlichen Gefühle dieses Missverhältnisses, urtheilt Lübker am Schlusse seiner schönen Ausführungen (Die Sophokleische Theologie und Ethik, II. Hälfte), stehen wir wie der Antigone und der Deianira so dem Ödipus gegenüber. Aber ein Anderes ist noch bedeutender. Jene Züge, die von Manchen als Verschuldungen des Ödipus aufgefasst werden, werden in dem Drama selbst durchaus nicht zur Motivirung der Strafe des Helden verwandt. Wohl bricht Ödipus unter dem Gefühle einer ungeheuren Schuld zusammen, und aus demselben heraus vollzieht er an sich die furchtbare Strafe der Blendung und der Verbannung. Aber diese Schuld beruht auf dem unwissentlich begangenen Vatermorde und auf der unwissentlich mit der Mutter geführten Ehe. Der Diener erzählt:

βοᾷ διοίγειν κλῇθρα καὶ δηλοῦν τινα
τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον,
τὸν μητέρ' — αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι,
ὡς ἐκ γθονὸς ῥίψων ἑαυτὸν, οὐδ' ἔτι
μενῶν δόμοις ἀραῖος, ὡς ἠράσατο. 1287 ff.

Ödipus selbst sagt zu dem Chor in Bezug auf seine Blendung:

ὡς μὲν τάδ' οὐχ ὧδ' ἔστ' ἄριστ' εἰργασμένα,
μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι.
ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδ' ὄμμασιν ποίοις βλέπων
πατέρα ποτ' ἂν προσεῖδον εἰς Ἅιδου μολών,
οὐδ' αὖ τάλαιναν μητέρ', οἷν ἐμοὶ δυοῖν
ἔργ' ἐστὶ κρείσσον' ἀγχόνης εἰργασμένα. 1369 ff.

Die Augen raubt er sich, αὐδῶν τοιαῦθ', ὁθούνεκ' οὐκ ὄψαιντό νιν, οὔθ' οἷ' ἔπασχεν (die Ehe mit der Mutter) οὔθ' ὁποῖ' ἔδρα κακά (Mord des Laios). 1271 f. Und nachdem er den Kithäron angeklagt, dass er ihn erhalten, und des Polybos vermeintes Vaterhaus, dass es ihn gross gezogen, ruft er aus: νῦν γὰρ κακός τ' ὢν κἀκ κακῶν εὑρίσκομαι. 1397. Auch Kreon und der Chor sehen den Ödipus um jener unbewusst vollführten Thaten willen als schuldig an und betrachten ihn als einen der durch seine Gegenwart das Land entweiht, wiewohl sie tiefes Mitgefühl äussern für die Schwere seiner selbstverhängten Strafe und die Tiefe seines Falles. Hieraus erhellt, dass der Dichter zwischen bewusster und un-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bewusster Vergehung nicht geschieden, dass er die Verschuldung begründet hat auf die äussere Handlung an sich, abgesehen von ihrer Wurzel in der Seele, abgesehen von der sittlichen Beschaffenheit der Gefühle, denen sie entsprossen. Zwar ist dem Sophokles die Unterscheidung zwischen bewusster und unbewusster That und der Einfluss dieses Unterschiedes auf die Zurechnung der Handlung nicht überhaupt fremd. Er spricht den Grundsatz aus: *ἄκων δ' ἁμαρτὼν οὔτις ἄνθρωπος κακός*. Fragm. 582. Ddf.; und in dem nach dem Ödipus Tyrannos verfassten Drama „Ödipus auf Kolonos", welches die Sühnung der auf dem tiefgebeugten Manne lastenden Schuld darstellt, sagt Ödipus zu dem Chor: *νῦν δ' οὐδὲν εἰδὼς ἱκόμην ἵν' ἱκόμην, ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότων ἀπωλλύμην*. 273 f. und ferner: *ἤνεγκον κακότατ', ἀέκων μέν, θεὸς ἴστω, τούτων αὐθαίρετον οὐδέν*. 521 f., sowie später dem Kreon gegenüber: *ἤνεγκον ἄκων* 964, *πῶς τἂν τό γ' ἄκον πρᾶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις*; 977. Während in dem Ödipus Tyrannos die Unterscheidung zwischen freiwilliger und unfreiwilliger Vergehung fehlte, ist dieselbe also in dem Ödipus auf Kolonos gemacht; und die Art, in welcher dies zweite Stück von der Schuldlosigkeit des Ödipus redet, drängt uns die Ansicht auf, dass der Held in demselben als ein Dulder betrachtet wird, der unter einem nicht durch seine eigenen Gesinnungen und Thaten begründeten Zorne der Götter gelitten. Eine Ansicht, welche Ödipus selbst deutlich ausspricht: *θεοῖς γὰρ ἦν οὕτω φίλον, τάχ' ἄν τι μηνίουσιν εἰς γένος πάλαι*. Öd. a. K. 964 f. und in der auf diese Worte folgenden Stelle noch weiter ausführt. Die Vergleichung beider Dramen aber nöthigt uns der Meinung Lübkers (Die Sophokleische Theologie und Ethik, II. Hälfte, S. 66) beizustimmen, dass Sophokles, vielleicht zum ersten Male, nach jener wesentlichen und wichtigen Unterscheidung gerungen, welche die Begriffe der absichtlichen oder bewussten und der unfreiwilligen oder unbewussten Schuld von einander trennt, und dass beide Auffassungsarten der Zurechnung bei ihm neben einander liegen, die unausgebildetere vertreten in dem Ödipus Tyrannos, die ausgebildetere in dem Ödipus auf Kolonos.

