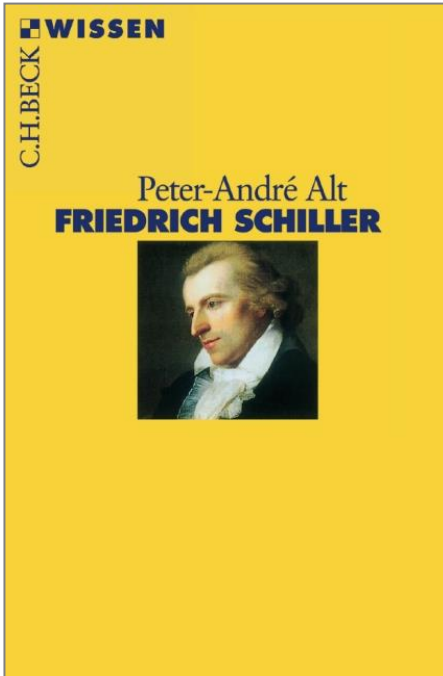


Unverkäufliche Leseprobe



**Peter-André Alt
Friedrich Schiller**

128 Seiten. Paperback
ISBN: 978-3-406-50857-8

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/12764>

XII Romantische und antike Tragödie. ***Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina***

Am 1. Juli 1800 beginnt Schiller mit der Arbeit an einer dramatisierten Version der entscheidenden Stationen in der Biographie der Jeanne d'Arc. Wieder lagen nur wenige Wochen zwischen dem alten und dem neuen Vorhaben; ein für die letzten Lebensjahre bezeichnender Furor der literarischen Produktion tritt hier zutage, der freilich ruinöse Auswirkungen auf Schillers Gesundheit hatte. Die Krankheit, die in zunehmendem Maße sein gesamtes Verdauungssystem angriff, zwang ihn, bis gegen elf Uhr zu schlafen und die literarischen Geschäfte erst nach dem – gemeinsam mit der Familie eingenommenen – Mittagessen zu beginnen. Das Schreiben fesselte ihn zumeist bis tief in die Nacht; zu den literarischen Vorhaben traten eine ausgedehnte Korrespondenz, die er bei einer Tasse Schokolade zu erledigen pflegte, und redaktionelle Verpflichtungen für die *Horen* oder

den Almanach. In Perioden besonders gesteigerter Arbeitsbelastung verließ Schiller sein Haus wochenlang nicht. Aus Furcht vor Infektionen mied er im Winter ausgedehntere Ausflüge (der Verleger Göschen hatte ihm bereits im Spätwinter 1791 nach dem ersten Ausbruch der chronischen Krankheit einen Pelz geschenkt; 26, 80); in der Weimarer Zeit benutzte er für Besuche bei Goethe zumeist eine Sänfte, um sich vor der Luft zu schützen, von der er annahm, daß sie gefährliche Keime enthielt. So stand in den letzten Lebensjahren das gesamte Alltagsleben unter dem Gesetz der imaginären Erfahrung im Zeichen literarischer Phantasie; von der Welt blieb ein Schirm aus Papier, der sich vor den Fensterscheiben breitete, wie es der Brief an Goethe vom Oktober 1795 formulierte (28, 75).

Gegenüber Körner erklärt Schiller am 13. Juli 1800 über das Sujet der Jeanne d'Arc: «Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in keine Betrachtung kommen.» (30, 173) Schillers Eingriffe in die Geschichte der Jeanne d'Arc reichen weiter als im Fall des *Wallenstein* und der *Maria Stuart*. «Das historische ist überwunden», heißt es am Weihnachtstag des Jahres 1800 kurz vor dem Abschluß des zweiten Akts, «und doch so viel ich urtheilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt, die Motive sind alle poetisch und größtentheils von der naiven Gattung.» (30, 224) Dieses Moment des «Naiven» entsteht dadurch, daß Schiller das Sujet konsequent sublimiert. Gegen Voltaire's Versepos *La Pucelle d'Orléans* (1762), das die historische Johanna aus aufgeklärt-rationalistischer Sicht als verblendetes Bauernmädchen bloßgestellt hatte, setzt er den Anspruch einer «romantischen» Version der historischen Überlieferung. In einem Brief an Körner heißt es am 5. Januar 1801: «Schon der Stoff erhält mich warm, ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoff kämpfen mußte.» (31, 1) Zahlreiche Elemente der Handlung gehorchen dem Gesetz der freien Imagination: Johannas Familienverhältnisse werden abgewandelt (tatsächlich hatte sie drei Brüder, aber nur eine Schwester); an die

