

Günter Oesterle

Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*

Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse

I. Komplexitätsreduktion zum Zweck der Komplexitätssteigerung: Antike Simplität und religiöser Synkretismus

Friedrich Schiller hat sich nach seinen eigenen Worten „eine verteuflte Mühe gegeben“, in der *Braut von Messina* die formale Strenge „der alten Tragödie“¹ wiederinzuführen. Dieser programmatische Reaktivierungsversuch antiker tragischer Formelemente war konzipiert als kühnes Formexperiment – als „gewisse[r] Stachel[...] von Neuheit in der Form“.² Den Zeitgenossen fiel schon auf, dass „dieser Trieb etwas recht Ungewöhnliches aufzustellen“³ viel entscheidender war als eine historistische Reaktualisierung der Antike. Selbst eine von E.T.A. Hoffmann eingeführte Rollenfigur gab sich konsterniert, dass „Herr Schiller zu dem Trauerspiel nach griechischer Art nicht eine Heroengeschichte aus der alten, sondern eine Historie aus der neuern Zeit gewählt hat.“⁴ Die Kühnheit des Schillerschen Unternehmens, antike Tragödienelemente an einem modernen Stoff zu erproben, lässt sich an August Wilhelm Schlegels Kritik präzise ermessen. Seine Argumentation weist darauf hin, dass die *Braut von Messina* weniger einen „kleine[n] Wettstreit mit den alten Tragikern versucht“⁵, als viel eher eine paragonale Überbietung romantischer Kombinatorik darstellt. August Wilhelm Schlegel kritisiert an „den Grundsätzen“, die „Schillern bey der Braut

¹ Friedrich Schiller an Johann Friedrich Cotta, 11.2.1803. In: F.S.: Werke. Nationalausgabe. Hrsg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 32. Briefe 1803–1805. Weimar 1984, Nr. 13, S. 10. Im Folgenden werden Bände dieser Werkausgabe mit der Sigle NA gekennzeichnet.

² Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 9.9.1802. In: NA. Bd. 31. Briefe 1801–1802, Nr. 183, S. 159.

³ Sophie Reimarus an Sulpiz Boisserée (1783–1854), 2.9.1803. In: Franz Schultz: Ein Urteil über die ‚Braut von Messina‘. In: Euphorion 12 (1905) S. 592–599, hier: S. 598.

⁴ E.T.A. Hoffmann: ‚Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt‘. Zitiert aus: E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. München 1963, S. 13–16, hier: S. 14ff.

⁵ Friedrich Schiller an August Wilhelm Iffland, 22.4.1803. In: NA. Bd. 32, Nr. 38, S. 32.

von Messina geleitet hätten⁶ eben diese Grenzüberschreitung romantischer Lizenzen: „Die romantische Poesie sucht zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge kann sie nicht in sich aufnehmen: die Sinnesart der dargestellten Menschen kann nicht zugleich heidnisch und christlich sein.“⁷

Neben der radikalen Formerneuerung durch Rückgriff auf die strenge antike Tragödie ist vielen Zeitgenossen die „gewagte“⁸ Zusammenstellung von „alte[r] und neue[r] Mythologie“⁹ aufgefallen. Selbst der verständige Freund Körner weiß auf Schillers „Rechtfertigung, daß die Handlung nach Messina versetzt ist, wo sich Christentum, griechische Mythologie und Mohamedanismus wirklich begegnet und vermischt haben“¹⁰, nur verhalten zu antworten: „aber man muß mit der Geschichte von Sicilien sehr bekannt seyn, um eine solche Eigenheit dieses Volkes wahr zu finden.“¹¹

Schillers überraschend ‚moderne‘ Bezugnahme auf einen historisch erfassbaren ethnographischen Synkretismus in Sizilien war in der Tat für seine Zeitgenossen befremdend. Für uns heute ist eine solch' frühe ethnographische Perspektive deshalb besonders bemerkenswert¹², weil sie aus dramaturgisch-ästhetischen Überlegungen erfolgte. Die historische Situierung seiner fiktiven Geschichte von den „feindliche[n] Brüder[n]“ (so die ursprüngliche Titelgebung), in einer multireligiös geprägten Stadt wie die sizilianische Stadt Messina erlaubte ihm eine konkrete Anbindung an griechische Vorstellungswelten innerhalb einer modernen Welt des Christentums.