Mit dem Schwanken in diesen Begriffen hängt zusammen ein Schwanken in der Auffassung der obersten das Leben der Menschen leitenden Macht. Auf der einen Seite häuft diese Macht, mag sie mit dem Namen des Schicksals oder eines Gottes oder der Götter bezeichnet werden, auf den Scheitel eines unschuldigen *ἐχθροδαίμων* unsägliche Leiden oder stürzt wenigstens einen in geringem Masse Schuldigen in unendliche Tiefen des Unglücks, und wird schweres Missgeschick betrachtet als die Sendung eines *ὠμὸς δαίμων* (O. T. 828): Vorstellungen, in denen nur Kraft und Gewalt der obersten Macht beigelegt werden, nicht ein Wirken nach sittlichen Ideen. Auf der anderen Seite wird in der erhabensten Weise geredet von den ewigen dem Himmel entstammten Sittengesetzen, von den *νόμοι ὑψίποδες, οὐρανίαν δι' αἰθέρα τεκνωθέντες, ὧν Ὄλυμπος πατὴρ μόνος, οὐδέ νιν θνατὰ φύσις ἀνέρων ἔτικτεν, οὐδὲ μή ποτε λάθᾳ κατακοιμάσῃ*, und schön hinzugefügt: *μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει*. O. T. 865 ff. Und der Dichter theilt dieses Schwanken mit allen Griechen jener Zeiten, in deren Gedanken neben der alten Vorstellung von der obersten Macht als einer dunkeln Naturgewalt lag die Vorstellung, dass jene Macht von sittlichen Ideen geleitet sei, in deren Gedanken neben der dunkeln gestaltlosen Starrheit eines unpersönlichen Schicksals immer mehr hervortrat die lichte fassbare Herrlichkeit des persönlichen Götterkönigs.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Betrachtung des Sophokleischen Stückes zeigt uns dies, dass, wenn wirklich Schillers Drama das Schicksal zum Theil ohne sittliche Gedanken handelnd, wenn es dasselbe Unschuldige bestrafend oder geringe Schuld mit grossem Unglück vergeltend darstellte, wenn es wirklich einen unausgebildeten Begriff der Zurechnung, etwa nur den der Zurechnung der Gesammtschuld eines Geschlechtes, enthielte, Schiller damit nicht hinter den alten Tragiker zurückgesunken wäre, sondern sich an seine Seite gestellt hätte.

Betrachten wir nach dem Ödipus Tyrannos die Braut von Messina! Wie steht es in diesem Stücke um die Begriffe des Vergehens, der Schuld und der Strafe, und um den Begriff der höchsten das Leben leitenden Macht, des Schicksals oder der Vorsehung?

Vorgeführt werden uns die Glieder eines nordischen Fürstengeschlechts, welches über das Meer nach Sicilien gekommen ist und sich der Herrschaft Messinas bemächtigt hat. Der Palast dieses Geschlechtes ist „ein götterbegünstigtes, glückliches Haus, wo die Kränze des Ruhmes hängen, und das goldene Scepter in stetiger Reihe wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab“ 431; und die Schutzgöttin dieses Hauses ist „die goldene Victoria, die geflügelte Göttin“ 431. Aber „Gräuelthaten ohne Namen, schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus“ 423. Von den Vorfahren der feindlichen Brüder, welche das Stück vorführt, werden zwei genannt: der Grossvater, welcher einen schauerlichen Fluch über seinen Sohn und dessen Geschlecht ausgesprochen 422, und der Vater. Dieser wird geschildert als ein Mann von entschiedenem, gewaltigem Willen und von harter Strenge, als ein tapferer Krieger und ein mächtig gebietender Herrscher. Er hat sich den Fluch seines Vaters zugezogen durch eine Gewaltthat, von welcher der Chor sagt:

„Auch ein Raub wars, wie wir Alle wissen,
Der des alten Fürsten eheliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.“ 422.

Isabella, die durch jene Gewaltthat erworbene Gemahlin, ruft, indem sie schaudernd zurückdenkt an ihren Eintritt in das Haus und an das Leben in demselben:

„Den Rachegeistern überlass' ich
Dies Haus — Ein Frevel führte mich herein,
Ein Frevel treibt mich aus — Mit Widerwillen
Hab ich's betreten und mit Furcht bewohnt.“ 490.

Eine in dieser Ehe geborene Tochter hat der Fürst, weil dieselbe nach einer Traumdeutung seinem Hause Verderben drohen sollte, in das Meer zu werfen befohlen. Ausser dieser Tochter entstammten der Ehe zwei Söhne, Manuel und Cesar. Diese hat von ihrer frühsten Jugend ein wilder Hass getrennt. Mit ihnen wuchs dieser Hass heran „und reifte furchtbar mit dem Ernst der Jahre“ 386. So lange der Vater lebte, „hielt er durch gleicher Strenge furchtbare Gerechtigkeit die Heftigbrausenden im Zügel, und unter eines Joches Eisenschwere bog er vereinend ihren starren Sinn. Nicht waffentragend durften sie sich nahen, noch in denselben Mauern übernachten“ 386. Doch hemmte er nur den Ausbruch ihres wilden Triebs, und „ungebessert in der tiefen Brust liess er den Hass“ 386. Der Vater stirbt, und der Hass wird entfesselt. „Messina theilte sich, die Bruderfehde löst' alle Bande der Natur, dem allgemeinen Streit die Losung gebend, Schwert traf auf Schwert, zum Schlacht-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

feld ward die Stadt"; die Hallen des fürstlichen Palastes selbst bespritzte Blut; die Bande des Staates wurden zerrissen. Es ist so weit gekommen dass die Ältesten Messinas erklären, sie wollen einem andern Herrn sich übergeben, der ihr Bestes will und schaffen kann. 387. Das ist der Zustand, als die Handlung des Stückes beginnt. In starken Zügen werden die Wildheit der Feindschaft und das furchtbar Verderbliche derselben nicht nur geschildert, sondern auch zur Anschauung gebracht. Beide Söhne sind von der Mutter, welche eine Versöhnung versuchen will, zu einer Zusammenkunft geladen. Die den Brüdern dienenden Ritterschaaren treten einander gegenüber, und die ersten Worte der jüngeren Ritter sind:

„Zürnend ergrimmt mir das Herz im Busen;
Zu dem Kampf ist die Faust geballt.
Denn ich sehe das Haupt der Medusen,
Meines Feindes verhasste Gestalt.
Kaum gebiet' ich dem kochenden Blute.
Gönne ich ihm die Ehre des Worts?
Oder gehorch ich dem zürnenden Muthe?" 391.