Stelle der ärmlichen Lebenssituation der echten Jeanne läßt Schiller einen vermögenden ländlichen Hausstand treten, um eine derbe Bauernsatire à la Voltaire sogleich auszuschließen. Der Friedenspakt Frankreichs mit Burgund und England, der erst vier Jahre nach Jeanne's Tod (1435) besiegelt wird, bildet jetzt das unmittelbare Resultat der von der Heldin mit patriotischem Eifer betriebenen Versöhnungspolitik. Erfunden sind das Johanna auferlegte Liebesverbot, aber auch die Gewalttätigkeit der als militante Amazone auftretenden Heldin, die de facto nur Fahnenträgerin, niemals aber Kriegerin gewesen zu sein behauptete (so ihre Aussage im Prozeß von Rouen 1431). Besonders eigenwillig verfährt Schiller mit der Gestalt des Herzogs von Burgund, der, anders als im Drama dargestellt, zu Johannas erbitterten Gegnern zählte und sie nach ihrer Gefangennahme gegen eine beträchtliche Summe den Engländern verkaufte. Aus genau bedachten Gründen weicht der Text auch am Schluß von der historischen Überlieferung ab. Das Drama zeigt die Befreiung und Himmelfahrt Johannas anstelle von Inquisitionsprozeß und Hinrichtung (Jeanne wurde neunzehnjährig am 30. Mai 1431 auf dem Marktplatz von Rouen bei lebendigem Leibe verbrannt). Die Apotheose der Heldin, die schließlich – um den Preis des Selbstopfers – zum Weg ihrer religiösen Mission zurückfindet, tritt an den Platz der desillusionierenden geschichtlichen Wahrheit. An Göschen schreibt Schiller am 10. Februar 1802: «Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.» (31, 101)

Als «romantische Tragödie» wartet die *Jungfrau von Orleans* mit Elementen einer zuweilen phantastischen Dramaturgie auf, die jedoch psychologisch motiviert bleiben, mithin keinem irrationalen Grundmuster folgen (wie Tiecks *Genoveva*-Drama von 1799), sondern das Innere der Heldin beleuchten. So sind die Erscheinungen der Himmelmächte, von denen Johanna im Prolog und gegenüber König Karl spricht (v. 401 ff., 1070 ff.) und die dämonische Gestalt des schwarzen Ritters, die Schiller selbst als «Gespenst» bezeichnet (32, 72), Chiffren für die Kräfte des Glaubens und der Furcht, die Johannas Psyche besetzen. Die unheimlichen Donnerschläge, die das väterliche Verhör in der Kathe-

drale zu Reims begleiten, bilden wiederum die theatralisch effektvollen Kommentare zu dem stummen Schuldbekentnis, das sich in Johannas Schweigen äußert. Die romantisch-legendenhaften Topoi des Dramas verweisen auf die seelischen Spannungen im Inneren der Heldin, helfen aber zugleich, diese szenisch transparent werden zu lassen; insofern sind sie Produkte einer ›symbolischen Operation‹ (im Sinne der Matthisson-Rezension), die das Unbewußte der Protagonistin anschaulich hervortreten lassen.

Zum tragischen Konflikt kommt es, als Johanna unmittelbar nach der Intervention des schwarzen Ritters in der Konfrontation mit Lionel von ihren Gefühlen überwältigt wird: *«In diesem Augenblicke sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken[.]»* (9, 263) Noch vor dem Herzog von Burgund hatte Johanna selbstbewußt auf die wundersame Kraft verwiesen, die ihr der religiöse Auftrag verlieh: *«Ich bin vor hohen Fürsten nie gestanden, | Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd. | Doch jetzt, da ichs bedarf dich zu bewegen, | Besitz ich Einsicht, hoher Dinge Kunde, | Der Länder und der Könige Geschick | Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick (...)*» (v. 1792 ff.) Eben dieser ›Kindesblick‹ verliert seine Unschuld im Moment der Begegnung mit Lionel. Die Augenmetaphorik verrät, daß das ›Sehen‹ zugleich einen Prozeß der sinnlichen Affizierung in Gang setzt, der die Johanna zum Liebesverzicht nötigende Mission zu gefährden droht: *«Warum mußt ich ihm in die Augen sehn! | Die Züge schau des edeln Angesichts! | Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an, | Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott, | Mit blinden Augen mußt du vollbringen.»* (v. 2575 ff.)