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 so wie das Zauberesen schloß sich an die Maurische Religion an. Die Vermischung dieser drey Mythologien, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist.¹³

Schiller erhofft sich durch den stofflichen Zugriff auf eine multireligiöse Gesellschaft in Sizilien ästhetisch eine Schnittstelle zwischen Antike und Moderne ausmachen zu können, um von dieser Schnittstelle aus Anschlussmöglichkeiten

⁶ August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Giovanni Vittorio Amoretti. Bd. 2. Bonn/Leipzig 1923, S. 301f.

⁷ Ebd.

⁸ Christian Gottfried Körner an Friedrich Schiller, 28.2.1803. In: NA. Bd. 32, Nr. 30, S. 26f. Reimarus (Anm. 3) S. 598.

¹⁰ Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 10.3.1803. In: NA. Bd. 32, Nr. 26, S. 19.

¹¹ Christian Gottfried Körner an Friedrich Schiller, 18.3.1803. In: ebd., Nr. 42, S. 36.

¹² Vgl. James Clifford: Über ethnographische Selbststilisierung. In: Kultur als Text. Hrsg. von Doris Bachmann-Medick. Frankfurt a.M. 1996, S. 194–228, hier: S. 198.

¹³ Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 10.3.1803. In: NA. Bd. 32, Nr. 26, S. 19.

an die antike Tradition, zumindest der Vorstellung nach, herstellen zu können. Man hat Schillers Funktionsveränderung des griechischen Chors schon früh und dann bis in die Gegenwart in der Forschung thematisiert, diskutiert und häufig kritisiert. Den entscheidenden Punkt, dass der Chor, aus Rittern Messinas bestehend, im Unterschied zu den Protagonisten „einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist“¹⁴, wurde dabei übersehen. Schiller stellt in der *Braut von Messina* eine von Herkunft und Tradition gesplante Gesellschaft dar: Die fürstliche Familie stammt aus einer anderen Kultur und bringt andere Vorstellungen mit als der aus Einheimischen bestehende Chor. Auf diese Weise wird die von Anfang an viel diskutierte und nie verstandene Doppelrolle des Chors plausibel: der Chor ist einerseits in seiner dramatischen Funktion gleichsam im Dienst seines jeweiligen Herrn Partei; – er ist andererseits, von Herkunft und Tradition her gebunden, episch betrachtend und urteilend ausgerichtet. Man hat Schillers Tragödie viel zu sehr menscheitsgeschichtlich abstrakt interpretiert; stattdessen ist sein dramatisches Stück kulturgeschichtlich präzise ‚geerdet‘. Sein Rückgriff auf die formale Simplizität antiker Tragödienelemente ist nicht historistisch gedacht, sondern experimentell. Aus heutiger Sichtweise kann dieser Rückgriff begrifflich beschrieben werden als „Komplexitätsreduktion“ zum Zwecke einer „Komplexitätssteigerung“.¹⁵ Das Besondere an dieser Figur ist, dass sie nicht nur ästhetisch funktioniert, sondern zugleich soziologisch. Erst mit dieser formalen Reduktion ist eine synkretistische, multiethnische und multireligiöse komplexe Gesellschaft zu erfassen. Die ästhetisch-soziologische Grundfigur einer Komplexitätsreduktion zum Zwecke der Komplexitätssteigerung, die wir in der *Braut von Messina* am Werke sehen, lässt sich unterscheiden von der rhetorischen ‚aemulatio‘-Vorstellung, die nach Wolfgang Schadewaldt Schillers „Wettstreit“ mit den Griechen zugrunde liegt. An Stelle „schöpferischer“ Anverwandlung „der griechischen Archetypen“¹⁶ in der Moderne ist unserer Meinung nach die *Braut von Messina* ein theatralisches Experiment, die Komplexität der modernen Welt auf der Folie der elementaren antiken Tragödie bewusst zu machen.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Niklas Luhmann: Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe. In: N.L.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1980, S. 252f.