Die älteren Ritter antworten zwar mit einer Mahnung, in dem fürstlichen Palaste Frieden zu halten; indessen setzen sie hinzu:

„Aber, treff' ich dich draussen im Freien,
Da mag der blutige Kampf sich erneuen,
Da erprobe das Eisen den Muth." 391 f.

Diese erbitterte Feindschaft geben sie kund, obwohl sie sich bewusst sind, dass eine Stadt sie wie ihre Gegner geboren, und dass das Unglück des Kampfes durch das fremde Fürstengeschlecht über sie gekommen. 392. Die Söhne selbst kommen zusammen; die Mutter richtet an sie die Worte:

„Vergessen ganz musst' ich den einen Sohn,
Wenn ich der Nähe mich des andern freute.
(Zu Don Manuel.)
Wenn ich die Hand des Bruders freundlich drücke,
Stoss ich den Stachel nicht in deine Brust?
(Zu Don Cesar.)
Wenn ich das Herz an seinem Anblick weide,
Ist's nicht ein Raub an dir? O ich muss zittern,
Dass meine Liebe selbst, die ich euch zeige,
Nur eures Hasses Flammen heft'ger schüre." 396 f.

Und die Brüder stehen bei diesen Worten unbewegt. In dem Hass, der so theils geschildert, theils dargestellt wird, hat Jeder dem Andern eine Fülle von Unrecht angethan, eine ungeheure Schuld auf sich geladen. „Nicht Worte sind's," sagt Isabella, „die diesen traur'gen Streit erledigen — Hier ist das Mein und Dein, die Rache von der Schuld nicht mehr zu sondern." 400. Und weiter: „O meine Söhne! Kommt, entschliesset euch, die Rechnung gegenseitig zu vertilgen, denn gleich auf beiden Seiten ist das Unrecht. Seid edel und grossherzig schenkt einander die unabtragbar ungeheure Schuld." 401. Dieses Unrecht

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und die Schuld sind auf beiden Seiten so gross, dass der Chor mitten im Frieden, der einer zu Stande gekommenen Versöhnung der feindlichen Brüder folgt, ausruft:

„Sorge giebt mir dieser neue Frieden,
Und nicht fröhlich mag ich ihm vertrauen;
Auf der Lava, die der Berg geschieden,
Möcht ich nimmer meine Hütte bauen.
Denn zu tief schon hat der Hass gefressen,
Und zu schwere Thaten sind geschehen,
Die sich nie vergeben und vergessen.“ 422.

Gesinnung und Thaten beider sind so angethan, dass der Chor das Schreckensgespenst des Brudermords lange, ehe es zu der entsetzlichen That kommt, im Geiste herschreiten sah. 465.

Die Brüder sind echte Söhne ihres Geschlechtes. Wie den früheren Gliedern desselben, so ward auch ihnen „der gewaltige Wille und die unzerbrechliche Kraft“ 394; aber dieser gewaltige Wille ist nicht von frommer Scheu geleitet, nicht von sittlicher Beherrschung gezügelt. So ist ihnen die schnelle, heftige Gewaltthat eigen. Von früher Kindheit an haben die beiden starken und wilden Naturen dies gewaltthätige Wesen gegen einander gekehrt; die Heftigbrausenden haben nicht neben einander Platz gehabt: der Neid ist es gewesen, der sie gegen einander getrieben, der die thatkräftigen Naturen zu einer immer wachsenden Fülle feindseliger Handlungen geführt, der ihre Seelen immer mehr vergiftet, ihr Leben immer mehr verbittert hat.

„Der Neid vergiftete mein Leben,
Da wir noch deine Liebe gleich getheilt:
Denkst du, dass ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?“ 499.

sagt Don Cesar zu Isabella nach dem Tode des Bruders; dem todten wie dem lebenden Bruder neidet er die Liebe der Isabella und die Liebe der Beatrice; der Neid wird uns auch als das die Brüder Trennende gezeigt in jener oben erwähnten Scene (397), in welcher Isabella die Feindlichen zu versöhnen sucht. Wohl finden sich an Beiden auch Züge, die zu ihrem Lobe gereichen. Beide sind Musterbilder kriegerischer Tapferkeit und ritterlichen Wesens.

„Sieh' dich umher in dieser ganzen Schaar,
Wo ist ein edler Bild als deines Bruders?“

mahnt Isabella den Don Cesar, und zu Don Manuel gewendet fährt sie fort:

„Wer unter diesen, die du Freunde nennst,
Darf deinem Bruder sich zur Seite stellen?
Ein Jeder ist ein Muster seines Alters,
Und Keiner gleicht, und Keiner weicht dem Andern.“ 399.

Züge ritterlichen Edelmuths, wie sie bei energischen, wenn auch wilden Naturen wohl vorzukommen pflegen, werden erwähnt. Dem Cesar, welcher gesteht: „In des Kampfes heftigster Erbitterung gedachtest du mit Würde deines Bruders“, antwortet Manuel: „Du willst nicht meinen Tod: ich habe Proben. Ein Mönch erbot sich dir, mich meuchlerisch zu morden; du bestraftest den Verräther.“ 403. Bald darauf, nach geschehener Versöhnung,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wetteifern beide in Einräumungen, die ein Jeder dem Anderen macht. 405. Endlich sind beider Seelen offen für das Gefühl tiefer Liebe. Ohne derartige Züge würden Manuel und Cesar in der That nicht Gestalten eines Dramas sein, würden sie nicht diejenige Theilnahme erwecken können, deren auch schuldvolle Helden bedürfen. Aber alles das tritt zurück, im Vordergrunde ihres Wesens stehen der erbitterte Hass und die rücksichtslose Gewaltthat. Einem fluchbeladenen Geschlechte entstammend, haben sie den Fluch durch ihre Gesinnungen und Thaten erfüllt, haben sie es dahin gebracht, dass sie beide nicht neben einander bestehen können. Die nach geschehener Versöhnung ausgesprochene Meinung des Chors, dass man dem neuen Frieden nicht vertrauen dürfe, wird durch den Erfolg gerechtfertigt.