In einer grandiosen Doppelperipetie, die zunächst den Sturz aus der glanzvollen Krönungsfeier in Reims in das Elend der Köhlerhütte herbeiführt, dann aber Johannas nochmaliges Eingreifen in die Kämpfe, die wunderbare Befreiung aus den Ketten und den triumphalen Sieg über die mit den Engländern verbündete Königin Isabeau ermöglicht, vollendet sich das dramatische Geschehen zu einer opernhaften Apotheose, welche die Heldin mit der Marienfahne zum Himmel aufsteigen läßt: *«Der schwere*

Panzer wird zum Flügelkleide, | Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück – | Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!» (v. 3542 ff.) Daß Johannas Auftrag auch eine politische Dimension birgt, läßt bereits die letzte Strophe der Abschiedsrede des Prologs ahnen, deren mitreißender Schwung an Rouget de Lisles *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, den Text der Marseillaise erinnert, die 1795 zur französischen Nationalhymne bestimmt worden war: «Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reißen, | Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm, | Den Feldruf hör ich mächtig zu mir dringen, | Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.» (v. 429 ff.) Die «romantische Tragödie» wird hier auch zum Medium der Zeitreflexion, das die lauter werdenden Töne des Patriotismus einfängt, die nach 1800, als Reaktion auf den Siegeszug Napoleon Bonapartes, in deutschen Zeitschriften wie Friedrich Gentz' kurzlebigen *Historischem Journal* (1799–1800) oder Johann Wilhelm Archenholtz' *Minerva* erklingen. In Johannas Sendungsbewußtsein spiegelt sich eine nationale Begeisterung, deren aktuellen Ausprägungen Schiller aufgrund seines kosmopolitischen Weltverständnisses mit einiger Skepsis gegenüberstand. Der «Charakteranspruch auf die Prophetenrolle», den ein Brief an Goethe vom 3. April 1801 der Heldin ausdrücklich attestiert, begründet nicht nur ihre «Selbstständigkeit», sondern zugleich ein Moment des Fanatismus, das der Operschluß des Trauerspiels jedoch eher verbirgt als enthüllt (31, 27).

Daß Schiller auch nach der Periode der theoretischen Schriften programmatische Fragestellungen verfolgte, erweisen gerade die Perioden der konzeptionellen Auseinandersetzung mit neuen dramatischen Sujets. Bereits unmittelbar nach dem Abschluß der *Jungfrau* nähert er sich dem alten Vorhaben, ein Schauspiel in antikem Geist – mit Chorelementen nach attischem Vorbild – zu entwerfen. Am 13. Mai 1801 skizziert ein Brief an Körner den Ausgangspunkt des Projekts: «Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorrätzig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen.» (31, 35) Während des folgenden Jahres treten jedoch andere Vorhaben, dar-