¹⁶ Wolfgang Schadewaldt: Antikes und Modernes in Schillers ‚Braut von Messina‘. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. 13. Jg. (1969) S. 287–309, hier: S. 288.

II. Die Ablösung des ‚großen‘ Fatum oder fatale Konsequenzen harmloser Geheimnisse

Obwohl Friedrich Schiller stetig betont hat, dass seine Theaterlösungen jedes Mal neu¹⁷ und den Anforderungen des Themas gemäß dynamisch seien¹⁸, hat die Forschung die *Braut von Messina* durchweg aus der Perspektive des von Schiller schon oftmals traktierten Tragischen und Heroischen interpretiert. Nicht nur Schillers eigene Theorie des Tragischen und Erhabenen wurde strapaziert – die „Hybris“ und das „Fatum“, die kolossalen „Täuschungsmanöver“ der Protagonisten¹⁹ und natürlich die Schuld und noch einmal die Schuld wurden zentnerschwer bemüht.²⁰ Von alledem findet sich in der *Braut von Messina* zunächst recht wenig. Von dem Pathos einer „Blindheit“ der Protagonisten, „weil sie die Wahrheit vor sich selber und anderen verschweigen²¹, kann nur derjenige reden, der die Brille der alten und neuen Schicksalsdramen vor Augen hat – in der *Braut von Messina* sind solche Fatalitäten randständig. Das Drama spricht zwar auch vom Fluch, vom Fatum, von Orakeln, von lang gehegten Verheimlichungen – im Zentrum aber stehen dieser Fatalitäten nicht: sie werden aniziert und peripher mitgeführt. An die Stelle von Mythos, Fluch und Fatum treten im Drama *Braut von Messina* mit dem Untertitel die „feindlichen Brüder“ die kleinen und mittelgroßen menschlichen und allzumenschlichen Geheimnisse. Diese Geheimnisse sind – einzeln besehen – alles andere als fatal. Sie zeugen, mit Georg Simmel gesprochen, von den „größten geistigen Errungenschaften der Menschheit“.²² Durch das Geheimnis wird – so Georg Simmel – eine zivilisationsgeschichtliche „Erweiterung des Lebens erreicht“.²³ Schiller führt in der *Braut von Messina* sogar gegen alle historische Plausibilität die um 1800 sich abzeichnenden zivilisatorischen Errungenschaften der menschlichen Geheimnisse vor. Es ist historisch höchst unwahrscheinlich, dass sich in einer adlig-fürstlichen Welt zwei Fürstensöhne nicht sofort nach der Herkunft der von ihnen in Aussicht genommenen Braut erkundigen – und doch entspricht es aufs genaueste der Liebeskonzeption um 1800 – der „feine[n] Scham der vornehmen Seele“²⁴ ihr geliebtes Gegenüber

¹⁷ Friedrich Schiller an Christian Gottfried Körner, 4.9.1794. In: NA. Bd. 27, Nr. 29, S. 37f.

¹⁸ Friedrich Schiller an Johann Wilhelm Süvern, 26.7.1800. In: NA. Bd. 30, S. 177.

¹⁹ Rolf Peter Janz: Antike und Moderne in Schillers ‚Braut von Messina‘. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hrsg. von Wilfried Barner u.a. Stuttgart 1984, S. 329–349.

²⁰ Florian Prader: Schiller und Sophokles. Zürich 1954, S. 78f.

²¹ Gerhard Kluge: ‚Die Braut von Messina‘. In: Walter Hinderer (Hrsg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979, S. 242–270, hier: S. 259.