Aber wie ist bei dieser Stellung der Brüder eine Versöhnung, wenn auch nur eine vorübergehende, möglich? Der Dichter hat das schön motivirt. Nicht der Einfluss der Mutter, nicht ihre klugen und rührenden Worte sind es, welche den Stillstand der Feindseligkeiten bewirken, sondern die Liebe thut das, welche in die Herzen beider Brüder eingezogen ist. Andeutend sagen das Manuels Worte in Betreff Cesars 440, deutlich in Betreff Manuels selbst:

„Ich — habe keinen Hass mehr mitgebracht:
Kaum weiss ich noch, warum wir blutig stritten.
Denn über allen ird'schen Dingen hoch
Schwebt mir auf Freudenfittigen die Seele,
Und in dem Glanzesmeer, das mich umfängt,
Sind alle Wolken mir und finstre Falten
Des Lebens ausgeglättet und verschwunden." 410.

Schön wird von dem Dichter die Gewalt geschildert, mit der die Liebe die starken Herzen der Brüder, namentlich die noch feurigere, leidenschaftlichere Seele des Cesar, eingenommen; schön auch die zügelnde Macht, die sie über diese wilden Gemüther zu üben begonnen hat. Aber auch in ihre Liebe tragen beide Brüder ihr heftiges, gewaltthätiges Verfahren hinein. Manuel sieht der Entdeckung der unbekannten Herkunft der Geliebten entgegen; doch der Gottheit misstrauend und sich ihrer Schickung entziehend (416), kommt er der Entdeckung durch eine rasche Entführungsthat zuvor. Cesar bekennt Beatricen seine glühende Liebe, und erklärt sie, um sich vor jeder anderen Fügung des Geschickes zu wahren (429), sofort für seine Braut, ohne nur die Antwort der in tiefes Staunen und namenlose Bestürzung Versunkenen abzuwarten. Der Dichter lässt uns in diesen Zügen nicht nur die jeder höheren Fügung Trotz bietende, gewaltsame Handlungsweise beider Brüder anschauen: er motivirt auch durch dieselben die Umstände, dass das Geheimniss der Herkunft Beatricens länger bewahrt bleibt, und dass es nicht zu einer Erklärung der Beatrice Cesar gegenüber kommt. Die Liebe hat allerdings die Seelen der Brüder zu sänftigen begonnen, sie hat die Feindlichen zu einer Versöhnung gebracht: aber es ist zu spät. Sie kann die verwilderten Herzen nicht gänzlich umbilden, und das Wort des Chors: „Zu tief schon hat der Hass gefressen" (422) behält Recht. Ja diese Liebe selbst wird die Veranlassung des unheilvollen Ausgangs.

Isabella hat lange in sich eine Furcht gehegt, die sie in den Worten ausspricht:

„Die Liebe
Wird leicht zur Wuth in heftigen Naturen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wenn in den aufgehäuften Feuerzunder
Des alten Hasses auch noch dieser Blitz,
Der Eifersucht feindsel'ge Flamme, schlug —
Mir schaudert es zu denken — ihr Gefühl,
Das niemals einig war, gerade hier
Zum Erstenmal unselig sich begegnet —" 470.

Und wenn sie hinzusetzt:

„Wohl mir! Auch diese donnerschwere Wolke,
Die über mir schwarz drohend niederhing,
Sie führte mir ein Engel still vorüber,
Und leicht nun athmet die befreite Brust." 470.