unter der ältere Plan eines politischen Betrugsdramas (*Warbeck*), in den Vordergrund. Erst im September 1802, nach der Veröffentlichung seiner Bühnenbearbeitung von Gozzis *Turandot*-Adaption, befaßt sich Schiller intensiver mit dem Antike-Projekt, das nun auch eine genauere historische Verortung im sizilianischen Mittelalter zur Zeit der Stauer (spätes 11. Jh.) empfängt. Körner gegenüber verdeutlicht er die Konturen des neuen Dramas, das bereits den Arbeitstitel *Die Braut von Messina* trägt; es handelt sich um die Wiederaufnahme eines Stoffs, der ihn seit den *Räubern* immer wieder gefesselt hat: das Motiv der feindlichen Brüder, das jetzt, im Zusammenhang der sizilianischen Geschichte des Mittelalters, aufgegriffen wird. Besonders attraktiv findet Schiller den Gedanken, seinen Text am Modell «einer äschyleischen Tragödie» zu orientieren; er bedürfe in seiner Arbeit «eines gewissen Stachels der Neuheit in der Form», die hier durch den letzten «Schritt näher zur antiken Tragödie» gegeben wäre (31, 159). Im Herbst findet Schiller, zunächst unterbrochen durch einen Besuch Wilhem von Humboldts, langsam in die Phase der Niederschrift. Am 15. November 1802 heißt es: «Ich habe seit 6 Wochen mit Eifer und mit Succes, wie ich denke, gearbeitet. Von der Braut zu Messina sind 1500 Verse bereits fertig. Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das antikere hat mich selbst alterthümlicher gemacht; denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit.» (31, 72) Am 27. November 1802 kündigt er Cotta an, er werde ihm das Drama «spätestens Anfang Februars» druckfertig «einschicken» (31, 175). Am 26. Januar 1803 fehlt nur noch «das letzte Sechstheil» des Textes, das «wahre Festmahl der Tragödien Dichter», die im Schlußakt die Katastrophe ihrer Helden in Szene setzen dürfen (32, 5). Nicht ohne Sorge trägt Schiller am 4. Februar 1803 in großer festlicher Runde vor Carl August und dem Herzog von Meiningen aus dem eben abgeschlossenen Manuskript vor, erntet dabei jedoch bemerkenswerten Beifall, wie er Goethe berichtet: «Die gestrige Vorlesung, von der ich mir eine sehr mäßige Erwartung machte, weil ich mir mein Publicum nicht dazu auswählen konnte, ist mir durch eine recht schöne Theilnahme belohnt worden und die heterogenen Bestandtheile meines Pu-

blicums fanden sich wirklich in einem gemeinsamen Zustande vereinigt.» (32, 7)

Am 17. Februar 1803 zieht ein Brief an Humboldt Bilanz: «Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen, Sie werden daraus urtheilen, ob ich als Zeitgenosse des Sophokles, auch einmal einen Preis davon getragen haben möchte. Ich hab es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neueren Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem was antik heißt gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständniß abzwängen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir habe zu eigen machen können.» (32, 11) Am 27. Februar 1803 findet in Weimar die erste Leseprobe mit den Schauspielern statt, die Schiller selbst arrangiert. Der Berliner Komponist Carl Friedrich Zelter, ein enger Freund Goethes, übernimmt im März die Aufgabe, die Chorpartien in Liedsätze zu übertragen, kann seine Arbeit jedoch nicht mehr rechtzeitig vor der kurzfristig angesetzten Premiere abschließen. Schon am 19. März 1803 erfolgt die Uraufführung; zu den Mitwirkenden gehört auch Schillers neunjähriger Sohn Karl, der die Rolle eines Pagen versehen darf. Für die ungewohnten Chorpartien setzte man das Sängersenemble der Hofbühne ein, das sonst nur in Operninszenierungen auftrat. Vor allem die jüngeren Zuschauer reagieren enthusiastisch, während sich die kapriziösen Weimarer Hofdamen vom pathetischen Furor des düsteren Textes abgestoßen zeigen. Schiller berichtet Körner am 28. März 1803 von der Premiere: «Was mich betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung.» (32, 25)

Der «furchtbare Ernst», den Schiller hier beschreibt, entsteht aus der bedrückenden Konfiguration, welche die Brudermord-Tragödie beherrscht. Die Schuldzusammenhänge, die das Geschehen bestimmen, haben sich gemäß dem Muster der «tragischen Analysis» des sophokleischen *König Oidipus* bereits in der Vergangenheit aufgebaut. Nach dem Vorbild des attischen Dra-