²² Georg Simmel: Das Geheimnis. Eine sozialpsychologische Skizze. In: G.S.: Gesamtausgabe. Hrsg. von Otthein Rammstedt. Bd. 8/II. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a.M. 1993, S. 317–323. Hier: S. 317.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

nicht nach dem Herkommen zu fragen, sondern auf die Evidenz des Gefühls und des Blicks zu setzen. Auf die nachgerade überraschende Eröffnung ihrer beiden Söhne, sie hätten eine Braut gefunden, fragt die Fürstenmutter auf nachvollziehbare Weise verduzt:

Doch welcher Fürsten königliche Töchter
Erbblühen denn an dieses Landes Grenzen,
Davon ich Kunde nie vernahm – denn nicht
Unwürdig wählen konnten meine Söhne.²⁵

Während Don Manuel eine „kurze Frist“ (ebd.) zur Eröffnung seines Geheimnisses sich erbittet, gesteht Don Cesar auf entwaffnende Weise, dass er sich diese Frage noch nicht einmal gestellt hat. Denn –

Fragt man woher die Sonne Himmelsfeuer flamme
Die alle Welt verklärt, erklärt sich selbst,
Ihr Licht bezeugt, dass sie vom Lichte stamme.
Ins klare Auge sah ich meiner Braut,
Ins Herz des Herzens hab ich ihr geschaut,
Am reinen Glanz will ich die Perle kennen,
Doch ihren Namen kann ich dir nicht nennen (ebd.).

Der Fürstenmutter Skepsis, ob nicht ihr Sohn statt im Vertrauen auf eine „Götterstimme“ zu hören ein „törrigt kindischer“ (ebd.) Enthusiast geworden sei, lässt sich nachvollziehen. Aber auch sie, die Fürstenmutter, ist nicht frei von Neuerungen – zu denen gehört, dass sie das Patriarchat ihres Mannes unter bestimmten Umständen zu umgehen wusste. Auch sie hat ihr Geheimnis. Gegen den Machtspruch ihres abergläubischen Ehegemahls und dessen todverheißendem Orakel rettet sie insgeheim ihre Tochter. Dabei leitet sie allerdings nicht nur die „mächt'ge Stimme“ der „Mutterliebe“ (336), sondern als christliche Fürstin eines christlichen Fürstenhauses vermag sie diese Gehorsamsverweigerung gegenüber ihrem Gemahl auch religiös abzusichern. Während ihr Ehemann sich auf die Deutungshoheit arabischer Weisen verlässt, glaubt sie dem christlichen Konkurrenzgutachten und sieht in ihrer Tochter nicht eine fatale archaische Gefahr, sondern „Hoffnung“ und ein „Pfand [...] des Frieden“ (ebd.).

Schließlich: auch die versteckte Tochter hat ein Geheimnis. Das Geheimnis dieser inzwischen jungen Frau mit Namen Beatrice, die unerkannt im Kloster aufwuchs, ist für die historische Wende um 1800 – auch unter ‚gender‘-Aspekten – besonders aufschlussreich. Natürlich war es noch wenige Jahrzehnte vor 1800 schwer denkbar, dass, wenn eine junge Frau von ihrem Zukünftigen etwas erbat und dieser diese Bitte einfach übergang („fallen“ ließ, 354), sie diese Bitte sich dann ohne ihn und ohne sein Wissen erfüllte. Und doch ist es um 1800 schon

²⁵ Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*. In: F.S.: Werke und Briefe in 12 Bd. Hrsg. von Otto Dann u.a. Bd. 5. Dramen IV. Hrsg. von Matthias Luserke. Frankfurt a.M. 1996, S. 293–384, hier: S. 339. Zitatbelege nach dieser Ausgabe mit Seitenangabe künftig in Klammern im Text.

vergleichsweise harmlos, dass eine junge Frau den Wunsch hat, bei einem öffentlichen und repräsentativen Ereignis – dem Begräbnis des Fürsten – zugegen sein zu dürfen – und, nachdem ihr Geliebter ihr den Wunsch nicht erfüllt, sie sich des Dieners bedient. Der Diener hinwiederum gibt diese Bitte und diesem Wunsch nach, weil er, um die Herkunft der jungen Frau wissend, in diesem Wunsch die Stimme des eigenen Blutes zu hören glaubte (denn er weiß ja, was sie selbst nicht weiß, dass sie die Tochter des gerade verstorbenen Fürsten ist).