so ist dies ein schwerer Irrthum: was sie in ahnungsvollem Geiste gefürchtet, ist eingetroffen und hat in jenem Augenblicke schon grauenvolles Unheil herbeigeführt. Beide Brüder lieben, ohne dass sie es wissen, dasselbe Weib; und dieses Weib ist, ohne dass sie es wissen, ihre Schwester. Dass sie von bräutlicher Liebe zu der ungekannten Schwester ergriffen werden, ist eine unglückliche Schickung; dass diese Liebe ihnen Veranlassung zu einem furchtbaren Untergange wird, ist Folge ihres wilden, gewaltthätigen Handelns. Manuel hat der göttlichen Fügung Trotz bietend die Geliebte entführt; Cesar hat, um durch schnelle That sich vor des Schicksals Neide zu wahren, Beatrice an sich gerissen, ohne ihre Erklärung abzuwarten. Diese Umstände hindern die rechtzeitige Entdeckung des Sachverhalts; und sie zeigen zugleich, dass die Liebe die wilden Seelen wenn auch zu sänftigen, doch nicht umzuwandeln vermocht hat. Dass die Gewaltthätigkeit und der grimmige Bruderhass nicht überwunden sind, wird in Betreff Cesars noch schrecklicher offenbar durch das was folgt. Cesar trifft bei Beatrice den Manuel, der eben in der Geliebten die Schwester erkannt hat: und in hell aufloderndem Zorne, ohne ein erklärendes Wort zu gestatten, ersticht er den Bruder. Und weiter giebt er nach der entsetzlichen That die ganze Härte und Wildheit seines Wesens kund. Keine Reue ergreift ihn, ehe er erfährt, dass Beatrice seine Schwester ist. „Ein furchtbar grässlich Ansehn hat die That! Doch der gerechte Himmel hat gerichtet", ruft er aus: und sofort wendet er sich unbeirrt durch das Vorgegangene zu anderem Thun, indem er Massregeln trifft zur Aufsuchung der, wie er wähnt, geraubten Schwester. Er ist in der That ein „Mörder, der dahin geht in thörichtem Muth." 467. Aber der Weheruf, welchen der Chor ihm als solchem Mörder nachsendet, geht furchtbar in Erfüllung, als er erfährt, dass seine Eifersucht eine nichtige gewesen, weil Beatrice seine Schwester ist. Da packt ihn Verzweiflung: er verflucht den Tag seiner Geburt und die Mutter, die ihn geboren; er neidet dem todten Bruder die Liebe der Isabella und der Beatrice; und um dem Bruder das schuldige Todtenopfer zu bringen und den alten Fluch des Hauses zu erfüllen und damit zu lösen, tödtet er endlich sich selbst. Wunderbarer Weise haben manche Erklärer, unter ihnen selbst Hoffmeister, behauptet die Ausführung des Selbstmordes werde durch einen Zufall, die Öffnung der Kirchenthüren, durch welche der Katafalk sichtbar wird, herbeigeführt: während doch jener Umstand nur dazu dient, dem Cesar nach einer anderen Gedankenreihe den todten Bruder wieder vor die Seele zu stellen und damit ihn zur sofortigen Ausführung des früher gefassten Entschlusses zu bringen. So sind die feindlichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Brüder, die im Leben nicht neben einander bestehen konnten, beide dem Tode anheimgefallen. Die Veranlassung zu ihrem Untergange ist das unbewusste Zusammentreffen ihrer Liebe in einem Wesen geworden; die wirkliche Ursache des Untergangs ist in ihrer den göttlichen Fügungen und den sittlichen Gesetzen Trotz bietenden Gewaltthätigkeit, in ihrem ungeachtet der vorübergehenden Versöhnung ungebrochenen Bruderhasse gelegen. Bei Manuel kommt es nicht zur Erscheinung, dass der altgewohnte Hass den neuen Frieden überdauert hat, weil er die Lösung der Räthsel früher gefunden hat, also ihm jede Veranlassung fehlt den Zorn gegen den Bruder wieder aufleben zu lassen. Dennoch darf man nach der Art, in welcher der Dichter das frühere Verhalten der beiden Brüder dargestellt hat, keinen wesentlichen Unterschied in ihrer Seelenstimmung annehmen. Einem an Gräuelthaten reichen, fluchbeladenen Geschlechte entstammend, sind die feindlichen Brüder mit ihrem Denken und Handeln eingegangen in ihres Hauses Art: so hat sie der Blitzstrahl des gerechten Verhängnisses zerschmetternd getroffen; und dass er sie ereilt in dem Augenblick, als sie die wilden Herzen einem edeln Gefühl geöffnet haben, das macht den Schlag des gerechten Gerichts nur um so erschütternder.

Betrachten wir noch kurz die beiden anderen Gestalten des Dramas, Isabella und Beatrice. Isabella erscheint als eine Gestalt von fürstlicher Hoheit; sie ist von grosser, oft in dem Stücke gepriesener Schönheit, von kräftigem und klugem Geiste. Sie ist voll Liebe und mütterlicher Sorgfalt für ihre Kinder. Sie wird um dieser Eigenschaften willen von den Söhnen, von Beatrice, von Diego, wie von dem Chor an vielen Stellen verherrlicht. Mit Recht bemerkt Hoffmeister: „Sie ist noch mehr, als Wallenstein, durchaus auf die reale Weltbetrachtung gebaut, aber in dieser Beschränkung, wie jener, eine höchst noble Gestalt; sie ist thätig, entschlossen, klug selbst gegen die Stimme ihres Herzens.“ Wenn er aber hinzusetzt: „sie fehlt nur darin, dass sie die Macht des Schicksals durch irdische Mittel besiegen will“, so können wir ihm darin nicht beistimmen. Das kann sich nur auf die Lebensrettung der Tochter trotz der Unglück weissagenden Traumdeutung des schwarzen Magiers beziehen; aber Isabella glaubte, dass die Deutung des christlichen Mönches jener des Magiers entgegengesetzt wäre, und in diesem Glauben, also nicht wider einen Fingerzeig des Schicksals, rettete sie die Tochter und handelte damit wie sie musste. Ihre Schuld ist eine andere. Sehen wir ab von der Schuld, die sie vielleicht sich bei der Eingehung jener fluchbeladenen Ehe zugezogen hat, so liegt allerdings ihre Vergehung, und zwar keine leichte, in dem Verhältniss, in das sie sich zu der Gottheit setzt. Freilich nicht mit Handlungen bekämpft sie dieselbe in deren Fügungen, aber ihre Gesinnungen und Worte entbehren der frommen Scheu vor der Gottheit. Zwar hat sie den christlichen Mönch, als einen Diener der wahren Religion, um die Deutung des verhängnissvollen Traumes befragt; zwar hat sie oft sich um Rath an einen frommen Klausner gewandt, der manchen Fluch von ihrem Hause hinweggebetet; und sie beschickt denselben auch während der Handlung des Stückes, um sich nach der verschwundenen Tochter zu erkundigen: aber alles das ist bei ihr äusserliches Thun und kommt nicht aus einem vor der Gottheit sich beugenden Herzen. Während sie klug und energisch thätig ist, das Schicksal ihres Hauses zum Guten zu wenden, erfüllt sie das Misslingen dieses Strebens mit Erbitterung und Empörung gegen die Gottheit, welchen Gefühlen sie oft und stark Ausdruck giebt. „Mit meiner Hoffnung spielt ein tückisch Wesen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und nimmer stillt sich seines Neides Wuth.“ 451. „O muss ein neid'scher Dämon mir die Wonne des heiss erflehten Augenblicks verbittern!“ 475. „Was kümmert's mich noch ob die Götter sich als Lügner zeigen oder sich als wahr bestätigen? Mir haben sie das Ärgste gethan — Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter zu treffen, als sie trafen — Wer für nichts mehr zu zittern hat, Der fürchtet sie nicht mehr.“ 489. Das sind Äusserungen der Isabella; der letztgenannten fügt sie das selbstgerechte Wort hinzu: „Alles Dies erleid' ich schuldlos.“ In dieser Erbitterung und in diesem Mangel an Ehrfurcht vor der Gottheit liegt die Schuld der Isabella, welche also von den ihr Haus zermalmenden Schlägen des Schicksals nicht ungerecht mitgetroffen wird. Eine Hindeutung auf eine durch die letzten schweren Unglücksfälle beginnende Läuterung giebt der Dichter in den Worten, welche Isabella an Cesar richtet:

„Kein Vorwurf soll dich kränken, keine laute
Noch stumme Klage in das Herz dir schneiden.
In milder Wehmuth wird der Schmerz sich lösen.“ 497.