mas sind es zwei Träume, die schon auf das Unheil vorausdeuten, welches dem Fürstenhaus und seinen beiden Söhnen durch die Geburt einer Tochter droht. Der Traum der Fürstin Isabella zeigt einen Löwen und einen Adler friedlich vereint vor einem im Gras spielenden Kind; ein Mönch legt dieses Bild als Zeichen der Versöhnung durch die Tochter aus, die dereinst «der Söhne streitende Gemüther | In heißer Liebesglut vereinen» dürfe (v. 1350 f.). Dem Fürsten prophezeit dagegen nach einem Traum ein Araber, die Tochter werde die Söhne «tödten» (v. 1318 ff.), was die Eltern dazu veranlaßt, das Mädchen «an verborgner Stätte» durch «fremde Hand erziehn» zu lassen (v. 1360 ff.). Die Opposition der Traumdeutungen ist, wie der Verlauf der Tragödie zeigt, nur scheinbar: Die mit Hilfe der Mutter nach der Beerdigung des Fürsten veranlaßte Zusammenführung der zerstrittenen Brüder schlägt in heftig aufblitzende Eifersucht um, als diese erkennen, daß sie dasselbe Mädchen lieben – eben ihre in einem Kloster lebende Schwester Beatrice, deren wahre Identität sie freilich nicht durchschauen. In einer Szene von gesteigerter Dynamik, die auch dem Zuschauer keine Gelegenheit zur Reflexion der Ereignisse läßt, ersticht Don Cesar seinen Bruder Manuel und erfüllt damit die – zunächst ambivalent klingende – Prophezie des Traums seines Vaters, daß die Tochter die Seelen seiner Söhne «in heißer Liebesglut» verbinden werde.

Das Vorbild für das Inzestmotiv stellt Horace Walpoles Drama *The Mysterious Mother* (1768) dar, das Schiller zumindest durch eine 1798 im *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung* publizierte Anzeige der seit 1794 vorliegenden deutschen Übersetzung kannte. Von Walpole übernimmt die Tragödie die innerweltliche Motivation des Geschehens, dessen agonaler Verlauf sich nur bei oberflächlicher Betrachtung als Produkt der Providenz ausweist, faktisch aber auf die schuldhafte Leidenschaftlichkeit Don Cesars zurückzuführen ist. Zwar werden Schicksal und Vorsehung vom Chor wie von den handelnden Personen immer wieder als Auslöser der katastrophischen Ereignisse namhaft gemacht, doch zeigt sich am Ende, daß der Mensch für seinen Weg selbst verantwortlich ist. Die Götter haben sich aus der Welt, die das Drama zeigt, zurückgezogen; sie

bilden Berufungsinstanzen für die Leidenden, sind aber letztlich ungreifbar und unreal. Die Modernität von Schillers Versuch, sich mit dem Theater der Griechen zu messen, liegt darin, daß er die Kategorien der Metaphysik als leere Begriffe ausweist, die dem Menschen keine Handlungsorientierung mehr zu verschaffen vermögen. Die von Schmerz zerfressene Donna Isabella muß erkennen, daß die Frage nach dem Wirken einer höheren Schicksalsinstanz unter den Gesetzen des Leidens zweitrangig geworden ist: «Was kümmerts Mich noch, ob die Götter sich | Als Lügner zeigen, oder sich als wahr | Bestätigen?» (v. 2490 ff.)

An die Stelle der Providenz tritt in der Tragödie die irrwitzig erscheinende Macht einer zerstörerischen Naturgewalt, die von den Chören in eindrucksvollen Metaphernkaskaden beschworen wird. Mit der Kraft der «Wetterbäche» (v. 242) aus «Wolkenbrüchen» (v. 244) nimmt, so heißt es, die unheilvolle Entwicklung ihren Gang. Während Isabella vermutet, daß die Natur «redlich» an einem «ewigen Ankergrunde» (v. 361 f.) festliege, der sie zu einem Bild der beständigen Wiederholung bestimme, erweist der Verlauf der Ereignisse gerade ihre dunkle Bedrohlichkeit, hinter der die zerstörerischen Energien nackter Gewalt sichtbar werden. Bricht zum Schluß der Schrecken als «Ungeheuer» des Meeres (v. 2206) über die Menschen herein, so zeigt sich, daß die Natur das Spiegelbild einer inkalkulablen Geschichte ist. Die «sturmbewegten Wellen | Des Lebens» (v. 363 f.), aus denen am Ende in «schwarzen Güssen» die «Bäche des Bluts» (v. 2434 f.) hervorstürzen, bezeugen den unberechenbaren Charakter des historischen Prozesses, dessen reißenden Kräften das Individuum hilflos unterworfen ist.