Drei menschlich – allzu menschliche Geheimnisse also: das eine das Liebesgeheimnis eines Enthusiasten, das andere die geheimnisvolle Rettung der Tochter aus archaisch abergläubischer Todesgefahr, das dritte, der jugendliche frauenemanzipative Wunsch, an einem öffentlichen Spektakel, in unserem Falle einem Fürstenbegräbnis, als Zuschauerin teilnehmen zu dürfen. Alle drei, die Hierarchien, Traditionen und Normen über den Haufen werfenden Geheimnisse, sind zwar mit Blick auf die historische Spielzeit – das Mittelalter in Messina – unhistorisch und unglaubwürdig – aber im Blick auf die gesellschaftliche Wendesituation um 1800 und mit Rücksicht darauf, dass Schiller gerade zur Zeit der Abfassung dieses Dramas die Goethesche *Iphigenie* für die Weimarer Bühne zurecht zimmert – ist es ganz und gar modern, salopp gesprochen – up to date sogar.

Das verteuft Moderne ist aber auch, dass es möglich wird, dass diese drei vergleichsweise harmlosen, menschlich – allzumenschlichen Geheimnisse sich in solch eine verkettete Konstellation fügen, dass ein Mord oder zumindest Totschlag und all' die traurigen Folgen ins Haus stehen. Peter Szondi hat in einem Aufsatz mit dem Titel: *Der tragische Weg von Schillers Demetrius* einen Satz Schillers zitiert: „Wenn Unglück sein soll, so muss selbst das Gute Schaden stiften“.²⁶ Im Blick auf die Rettung der Tochter durch die Fürstin Isabella lässt sich dieser Satz wiederholen; mit Blick auf die anderen, lässt sich eine Variante einführen: Wenn Unglück sein soll, so können kleine Geheimnisse, Hoffnungen und schnelle Enthusiasmen sich zu einer gefährlichen Emulsion mischen. Und doch klingt das Schillersche Verdikt: „Wenn Unglück sein soll...“ noch zu fatalistisch. Die Mutter versöhnt ihre zerstrittenen und sich bekämpfenden Kinder nicht, indem sie aus der fatalistischen Klamottenkiste des Geschlechterfluchs erzählt, sondern indem sie aufgeklärt ihren Söhnen eine soziologische Analyse ihrer prekären Machtbasis liefert, und auch diese erkennen klug und schnell den wahren Grund ihrer Zwigigkeit: die Intrigen ihres Umfelds. Wie aber kommt dann Unglück und Unheil in diese aufgeklärte, von harmlosen Geheimnissen belebte Welt?

Diese Frage lässt sich am besten an dem kleinen harmlosen Geheimnis der Beatrice – den Wirkungen ihres kleinen Abenteuers am Begräbnis des Fürsten teilzunehmen aufzeigen. Ich referiere kurz das Spielgeschehen: Beatrice wurde klug und umsichtig vorausschauend von ihrem Geliebten Manuel aus dem Kloster entführt und in einem Garten in Messina abgestellt – gleichsam parkiert. Sie

²⁶ Peter Szondi: *Der tragische Weg von Schillers ‚Demetrius‘*. In: P.S.: Satz und Gegensatz. Frankfurt a.M. 1976, S. 26.

wartet nun mit Bangen auf seine Rückkehr. In ihrem nun einsetzenden Monolog berichtet sie von ihrem kleinen Abenteuer, sich „in die fremden Menschenscharen“ (328) zum Begräbnis des Fürsten begeben zu haben und dem Emilia Galotti-Effekt, der sie dort ereilte: gemeint ist das „Flammenauge“ (ebd.) eines Jünglings, das sie erschreckte, so dass ihr „das innerste durchzuckte“ (ebd.) – konsequenterweise ist sie durch diesen Liebesblick des, wie wir später erfahren, zweiten Bruders Don Cesares derart betroffen, dass sie glaubt formulieren zu müssen:

Nimmer nimmer kann ich schauen
In die Augen des Geliebten, [des älteren Bruders Don Manuel, G.Oe.]
dieser stillen Schuld bewusst! (328)

Was Wunder, dass nun in der Beichte ihrem geliebten Don Manuel gegenüber aus dem harmlosen jugendlichen kleinen Abenteuer eine mythische Macht wird. Jetzt in der Beichte, „stiller Schuld bewusst“, kehrt der Mythos als „bösen Sternes Macht“ (354) wieder:

Doch weiß ich nicht, welche bösen Sternes Macht
Mich trieb mit unbezwinglichen Gelüsten.
Des Herzens heißen Drang musst ich vergnügen,
Der alte Diener lieh mir seinen Beistand
Ich war dir ungehorsam und ich ging (ebd.).

Einen vergleichbaren Rückfall ins Mythische erlebt der Liebesenthusiast Don Cesare: Er, der nicht einmal den Namen seiner Angebeteten wissen wollte, deutet, nachdem er sie im Arm seines Bruders wieder findet, seinen ehemaligen Hass gegen diesen Bruder als „eine Stimme Gottes“ (ebd.). Ausgerüstet mit solch' einer göttlichen Sendung wird der von ihm ausgeübte Mord an seinem Bruder schnell legitimiert: „Doch der gerechte Himmel hat gerichtet“ (355).

III. Die Funktionsveränderung des analytischen Verfahrens durch Friedrich Schiller

In Schillers *Braut von Messina* sind, so können wir das Zwischenergebnis zusammenfassen, Mythen, Flüche, Orakel und göttliche Stimmen peripher. Herrschend sind aufgeklärte Argumentation und kleine Geheimnisse, mit denen die Machthierarchie ein wenig relativiert wird. Aber die an den Rand gedrängten Mythen liegen auf der Lauer, das Zentrum erneut zu erobern. Dies gelingt ihnen dort, wo bei der Grenzüberschreitung des traditionell Gesicherten und Vorgegebenen das Unvorhergesehene, das Angsteinflößende, das Nichtexplizierte zu finden ist. Die Moderne ist bestimmt durch rationale Aufklärung von Ursache-Wirkungszusammenhängen. Dramaturgisch gesprochen muss im modernen Drama im Unterschied zum antiken alles motiviert sein. Die kleinen Geheimnisse haben es nun in sich; im Detail und bezogen auf die jeweils handelnde Person

sind sie ein Motivationsgrund: Beatrices Wunsch, beim Fürstenbegräbnis dabei zu sein ist genauso motivierend wie Cesares Liebesverständnis, die Geliebte nicht nach ihrem Namen zu fragen; erst recht natürlich Isabellas Rettung ihrer Tochter. Dennoch sind diese kleinen Geheimnisse die gefährlichen Schlupflöcher für Missverstehen und Fehlinterpretationen. Sie können, in einer unglücklichen Konstellation verdichtet, fatale und tragische Konsequenzen zeitigen.