Statt in jenen Gesinnungen und Äusserungen der Isabella eine Schuld zu sehen, haben freilich andere Erklärer Schiller vorgeworfen, dass er das Schicksal die unschuldige Isabella ungerecht behandeln lasse und haben ihn getadelt, dass er selbst das Schicksal „als ein tückisch Wesen“ „einen neid'schen Dämon“ u. s. w. bezeichne. Und Hillebrand hat allerdings eine Schuld an ihr gefunden; er sucht sie aber in der Vernunftveräusserung, vermöge deren sie sich an die blinde Macht des Aberglaubens ergebe: man sieht, zu welch einer seltsamen Verirrung auch einen geistvollen Mann die Tendenz zu bringen im Stande ist.

Auch Beatrice ist nicht ohne Schuld. Sie hat sich der Entdeckung ihrer Herkunft, der Wiedervereinigung mit ihrer Mutter entzogen, indem sie dem Entführer folgte. Sie selbst klagt sich an:

„Wo waren die Sinne?
Was hab' ich gethan?
— — — —
Den Schleier zerriss ich
Jungfräulicher Zucht.
— — — —
Dem Manne folgt' ich,
Dem kühnen Entführer in sträflicher Flucht.“ 424.

Noch an einer anderen Stelle (460) macht sie sich Selbstvorwürfe. Isabella bezeichnet die Flucht als eine Pflichtvergessenheit, welche ihrer Tochter unmöglich sei 448; und mit den Worten: „Zu deinen Füssen sieh' die Schuldige“ (477) sinkt Beatrice vor der endlich gefundenen Mutter nieder. Doch ist Beatrice eine verhältnissmässig reine Gestalt, die innerlich reinste des Dramas. Daher fühlt sie sich mit Recht von einem geheimnissvollen Grauen ergriffen, so oft sie von dem furchtbaren Fürstengeschlecht Messinas reden hört. (432. 459. 478.) Hoffmeister hat die Frage aufgeworfen, was der Dichter gethan habe, um das Niederschlagende der Fabel zu mildern, was in dem Stücke bei den zermalmenden Schlägen des Schicksals erhebe und versöhne. Und er hat sie beantwortet, in der freiwilligen Abbüssung der Schuld durch den Tod von Seiten Cesars offenbare sich die Heiligkeit des Sittengesetzes und zu-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gleich eine hervorragende, das Schicksal überwindende Geisteskraft des Helden. Wir können dem nicht beistimmen; wir können nicht finden, dass die Selbsttödtung Cesars erhebend wirke. Wohl aber ist etwas inmitten der Frevel und Schicksalsschläge Erhebendes und Versöhnendes die Erscheinung der Beatrice und die Macht der Liebe, welche die wilden Herzen Manuels und Cesars sänftigt, wenn sie dieselben auch nicht wirklich umzubilden und von der tiefen Wunde, die der Bruderhass ihnen geschlagen, zu heilen vermag.

Wir haben bisher in den Seelen der dargestellten Personen die Motive aufgesucht, aus denen ihre Handlungen sich ergeben, ihre Leiden oder ihr Untergang sich rechtfertigen. Als das mächtigste dieser Motive hat sich uns die Feindschaft der Brüder gezeigt. Aber, sagen einige Erklärer, dieser Hass ist nicht das eigene Werk Manuels und Cesars: es heisst von demselben, er sei „aus unbekannt verhängnissvollem Samen" (386) entsprungen; ferner: „Fraget zurück, was euch zuerst entzweite, ihr wisst es nicht" (400); endlich: „Verflucht ward der Mutterschoss, sie sollte den Hass und den Streit gebären" (423): der Hass ist also ein Werk des Schicksals und kann den Brüdern nicht zugerechnet werden. Will man damit im Ernste Schiller, dem philosophisch denkenden Dichter die Vorstellung zuschieben, das Schicksal habe durch directe und wunderbare Wirkungen irgend welcher Art in dem Innern Manuels und Cesars jenen Hass erzeugt und alle Äusserungen desselben hervorgebracht, ohne dass diese mit eigener Seelenthätigkeit dabei betheiligt gewesen? Welchen anderen Sinn aber kann es haben, wenn man annimmt, der brüderliche Hader sei in solcher Weise Werk des Schicksals, dass von Zurechnung desselben für die Menschen dabei keine Rede sei? Dass Schiller das Verhältniss zwischen dem Schicksal und der menschlichen Freiheit nicht in so unsinniger Weise gedacht hat, dürfen wir ihm von vorn herein zutrauen; zum Überfluss steht es historisch fest, und zwar aus Böttigers Erzählung nach Schillers mündlichen Mittheilungen. Schiller schwebte nemlich bei der Gestaltung jenes Verhältnisses in unserem Stücke die Beobachtung vor, dass häufig ein Geschlecht physisch und moralisch immer mehr ausarte und hiermit auch schon den unvermeidlichen Fluch seiner Vorfahren trage; die Ruchlosigkeit der Väter und damit ein Fluch gehe über auf die Nachkommen erstens durch das in der Fortpflanzung vererbte Naturell, zweitens durch das, was frühe Angewöhnung, Erziehung und Beispiel der jüngeren Generation einimpfen. Das Unglück, das in dem Fluche des Ahnherrn über die Brüder gekommen ist, der Ursprung ihres Streites aus unbekannt verhängnissvollem Samen besteht also darin, dass sie von ihren Vorfahren eine heissblütige, zu rücksichtsloser That neigende Natur ererbt und ihre Kindheit in dem Hause des Vaters unter dem Anschauen finsterer despotischer Gewaltthaten verbracht haben. In diesen Umständen liegt eine Versuchung zu Vergehungen ähnlich denen ihres Geschlechtes, aber keine Nöthigung. Der früh in Manuel und Cesar entstandene und mit ihnen emporgewachsene Hass ist also nichts von ihrem Willen Unabhängiges: und sie büssen, untergehend, ihre Schuld.