Daß auch die Leitvorstellungen einer idealistischen Anthropologie entleert sind, bestätigt der Freitod des Brudermörders Don Cesar, der nicht auf moralische Superiorität verweist, sondern durch narzißtische Eitelkeit motiviert ist. Der Gestus des erhabenen Helden, der mit «freiem Geist» (v. 2727) über sich selbst entscheidet, trägt Züge der Täuschung, weil er einem mechanischen Konkurrenzdenken entspringt. Dem toten Bruder möchte Don Cesar nacheifern, da er es nicht ertragen kann, ihn als Objekt der Erinnerung kultisch verklärt zu sehen: «Weit wie

die Sterne abstehn von der Erde, | Wird Er erhaben stehen über mir, | Und hat der alte Neid uns in dem Leben | Getrennt, da wir noch gleiche Brüder waren, | So wird er rastlos mir das Herz zernagen, | Nun Er das Ewige mir abgewann, | Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott | In der Erinnerung der Menschen wandelt.» (v. 2736 ff.) Der Chor deutet nach Don Cesars Freitod an, daß das Opfer, das er brachte, ambivalent bleibt, weil es die strafbare Verstrickung nicht aufhebt, in die er geriet: «Das Leben ist der Güter höchstes nicht, | Der Uebel größtes aber ist die Schuld.» (v. 2838 f.) Die echte Sühne des «größten Übels» kann Cesar durch seinen Suizid schwerlich leisten; sie wäre nur dort erfüllt worden, wo der Einzelne jene Gewaltstrukturen der Geschichte durchbrochen hätte, die jetzt, unter dem Vorzeichen von Tötung und Selbsttötung, auf unheilvolle Weise fort dauern.

Im Mai 1803 hat Schiller zur Erläuterung des Textes für die Druckfassung eine kürzere Abhandlung *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* verfaßt. Sein Ausgangspunkt ist die Frage nach der sentimentalischen Funktion eines Stilelements, das dem attischen Theater, wie es heißt, gleichsam existentiell zugehört: «Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, das ist, er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurück versetzt wird.» Die Restitution des Chors, mit dessen Hilfe «dem Naturalism in der Kunst» der «Krieg zu erklären» sei, bedeutet einen kreativen Akt, der beim Zuschauer den Sinn für die «großen Resultate des Lebens» schärfen könne, indem er ihn auf den kathartischen Charakter des dramatischen Geschehens verweise: «Der Chor reinigt also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet; eben so wie der bildende Künstler die gemeine Nothdurft der Bekleidung durch eine reiche Drapperie in einen Reiz und in eine Schönheit verwandelt.» (10, 11 ff.)

Das hier umrissene Programm hat Schillers Tragödie selbst jedoch nur in Ansätzen verwirklicht. Der Chor der *Braut von Messina*, der zunächst in zwei Gruppen als parteiisches Gefolge

der Brüder auftritt, findet erst am Ende zur Funktion einer ruhigen Richtinstanz, die ein klares Urteil über das Geschehen spricht. Der Erkenntnis, daß der Selbstmörder mit dem Opfer seines Lebens die geschichtliche Schuld nicht abzutragen vermöge, welche die Katastrophe bedingte, geht ein nervöses Wechselspiel der Meinungen und Gegenmeinungen voraus, das den Chor als Interessenvertreter ohne klare Grundüberzeugung ausweist. «Krieg oder Frieden», heißt es schon zu Beginn: «Wir sind bereit und gerüstet zu beiden.» (v. 324 ff.) Wenig später mündet diese vage Ankündigung in die charakteristische Ostentation der Ratlosigkeit: «Laßt es genug seyn und endet die Fehde | Oder gefällt's euch, so setzt sie fort. | Was euch genehm ist, das ist mir recht, | Ihr seid der Herrscher und ich bin der Knecht.» (v. 435 ff.) Dem Chor bleibt nichts als das Bekenntnis zum Wechsel, das als besonderes Merkmal der Naturprozesse erscheint: «Mir gefällt ein lebendiges Leben, | Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben | Auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks.» (v. 881 ff.) Die Aufgabe, «das Materielle durch Ideen» (10, 9) zu beherrschen, wird auf diese Weise verfehlt; auch der Chor, der doch den Geist der kathartischen Reinigung repräsentieren soll, erscheint als Spiegel eines modernen, im Sinne Hegels: unglücklichen Bewußtseins, das einer Welt ohne Götter keine Ordnung aufzuzwingen vermag.
[...]

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de