Genau aus diesem modernen Bedürfnis der allseitigen Motivierung kann Schillers Veränderung antiker Tragödienformen erklärt werden. Schiller war zweifelsfrei fasziniert von den dramentechnischen Möglichkeiten der analytischen Struktur des *Ödipus Rex*, das Drama zu beginnen, wenn alles Fatale schon geschehen ist und der unwissende Haupttäter die Aufklärung seiner Tat selbst in Gang bringt. Doch hat Schiller diese analytische Möglichkeit nur partial in der *Braut von Messina* aufgegriffen. Man hat oft die in der *Braut* angelegte Doppelstruktur von aktiver Handlung und danach erst folgender analytischer Struktur kritisiert. Schiller aber wusste was die Moderne fordert. Erst mussten die Haarisse aufgezeigt werden, die das harmlose Glück in Unglück umkippen lässt, bevor dann analytisch die unerbittlichen Folgen herausgewickelt werden konnten. Der prägnante Punkt einer antiken Tragödie kann zwar komplex, aber er muss einfach und furchtbar sein. In der Moderne hingegen haben die kleinsten Nebensächlichkeiten furchtbare Folgen. Es ist also die Aufgabe der modernen Tragödie, eben diese unwahrscheinliche Entwicklung aus minutiösen Anfängen aufzuzeigen, bevor sie analytisch das Gewesene entfalten darf. Detaillierte philologische Studien zu Schiller und Sophokles haben Punkt für Punkt nachweisen können, dass Schiller zwar den Buchstaben des griechischen Dramas aktualisiert, aber den Geist verfehlt habe. Alles, was er aus der griechischen Tragödie aufgegriffen habe, habe er an einen falschen Ort platziert: „und so sehr sie auch ihrem Vorbild gleichen, büßen sie dadurch die bedeutende Wirkung ein, die sie im Ödipusdrama für die Entwicklung des ganzen Geschehens so großartig besitzen.“²⁷ Die Vorwürfe lauten im Detail: das Orakel habe er z.B. zur Episode degradiert, den Chor habe er nicht als idealen Beobachter gestaltet, die Effekte der analytischen Struktur durch die Einführung einer aktiven Handlungs-dramaturgie vertan. Diese Interpreten haben unhistorisch Sophokles zum Muster für Schiller degradiert und nicht bemerkt, dass alles kalkuliert ‚Falsche‘ zum Richtigen in der Moderne wird.

Wie die Deplatzierung antiker Formelemente sich in der Moderne sinnvoll fügen kann, ließe sich exemplarisch an Schillers Umwidmung des Chors zeigen. Schillers Einsetzung des Chors einmal als Menge, das andere Mal als Parteigänger eines Protagonisten, lässt sich mit Elias Canettis Überlegung zur „Offenen und geschlossenen Masse“²⁸ in Verbindung bringen.

Als Abschluss bietet sich ein vergleichender Blick auf Schillers unterschiedliche Verwendung des analytischen Verfahrens in dem Fragment gebliebenen

²⁷ Prader (Anm. 20) S. 67.

²⁸ Elias Canetti: Masse und Macht. Hamburg 1960, S. 12f.

Theaterstück *Narbonne oder die Kinder des Hauses* und in der *Braut von Messina* an. Am Vergleich wird der Unterschied zwischen einem prosaisch kriminalistischen Theaterstück und einer poetischen Tragödie deutlich. Schiller trug sich, das haben wir eingangs erläutert, beim Schreiben der *Braut von Messina* mit der Absicht, möglichst nahe an die antike Form der Tragödie anzuschließen, um eine reine poetische Tragödie verfassen zu können. Die Einsicht Schillers, dass die von Sophokles erprobte analytische Struktur für die moderne erhaben-poetische Tragödie nur partial zu verwenden sei, weil der Täter weder schuldlos (wie bei Sophokles), noch im Sinne eines Verbrechers schuldig, sondern schuldlos-schuldig ist, und daher die hochkomplexe und subtile Genese der tragischen Fatalität aus dem Unscheinbaren nicht voraussetzbar und dem Zuschauer entzogen sein darf, führt dazu, dass die analytische Struktur nur für vorgängig einfache und klar konturierte Verhältnisse funktionieren kann. In der Moderne lässt sich daher dieses von Sophokles entwickelte Verfahren nur für ein prosaisches kriminalistisches Theaterstück anwenden, in dem der die Untersuchung auslösende Täter ein wirklich gemeiner prosaischer Verbrecher ist. Damit wären wir bei der Pointe angelangt, dass die ‚reine‘ antike analytische Form nur noch in der prosaischen Moderne greift und ihre Wirkmächtigkeit entfalten kann, während das Poetische in moderner Zeit komplizierte Aufschübe und Degradationen der analytischen Form in Kauf nehmen muss.