Wie der Bruderhass, so sollen nach jenen Erklärern auch fast alle Handlungen der Personen des Dramas und alle die Entscheidung herbeiführenden Ereignisse als vom Schicksal unmittelbar gewirkt dargestellt sein, so dass der Freiheit der Menschen kein Spielraum bleibe. Die Entführung der Beatrice, welche deren Herkunft geheim bleiben lässt, und die ungestüme Brautwerbung Cesars, welche es nicht zu einer Erklärung der Ver-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wickelung kommen lässt, sind, wie sich uns oben ergeben, als aus der Eigenthümlichkeit der betheiligten Personen fliessende Handlungen gedacht. In der Scene zwischen Isabella, Manuel und Cesar, in welcher von dem Verschwinden der Beatrice aus dem Kloster geredet wird, ist weit mehr motivirt, als manche Erklärer zugestehen wollen. Wir können hier nicht näher auf dieselbe eingehen; halten die Erörterung über die einzelnen Umstände jener Scene auch nicht für wesentlich, weil, wie sich uns gezeigt, die bewirkende Ursache der entscheidenden Handlung des Brudermords nicht in dem Mangel an Aufklärung der zwischen Manuel, Cesar und Beatrice bestehenden Verhältnisse, sondern lediglich in dem ungebrochenen Bruderhasse liegt. Wenn in dem Munde der verschiedenen Personen viele Äusserungen vorkommen, in denen sie ihre Gefühle und Handlungen auf den Antrieb des Schicksals oder des Dämons zurückführen: so finden sich einmal unter diesen mehrere solche, bei denen ganz unzweifelhaft nicht an irgend eine wunderbare, die menschliche Freiheit aufhebende Einwirkung des Schicksals zu denken ist. Wer kann so deuten die Worte, welche Isabella vor der verhüllten Leiche Manuels spricht: „Es zieht mich grausend hin und zieht mich schaudernd mit dunkler, kalter Schreckenshand zurück?“ 481. Cesar sagt von dem Entstehen seiner Liebe zu Beatrice: „Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen ereilt in der verhängnissvollen Stunde?“ (442) „Und diesen festlich ernsten Augenblick erwählte sich der Lenker meines Lebens, mich zu berühren mit der Liebe Strahl. Wie es geschah, frag' ich mich selbst vergebens.“ (443) „Was mich ergriff mit heiliger Gewalt, wie Zaubers Kräfte unbegreiflich weben“. 444. Will er damit dies Gefühl als nicht sein eigenes, als ein von einer fremden Macht ihm aufgezwungenes darstellen? Er schildert vielmehr damit das Wesen jeder schnell entstehenden echten Liebe, wie das Manuels Worte dem, der es nicht von selbst begriffe, deutlich machen: „Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl, der in die Seelen schlägt und trifft und zündet“. 444. Andererseits finden sich dergleichen Ausdrücke nicht nur in Bezug auf die unter dem Fluche des Fürstenhauses stehenden Personen gebraucht. Nicht allein an Manuel und Cesar wird das Wort gerichtet: „Der Dämon, der euch sinnlos wüthend treibt“ 402, sondern auch dem Chor wird zugerufen: „Was für ein Dämon reizt euch an?“ 455. Diese beiden Umstände in Verbindung mit der oben nachgewiesenen Motivirung machen es nothwendig, auch die übrigen Wendungen dieser Art nicht von einer die Freiheit des menschlichen Denkens und Handelns aufhebenden Schicksalseinwirkung zu verstehen. In dem Leben der Menschen überhaupt greifen Ereignisse und eigene Gefühle und Handlungen der Menschen, greifen Fügung und menschliche Freiheit in einander: so und nicht anders ist auch die Entwickelung in unserem Stücke dargestellt. Es ist die Weise des Alterthums und es ist die Weise der Religion, von diesen beiden Factoren alles in der Menschenwelt Geschehenden die Causalität des Schicksals oder der Gottheit stärker herauszuheben. Schiller hat in der Braut von Messina den Alten auch darin nachgeahmt, dass er die menschlichen Motive einigermassen verdeckt und den Antheil der höheren Macht an der Entwickelung gewaltig heraustreten lässt; und es schickt sich diese Darstellungs- und Ausdrucksweise wohl für das religiöse Drama, welches die gerechte Vernichtung eines gegen die göttliche Fügung und das sittliche Gesetz empörten Geschlechtes vorführt. Die menschliche Causalität zu leugnen konnte Schiller, dem modernen Denker und Dichter, dem Dichter der Freiheit, nicht einfallen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die beiden sich scheinbar widersprechenden Träume und Orakel, in denen das Schicksal des Fürstengeschlechtes vorgedeutet wird, stehen mit der Selbständigkeit und Freiheit der handelnden Personen so wenig in Widerspruch, als in der christlichen und der modernen Anschauung göttliche Vorherbestimmung und menschliche Freiheit überhaupt. Durch das Helldunkel, in dem diese Traumdeutungen den Ausgang geheimnissvoll ahnen lassen, erhöhen sie das Erschütternde des heranschreitenden Unheils.

Ein „von unsittlichen Trieben beseelter" Dämon soll das Schicksal sein, weil es als „neidischer Dämon", als „ein tückisch Wesen" u. s. w. bezeichnet wird. Diese Ausdrücke finden sich im Munde erregter vom Schicksal getroffener Personen. Dass solche Reden im Munde Isabellas, Manuels und Cesars aus einer gegen die göttliche Fügung empörten Gesinnung stammen und die Schuld jener Personen begründen oder mitbegründen, haben wir oben gezeigt. Milder, nemlich als ein Ausbruch der Verzweiflung in schwerer Lage, ist das Wort der Beatrice aufzufassen: „Dem Dämon ist sein Opfer unverloren". 425. Kann Schiller in jenen Ausdrücken seine eigene Anschauung vom Schicksal gegeben haben! Dagegen spricht die nachgewiesene Gerechtigkeit, mit der das Schicksal in dem Stücke waltet; dagegen sprechen die Worte des Chors, der, die Resultate der vorgeführten Handlungen und Ereignisse ziehend, ausspricht:

„Ja, es hat nicht gut begonnen,
Glaubt mir, und es endet nicht gut;
Denn gebüsst wird unter der Sonnen
Jede That der verblendeten Wuth." 423.

In dem an sich höchst anerkennenswerthen Streben, die Nachbildung der griechischen Tragödie in der Braut von Messina näher zu bestimmen, das ergiebt sich uns, hat man dieselbe viel zu ausgedehnt gedacht. Diese Nachbildung liegt vor in der äusseren Ökonomie des Stückes, der Anwendung des Chors, der geringen Zahl der Personen, der geringen Individualisirung der Charaktere, in der recht verstandenen idealen Haltung; sie liegt vor in der Darstellungs- und Ausdrucksweise, welche die menschlichen Motive zurücktreten lässt, den Antheil der höheren Macht an der Entwickelung dagegen stark hervorhebt; sie liegt endlich vor in dem Gange der Handlung, welcher auf den Ödipus Tyrannos zurückweist.

Aber mit Unrecht hat man in dem Drama auch die antike Weltanschauung zu finden gemeint: der Dichter hat nicht die Begriffe der Zurechnung, der Schuld und der höchsten das Leben leitenden Macht so gefasst, dass er hinter die alten Tragiker zurückgesunken wäre.

Zurechnung und Schuld zeigt das Stück in der ganzen Klarheit, welche ihr Begriff in der modernen, auf der christlichen beruhenden Weltanschauung hat: nicht die Gesammtschuld eines Geschlechtes wird persönlich unschuldigen Gliedern desselben zugerechnet, sondern individuelle Schuld wird gestraft.

Die höchste Macht ist nicht das, noch dazu ungeschickt behandelte, Fatum der Alten: sondern der Gott, der die Sünden der Väter heimsucht an den Kindern, aber nur weil die Kinder mit ihren Freveln die Frevel der Väter fortgesetzt haben.

Das Drama stellt dar die Majestät der göttlichen Fügung und des sittlichen Gesetzes gerächt an wider sie empörten Gliedern eines frevelhaften Geschlechtes; es giebt selbst den vollsten Aufschluss über seine Entwickelung in dem Schlussverse:

„Der Übel grösstes aber ist die Schuld."

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Anmerkungen.

S. 3 Z. 2 S. Schillers Briefwechsel mit Körner, IV, 313.

S. 3 Z. 4 und 13 f. S. Schillers Briefwechsel mit Körner, IV, 320 und 21.

S. 3 Z. 6 S. Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, p. 465 ff. Humboldt bespricht vorzüglich die Anwendung des Chors, ausserdem den Stoff des Dramas; er rühmt die poetische Behandlung und den Ideenreichthum des Stückes. Die Auffassung des Schicksals und der Schuld in dem Drama berührt er nicht.

S. 4 Z. 15 Hillebrand, Die deutsche Nationalliteratur u. s. w. II, 435 ff.

S. 4 Z. 39 ff. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke. Stuttgart 1842. V, 63 ff. Hiecke, Gesammelte Aufsätze zur deutschen Literatur. Herausgegeben von Wendt. Hamm 1864. p. 325 f. Hoffmeisters Besprechung des Stückes ist sehr reich an vortrefflichen Bemerkungen. Aber das Urtheil schwankt sehr hin und her: er sieht in der göttlichen Macht, wie sie in dem Stücke gedacht ist, den alttestamentlichen Gott p. 77, nachher aber identificirt er sie fortwährend mit dem antiken Schicksal; auch in anderen Beziehungen ist die Beurtheilung schwankend. Hiecke hat mit Sicherheit erkannt, dass man sich durch das Wort „Schicksal" nicht dürfe täuschen und um den Aufschluss bringen lassen, welchen der Dichter selbst im Gedichte nicht vorenthalten habe.

S. 5 Z. 9 f. Roessler, Über das Verhältniss der Schillerschen „Braut von Messina" zur antiken Tragödie. Budissin 1855. Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers „Braut von Messina". Augsburg 1858.

S. 8 f. Die Stellen aus dem Ödipus Tyrannos und dem Ödipus a. K. sind nach der Verszählung in der Schneidewin-Nauckschen Ausgabe citirt.

S. 9 Z. 26 S. Nägelsbach, Die nachhomerische Theologie u. s. w. p. 94 ff. und 141 ff.

S. 10 ff. Die Stellen aus der Braut von Messina sind nach den Seitenzahlen der Ausgabe von Schillers Werken in 12 Bänden 1838 citirt.

S. 15 Z. 24 Hoffmeisters Annahme einer tragischen Schuld der Isabella, welche darin bestehe, dass sie durch unnatürliche Verstellung und kleinliche List das Verhängniss zu umgehen suche, hängt damit zusammen, dass er von dem Gedanken an das antike Schicksal sich nicht hat frei machen können.

S. 16 Z. 41 Der freie Tod Cesars zeigt nicht eine das Schicksal überwindende Geistesgrösse des Helden, sondern er vollendet die Vernichtung des frevelhaften Geschlechtes.

S. 17 Z. 23 Böttigers Erzählung findet sich in dem Taschenbuche Minerva für das Jahr 1814 S. 8 f. und ist mitgetheilt Hoffmeister, V, 77.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf