

Bergische Universität Wuppertal
Sommersemester 2014
Hauptseminar: Schillers historische Dramen
PD Dr. Christian Klein

**DER CHOR IN SCHILLERS *BRAUT VON MESSINA* – ANTIKE ODER MODERNE ELEMENTE?
EINE UNTERSUCHUNG**

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons „Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland“ Lizenz.



Carsten A. Dahlmann
E-Mail: c.dahlmann@uni-wuppertal.de
10. Semester, Kombinatorischer Bachelor of Arts
Germanistik, Geschichte, Latein

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
2	DER CHOR IN DER ANTIKE	1
2.1	Geschichte des Chors	1
2.1.1	Archaische Chortänze	2
2.1.2	Chor und Ritual	3
2.1.3	Der Chor im Wandel	4
2.2	Eigenschaften des Chors	5
2.2.1	Individuum vs. Gruppencharakter	6
2.2.2	Das Selbstverständnis des Chores	7
2.2.3	Einfluss auf die Handlung	7
2.3	Funktion im antiken Drama	9
3	DER CHOR BEI DER <i>BRAUT VON MESSINA</i>	10
3.1	Schillers Ansichten über den Chor	10
3.2	Schillers Choreigenschaften – typisch antik?	12
3.2.1	Individuum vs. Gruppencharakter	12
3.2.2	Das Selbstverständnis des Chores	14
3.2.3	Einfluss auf die Handlung	14
3.3	Die Funktion von Schillers Chor	16
4	FAZIT	19
	LITERATURVERZEICHNIS	20

1 EINLEITUNG

In dieser Seminararbeit möchte ich den Chor in Schillers *Die Braut von Messina* untersuchen und ihn mit den Chören aus den antiken Dramen vergleichen. Hierbei werde ich zunächst in aller Kürze einen geschichtlichen Überblick über den antiken Chor geben. Dies ist notwendig, um die Reste der rituellen Elemente in den ältesten Tragödien zu verstehen, was wiederum wichtig ist, um den Wandel des Chors zu einem rein literarischen Element zu begreifen.

Im Anschluss daran werde ich die antiken Chöre kurz analysieren. Ich unterscheide bei dieser Untersuchung zwischen Eigenschaften und Funktionen des Chors. Die Eigenschaften sind als statische, allgemeine Merkmale zu verstehen. Ist der Chor eine Gruppe oder ein Individuum? Wie ist das Selbstverständnis des Chores? Und ist der Chor ein passiver, sich zurückhaltender Chor oder greift er in die Handlung ein? Unter den Funktionen verstehe ich, wie der Autor den Chor innerhalb des Stückes einsetzt. Dient er dem Dichter als Kontrastfolie oder als Sprachrohr? Wird er zur Koordination des Plots genutzt? Dient er als zeit- und raumüberbrückendes Element? – um nur ein paar der möglichen Funktionen zu nennen.

Schließlich werde ich dieselben Eigenschaftskategorien bei der *Braut von Messina* anlegen und untersuchen und danach wiederum die Funktionen von Schillers Chor analysieren. Bei der Betrachtung dieses Stückes werde ich darüber hinaus auch Schillers eigene Aussagen zu dem Thema berücksichtigen.

Auf diese Art und Weise möchte ich herausfinden, wie viele antike Elemente – also Eigenschaften und Funktionen – Schiller in seinem Stück nutzt. Was übernimmt er und was verwirft er? Was schafft er neu? Wie antik ist die moderne Tragödie der Weimarer Klassik oder: Wie modern ist sie?

2 DER CHOR IN DER ANTIKE

2.1 GESCHICHTE DES CHORS

Zunächst einmal möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte des antiken Chors geben. Dies ist insofern wichtig, als seine ursprüngliche Bedeutung noch bis in die Zeit der ersten uns überlieferten Tragödien hinein wirkt.

2.1.1 ARCHAISCHE CHORTÄNZE

Es war ein „Grundphänomen griechischer Lebensweise“ zu tanzen.¹ Aus diesem Grunde gehört der Chor – der eben nicht nur gesungen, sondern auch getanzt hat – nicht nur zur griechischen Theaterkultur, sondern zur griechischen Kultur an sich. So wurde bei den Griechen bei etlichen Gelegenheiten getanzt.² Meist waren diese Tänze mit Freude verbunden, aber auch die Totentänze gehörten fest zur griechischen Tanzkultur.³ Bei der Suche nach den Anfängen für den Chortanz müssen wir also bis an die frühesten Überlieferungen der europäischen Kultur zurückgehen.

Dort finden sich schon in kretischer und mykenischer Kunst nachweisbare Gruppentänze. Somit liegen die frühesten Belege für den Chortanz um ca. 1500 und 1200 v. Chr.⁴ Diese Tänze aus der archaischen Zeit sind beispielsweise bei Homer thematisiert. So tanzen in der *Illias* Mädchen und Jungen „sich am Handgelenk haltend“⁵ und in der *Odyssee* wird Odysseus' Heimkehr bei Gesang und Tanz⁶ gefeiert.⁷

Auch Hesiod ist als wichtige Quelle für archaische Rituale und Tänze zu nennen, denn bei ihm wird nicht nur die Wichtigkeit der chthonischen Mächte – also z.B. die der Erde als Göttin und, nach Schadewaldt, zugleich als Inbegriff des Seins⁸ – deutlich, sondern auch dort wird getanzt. Schon zu Beginn der *Theogonie* tanzen beispielsweise die Musen,⁹ und selbstverständlich singen sie auch, und zwar mit einem lieblichen Klang ihrer Füße.¹⁰ Man beachte das Wort „eratós“, das ich hier mit lieblich übersetzt habe,¹¹ und denke an die Bedeutung des Begriffs *Éros* in der griechischen Philosophie. Man muss sich also bewusst machen, mit welchen starken Bedeutungen diese Wörter verknüpft sind.

Kultische Tänze und Rituale waren auch feste Bestandteile der Dionysien – der Festspiele zu Ehren des Gottes Dionysos, die auch noch zur Zeit der klassischen Tragödiendichtung stattgefunden haben. Da die Tragödien in die Tage der Dionysosfeste integriert waren, hängen also Chor – und somit Tanz und Gesang –, Ritual und Tragödie eng zusammen.¹²

¹Albert Henrichs: „Warum soll ich denn tanzen?“: *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart u. Leipzig 1996, S. 17.

²Vgl. ebd.

³Vgl. ebd., S. 18.

⁴Vgl. ebd., S. 22.

⁵Hom. *Il.* 18,594: ἀλλήλων ἐπὶ καρῶ χειρᾶς ἔχοντες.

⁶Vgl. Hom. *Il.* 23,143ff.

⁷Vgl. Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 22.

⁸Vgl. Wolfgang Schadewaldt: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen* (Tübinger Vorlesungen 4). Frankfurt am Main 1978, S. 89.

⁹Vgl. Hes. *Theog.* 1–5.

¹⁰Hes. *Theog.* 70: ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὑπο δοῦπος.

¹¹Was zumindest etwas stärker ist als das „reizend“ der Reclam-Übersetzung.

¹²Man hüte sich jedoch davor, aus diesem Zusammenhang gleich zu schließen, dass die Tragödie direkt aus dem Dionysoskult bzw. dem Satyrspiel entstanden sei. Vgl. für eine analytische Widerlegung dieser weit verbreiteten Annahme Wolfgang Schadewaldt: *Die griechische Tragödie* (Tübinger Vorlesungen 1). Frankfurt am Main 1991, S. 34–42.

Die Wurzel der Tragödie ist in allen drei oben genannten Bestandteilen des antiken Lebens zu suchen: dem Heldenkult, den chthonischen Mythen sowie dem Dionysoskult.¹³

Im Folgenden werde ich nun kurz zeigen, inwiefern Chor und Ritual sich in den frühen Tragödien präsentieren.

2.1.2 CHOR UND RITUAL

„Erst wenn man die Rolle des Mythos in der Tragödie erfaßt hat, wird einem ihr kultischer Ursprung vollends verständlich; erst wenn man den *inneren* Zusammenhang zwischen Mythos und Tragödie begreift, geht einem auf, [...] in welcher Form mit ihr [...] ein mythisches Fest begangen wurde.“¹⁴

Dieser Zusammenhang gilt zumindest für die frühen Tragödiendichter – Aischylos und Sophokles. An ihnen kann man noch gut erkennen, dass der Chor des Dramas direkt aus alten Ritualen erwachsen ist. Und er findet sich bei den ältesten überlieferten Tragödien auch im Einklang mit den Gesamtthemen, die wiederum alte Mythen rezipieren. So sind bei Aischylos die Spannungen zwischen den olympischen Göttern und den chthonischen Urmächten – zu denen, wie oben bereits dargestellt, auch Himmel (Uranós) und Erde (Gaia) und somit die alte Göttergeneration (siehe Hesiod) gehören – thematisiert.¹⁵ Und auch bei Sophokles ist dies das vorherrschende Thema.¹⁶ Wie im vorangehenden Abschnitt gezeigt, müssen diese Themen als kultisch betrachtet werden.

Doch zurück zum Chor. Der Chortanz (Choreía) hat rituelle Wurzeln und seine Verbindung mit dem Götterkult nie verloren.¹⁷ Er war „Gottesdienst und Schauspiel zugleich; in ihm konvergierten der Tanz als Kunstform und der Tanz als Ritual.“¹⁸

Hinzu kam das Chorlied, wobei dieses und der Chortanz „eine unauflöbliche und darstellerische Einheit“ bildeten¹⁹ – auch wenn dieses Zusammenspiel heute leider nicht mehr im Detail nachvollzogen werden kann; die griechische Musik ist, bis auf wenige Partituren, nicht erhalten.²⁰

Wie sehen die jeweiligen Chorpartien inhaltlich aus? Bei Aischylos ist der Chor „rituell-

¹³Vgl. für eine sehr detaillierte Analyse über die Ursprünge der Tragödie und dem Zusammenspiel dieser Aspekte Schadewaldt: *Griechische Tragödie*, S. 34–66.

¹⁴Kurt Hübner: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985, S. 211f.

¹⁵Vgl. für einen detaillierten Überblick über den Mythos bei Aischylos ebd., S. 199–205.

¹⁶Vgl. für einen detaillierten Überblick über den Mythos bei Sophokles ebd., S. 205–211.

¹⁷Vgl. Henrichs: *Warum soll ich denn tanzen?*, S. 17.

¹⁸Ebd., S. 21.

¹⁹Ebd., S. 26.

²⁰Vgl. ebd.

performativ in die Handlung eingebunden“;²¹ man findet bei ihm diverse rituelle Einsatzformen wie beispielsweise Gebete oder Klagen.²² Zwar geht die neuere Forschung davon aus, dass mit diesen rituellen Elementen im Drama keine eigentlichen (und weiteren) Rituale im Zuge der Dionysien gemeint waren,²³ jedoch ist es meines Erachtens schon bezeichnend, dass die rituellen Elemente nach Aischylos abnahmen, dass der Chor in späteren Stücken anderer Autoren also weniger betete etc. Möglicherweise verschob sich mit der Zeit einfach der Grad des Ritualen in Richtung der reinen Literarizität des Chors. Und wenn man bedenkt, dass es schließlich das Ziel war – wie es Aristoteles ein Jahrhundert später niederschrieb –, Schaudern und Entsetzen²⁴ im Zuschauer auszulösen,²⁵ um so schließlich eine Katharsis in ihm zu erreichen, so glaube ich, dass man den rituellen Faktor auch nicht allzu sehr außer Acht lassen sollte. Die Möglichkeit, dass auch innerhalb der Tragödie selbst rituelle Handlungen stattfanden – und auch so gemeint waren –, ist meines Erachtens aufgrund der schrittweisen Veränderung der Tragödie, bei der die Bedeutung des Chors mehr und mehr abnahm, durchaus vorhanden.

Bevor ich nun zu der Analyse der typischen Eigenschaften des antiken Chors komme, möchte ich dessen angesprochenen Bedeutungswandel kurz skizzieren.

2.1.3 DER CHOR IM WANDEL

Die griechische Chortanzkultur war ein „musikalisches Leitmotiv durch alle Perioden der Poliskultur von den frühesten Anfängen bis in die Spätantike [...]“.²⁶ Aber der Chor macht, wie aufgrund der vorherigen Ausführungen schon erkennbar gewesen ist, eine Entwicklung durch: Bei Aischylos ist er zunächst noch „rituell-performativ in die Handlung eingebunden“.²⁷ Anschließend sondiert er sich langsam – für manche ab Sophokles,²⁸ für andere ab Euripides. Denn dieser habe bereits in einer Welt gelebt, „für welche die Macht des Mythos gebrochen war.“²⁹ Und damit ist eine wichtige Zäsur der Chortradition erreicht.

²¹Markus A. Gruber: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos : Affekt und Reaktion* (DRAMA – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Tübingen 2009, S. 500.

²²Vgl. ebd., S. 12.

²³Vgl. ebd., S. 486.

²⁴Hierbei handelt es sich um die von mir bevorzugte Übersetzung von ἔλεος und φόβος. Es würde zu weit führen, im Rahmen dieser Seminararbeit die vielen Probleme, die bei den Übersetzungen und (Re-)Interpretationen der beiden Begriffe im Laufe der Jahrhunderte entstanden sind – man denke beispielsweise an Lessings Auslegung als „Furcht und Mitleid“ – zu thematisieren, ich möchte an dieser Stelle jedoch nicht unerwähnt lassen, dass die altgriechischen Begrifflichkeiten in direktem Zusammenhang mit dem Dionysischen und Ritualen verstanden werden müssen.

²⁵Vgl. z.B. Aristot. *Poet.* 1453b, 5.

²⁶Henrichs: *Warum soll ich denn tanzen?*, S. 17.

²⁷Gruber: *Chor in Aischylos*, S. 500.

²⁸Franz Grillparzer: *Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie*. Bonn 1947, S. 6.

²⁹Hübner: *Wahrheit des Mythos*, S. 199.

Schließlich verlor der Chor im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. „immer mehr an Gewicht und löste sich von der Handlung.“³⁰ Auch hier ist Euripides als Wendepunkt zu sehen; die Stücke von Aischylos und Sophokles beinhalten noch einen recht handlungsfreudigen Chor. Dies soll in Abschnitt 2.2.3 noch näher untersucht werden.

Auch wurde der Chortanz im Laufe der Zeit unbedeutender. Der Gesang blieb jedoch erhalten.³¹

Bei Menander war der Chor letztendlich „nicht mehr obligatorisch.“³² „Dieser Umformungsprozeß begann in der Komödie früher als in der Tragödie.“³³

In späteren Stücken nimmt er einen immer passiveren Status ein und wirkt fast wie ein Zuschauer, „weil ihn die Dichter immer mehr und mehr zu entfernen suchten.“³⁴

Nur noch „dürftige Fragmente“³⁵ sind von den Chorliedern der römischen Republik erhalten. „Bei Ennius ersetzen Sprechverse des Chors den fehlenden Chorgesang, während Sologesänge die Regel waren.“³⁶ Bei Senecas Tragödien jedoch „erwachte [...] das Chorlied noch einmal in all seinen Variationen zu neuem Leben“ – auch wenn leider unklar ist, ob dessen Tragödien tatsächlich aufgeführt wurden.³⁷

2.2 EIGENSCHAFTEN DES CHORS

Im folgenden Abschnitt sollen nun die typischen Eigenschaften des Chors herausgearbeitet werden. Wie anhand der vorangehenden Kapitel zu erkennen ist, ist dies natürlich im ersten Moment nicht so ganz pauschal zusammenfassbar. Dennoch ist es Detlev Baur gelungen, bei der Betrachtung des Chors der *Elektra* und dem anschließenden Vergleich mit den 30 vollständig erhaltenen Tragödien des 5. Jahrhunderts den Tragödienchor „anschaulich und zugleich allgemeingültig darzustellen“.³⁸ Trotz seiner guten und detaillierten Analyse muss der Aspekt des Handlungseinflusses jedoch im Hinblick auf die Zeit vor und die Zeit ab Euripides einzeln betrachtet werden. In diesem Punkt gehen die Dramen meines Erachtens doch zu sehr auseinander, als dass seine exemplarische Verdichtung³⁹ noch funktioniert. Von diesem Punkt abgesehen beziehe ich mich bei den Eigenschaften des Chors vor allem auf Baur, aber auch auf Henrichs.

³⁰Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 57.

³¹Vgl. ebd., S. 25.

³²Ebd., S. 58.

³³Ebd., S. 57.

³⁴Grillparzer: Bedeutung des Chors, S. 7.

³⁵Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 59.

³⁶Ebd.

³⁷Ebd.

³⁸Detlev Baur: „Chor und Theater : Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*“. In: *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (1997), H. 29. S. 26–47, hier: S. 28f.

³⁹Vgl. ebd., S. 29f.

Von den verschiedenen Aspekten, die Baur untersucht, empfinde ich die folgenden drei am wichtigsten für die Betrachtung des antiken Chors und werde mich daher auf diese beschränken – bzw. manche von Baur's vielschichtigen Aspekten lassen sich auch gut unter diesen zusammenfassen. Hierbei handelt es sich um: den Gruppencharakter des Chors im Vergleich zu der Betrachtung des Chors als weitere *dramatis persona*, das Selbstverständnis des Chors sowie seinen Einfluss auf die Handlung.⁴⁰

2.2.1 INDIVIDUUM VS. GRUPPENCHARAKTER

In der Vergangenheit wurde mehrfach versucht, den Chor als eine weitere *dramatis persona* zu analysieren. Hieran ist offenbar unter anderem Aristoteles schuld. In seiner *Poetik* spielt der Chor kaum eine Rolle.⁴¹ An einer Stelle heißt es jedoch, man müsse ihn „ebenso einbeziehen wie einen der Schauspieler, und er muss Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen [...]“.⁴² Diese Stelle wird oft zum Anlass genommen, um den Chor als eine Art *dramatis persona* zu identifizieren. So führt Gruber eine ganze Reihe von vor allem englischsprachiger Forschungsliteratur auf, die dies so sieht. Die Auswirkungen sind, dass „nun alle Äußerungen des Chors grundsätzlich kritisch beäugt werden [...]“,⁴³ und so warnt Gruber entsprechend vor diesem Extrem der Deutung.⁴⁴

Zu beachten ist jedoch auch noch eine Textstelle eines Pseudo-Aristoteles, der den Chor als „nicht in die Handlung eingreifende[n] Beobachter“ beschreibt,⁴⁵ und die laut Baur von vielen Forschern oft übersehen wird.

Außerdem ist zu beobachten, dass der Chor stets aus einer „homogene[n] Gruppe aus Menschen, deren Gemeinsamkeit in Geschlecht, Alter und (damit) sozialer Stellung in der Polis total ist“, besteht.⁴⁶ Und die Art dieser Gruppe verhindert bereits, dass ein individuelles Handeln eintreten kann. Denn zusammengesetzt sind diese Gruppen beispielsweise aus „politisch machtlose[n] Frauen oder physisch schwache[n] Greise[n]“, die nur eine „passive Rolle“ einnehmen können.⁴⁷ Im Falle der *Elektra* handelt es sich z.B. um eine Gruppe junger Frauen.⁴⁸ Diese homogene Gruppe, die für das ganze Volk sprechen kann, ist jedoch nicht als eine Art Individuum zu sehen.

⁴⁰Den Einfluss auf die Handlung könnte man im Grunde genommen auch als Funktion betrachten. Ich analysiere dies hier jedoch statischer. Was ist seine Eigenschaft in Bezug auf das Eingreifen? Ist er ein eingreifender Chor oder ein sich zurückhaltender? Und wenn er ein sich zurückhaltender ist, erfüllt er logischerweise auch keine Funktion innerhalb der Handlung.

⁴¹Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 26.

⁴²Aristot. *Poet.* 1456a, 25. Übersetzung nach Fuhrmann.

⁴³Gruber: Chor in Aischylos, S. 7.

⁴⁴Vgl. ebd., S. 5–9.

⁴⁵*Problemata Physica* 922b, 26. Zit. nach Baur: „Rolle des Chores“, S. 26.

⁴⁶Ebd., S. 29.

⁴⁷Ebd., S. 30.

⁴⁸Vgl. ebd., S. 29.

Vor diesem Hintergrund stellt sich jedoch die Frage, warum es auch möglich ist, dass der Chor manchmal in der ersten Person Singular von sich sprechen kann.⁴⁹ Hier weist Bauer darauf hin, dass der Wechsel zwischen erster Person Singular und der ersten Plural die wesentlichen Eigenschaften des Chors sogar unterstreicht: nämlich seine Einheitlichkeit einerseits und seinen Gruppencharakter andererseits.⁵⁰ Die Tatsache also, dass er mit einer einzigen Stimme spricht, macht ihn auch zu einem Faktor der Einheit – jedoch ebenfalls nicht im individuellen Sinne.

Dass der Chor keinesfalls „eine geschlossene Figur im Sinne einer dramatis persona“⁵¹ ist, bedeutet meines Erachtens aber nicht zwingend, dass er nicht dennoch in die Handlung eingreifen kann; die Literatur scheint mir oft genau diesen Schluss zu ziehen. Wie dies dennoch miteinander vereinbar ist, soll in Abschnitt 2.2.3 gezeigt werden.

Zuvor muss jedoch zunächst noch etwas über das Selbstverständnis des Chores gesagt werden.

2.2.2 DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DES CHORES

„Der Chor spielt immer einen Chor.“⁵² Er ist stets singend und tanzend im Stück präsent, und das Besondere ist, dass es mehrere Stellen in den antiken Dramen gibt, in denen entweder von einem der Protagonisten oder vom Chor selbst erwähnt wird, dass dieser ein Chor ist.⁵³ Laut Henrichs „Reihungen von chorischen Selbstaussagen und Projektionen“ ist dies in zwölf von 17 Euripides-Tragödien nachweisbar.⁵⁴

Außerdem ist dem Chor eine sogenannte „Unmittelbarkeit“ zu eigen – mit anderen Worten: Der Chor bezieht sich meist mit dem Singen und Tanzen auf sich selbst. Diese „Chorische Selbstreferentialität“ ist sehr typisch für die Stücke.⁵⁵

2.2.3 EINFLUSS AUF DIE HANDLUNG

Manchmal ergibt sich aus dieser Selbstreferentialität ein

„krasse[r] Widerspruch zum Handlungsverlauf [...]. Sophokleische Chöre, die

⁴⁹Vgl. z.B. Eur. *Elektra* 190.

⁵⁰Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 34f.

⁵¹Ebd., S. 44.

⁵²Ebd.

⁵³Vgl. ebd., S. 43.

⁵⁴Vgl. Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 43.

⁵⁵Vgl. ebd., S. 31.

auf ihr eigenes Tanzen pochen, tun dies immer aus Unkenntnis der tragischen Entscheidungen, die hinter ihrem Rücken fallen. Ohne es zu wissen, tragen sie mit ihrem deplazierten Optimismus zur Zuspitzung der Krise bei [...].⁵⁶

So befindet sich der Chor bei *Aiäx* in der Annahme, die Handlung steuere auf ein gutes Ende zu. Ein grober Irrtum, denn es folgt *Aiäx*' Selbstmord.⁵⁷

Aber natürlich bezieht sich der Chor nicht immer auf sich selbst und das eigene Tanzen. Manchmal ist er auch konkreter in die Handlung integriert. Dies kann auf verschiedene Art und Weise geschehen.

So zeigt Lutz Käppel in seiner detaillierten Analyse, dass der Chor in Aischylos' *Orestie* an mehreren Stellen die Funktion einnimmt, die er als die einer dramatis persona sieht. Er sei jedoch gleichzeitig auch ein integrierter Erzähler sowie ein lyrisches Ich.⁵⁸

In Sophokles' *Antigone* und im *Ödipus* wird der Chor in einer Art Ratgeberfunktion gesehen,⁵⁹ wobei diese Ratschläge schließlich die Handlung beeinflussen. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, dass der Chor nicht zwingend eine dramatis persona sein muss, um dies zu tun. Der Chor greift nicht in die Handlung direkt ein – was er sowieso nicht kann, da logischerweise, bedingt durch seine Positionierung im Theater, sein „Aktionsradius“⁶⁰ eingeschränkt ist –, aber dennoch wäre die Handlung ohne seine Ratschläge anders verlaufen. Auch wenn Euripides als Wendepunkt gesehen werden kann, greift er zum Teil auch noch bei ihm – nämlich bei *Orestes* – in die Handlung ein: Der Tanz des Chors lenkt dort die Argiver ab. Denn er wird zuvor von Helena aufgefordert,⁶¹ wild zu trampeln.⁶²

Doch die Einflussmöglichkeiten des Chores nehmen nun schließlich ab. Ab Euripides ist er kaum mehr in die Handlung integriert. Sein Eingreifen in diese wird zudem, wie bereits in 2.2.1 dargestellt, auch durch den Status der jeweiligen Gruppe – Frauen, alte Männer, Sklaven etc. – erschwert oder gar verhindert.⁶³

Und sollte er versuchen, einzugreifen, werden seine Hinweise ignoriert oder erst befolgt, wenn es schon zu spät ist – wie beispielsweise in *Antigone*.⁶⁴

⁵⁶Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 44.

⁵⁷Vgl. ebd., S. 45.

⁵⁸Vgl. Lutz Käppel: „Die Rolle des Chores in der *Orestie* des Aischylos : Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona“. In: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Hg. v. Peter Riemer / Bernhard Zimmermann (DRAMA – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Stuttgart u. Weimar 1999. S. 61–88.

⁵⁹Vgl. Peter Riemer: „Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles“. In: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Hg. v. Peter Riemer / Bernhard Zimmermann (DRAMA – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Stuttgart u. Weimar 1999. S. 89–111, hier: S. 90–97.

⁶⁰Vgl. ebd., S. 92.

⁶¹Eur. *Orestes* 1353f.

⁶²Vgl. Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 23.

⁶³Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 32.

⁶⁴Vgl. ebd.

Schließlich wären noch ein paar andere interessante Eigenschaften von antiken Chören zu nennen. Henrichs konstatiert beispielsweise, dass es Sophokles und Euripides sehr gereizt habe, Paradoxa mithilfe des Chors zu erzeugen. Er bezieht sich hier auf *König Ödipus*, wo der Chor verspricht, man werde am nächsten Morgen zu Ehren des Berges Kithairon tanzen – jedoch gibt es keinen Morgen für Ödipus und den Chor mehr.⁶⁵

Darüber hinaus ist festzustellen, dass die Chöre auch nie selbst vom Geschehen betroffen sind.⁶⁶

Zum Schluss möchte ich jedoch konstatieren, dass trotz der Tatsache, dass der Chor in den älteren Stücken auch in die Handlung eingreift, dies bei Weitem nicht seine wichtigste Funktion – in dem Fall ist es dann ja eine Funktion – dort ist. Welche anderen wichtigen Funktionen noch infrage kommen, die bei nicht-handelnden Chören ja schließlich im Fokus stehen, soll im Folgenden gezeigt werden.

2.3 FUNKTION IM ANTIKEN DRAMA

Welche Funktionen hat der Chor im antiken Drama also? Zum einen ist der Chor, wie bereits gezeigt, schon aus Tradition im Drama involviert und dient daher, insbesondere in späteren Stücken, sicherlich einfach der ästhetischen Untermalung.

Darüber hinaus können die Auftritte des Chors jedoch auch pragmatisch für die Inszenierung der Handlung genutzt werden. So wird der Chor ja auch zwischen die Auftritte der einzelnen Schauspieler positioniert; diese Chorauftritte werden Stasima genannt. Sie können beispielsweise einen zeitraffenden Charakter haben.⁶⁷ Darüber hinaus kann ein solches Stasimon auch Ortsebenen überbrücken.⁶⁸ Dies ist nicht nur praktisch, sondern auch völlig logisch, denn man bedenke, dass das Setting durch die Bühne ziemlich begrenzt ist. Nicht umsonst gibt es solche Techniken wie die Mauerschau oder das A-partie-Sprechen. Somit scheint der Chor diese Techniken zu erweitern.

Der Chor ist jedoch auch für den Kontrast zwischen dem Helden und dem Durchschnittsmenschen notwendig. Denn „vor diesen Durchschnittsbürgern als Folie können sich die eigenwilligen Protagonisten um so mehr abheben.“⁶⁹ Der Chor der Antike hat somit auch die Möglichkeit, zu steuern, wie sehr sich ein Charakter abhebt oder wie sehr er als unwichtig

⁶⁵Vgl. Henrichs: *Warum soll ich denn tanzen?*, S. 35.

⁶⁶Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 32.

⁶⁷Vgl. ebd., S. 37.

⁶⁸Vgl. ebd., S. 38.

⁶⁹Ebd., S. 41.

in den Hintergrund der Handlung gedrängt wird – eben dadurch, dass er vom Chor ignoriert wird.⁷⁰

Henrichs betont überdies, dass der Chor den Zuschauern der Tragödie bewusst mache, dass jenseits der Bühne Kampf, Mord und Blutvergießen stattfänden; die Dichter hätten gezielt auf den Kontrast zwischen Tanz und Gewalt gesetzt, um die Tragik effektiv in Szene zu setzen.⁷¹

Außerdem werden die Protagonisten durch den Gruppencharakter des Chors dazu gezwungen, sich immer wieder mit der Gruppe auseinanderzusetzen. Hier ist auch der Faktor der Öffentlichkeit zu nennen, die der Chor herstellt.⁷²

Schließlich ist der Chor jedoch auch ein „Sprachrohr des Dichters“.⁷³ So stellt Grillparzer die Vermutung auf, dass „[d]ie alten Dichter [...] wahrscheinlich manches Freie im Dialog nicht [hätten] sagen dürfen, wenn nicht die frommen Gesänge des Chors gezeigt hätten, wie wenig der Dichter an den Gesinnungen seiner Helden teilnehme.“⁷⁴

Alles in Allem kann in diesem ersten Teil der Arbeit also festgehalten werden, dass der Chor, wenn er nicht an der Handlung teilnimmt, passiv beobachtet und kommentiert und somit auch als Sprachrohr des Dichters dient, als Kontrastfolie fungieren kann und außerdem eine wichtige Funktion in der Koordination des Handlungsstrangs einnimmt.

Im Folgenden zweiten Teil soll nun untersucht werden, welche dieser antiken Choreigenschaften und -funktionen Schiller in seiner *Braut von Messina* anwendet.

3 DER CHOR BEI DER *BRAUT VON MESSINA*

3.1 SCHILLERS ANSICHTEN ÜBER DEN CHOR

Dem Stück *Die Braut von Messina* gehen Schillers eigene Ausführungen über den Gebrauch des Chores voran. Ich möchte hiermit kurz zusammenfassen, wie seine Sicht der Dinge ist, sodass im Anschluss geprüft werden kann, inwiefern er dem gerecht wird.

Schiller konstatiert zunächst einmal, dass Gesang und Tanz eigentlich nötig seien, um die Theatervorstellung zu „beleben“. Ohne dies könne der Chor nur „als ein Aussending, als ein fremdartiger Körper, und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung

⁷⁰Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 41.

⁷¹Vgl. Henrichs: Warum soll ich denn tanzen?, S. 23.

⁷²Vgl. Baur: „Rolle des Chores“, S. 40f.

⁷³Gruber: Chor in Aischylos, S. 1.

⁷⁴Grillparzer: Bedeutung des Chors, S. 5.

unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet.“⁷⁵ Allerdings erläutert er anschließend, dass man den Chor angemessen integrieren könne, wenn man ihn „von der wirklichen Bühne auf eine mögliche [versetzt]“.“⁷⁶ Für Schiller ist, wie seine Ausführungen zeigen, die Tragödie losgelöst von der antiken Bühne zu betrachten. Die Einheit des Ortes und der Zeit hält er beispielsweise von Seiten der französischen Tragiker für „misverstanden“. Es gehe um den „idealen Raum“, und die Zeit sei die „stetige Folge der Handlung“.⁷⁷ Mit anderen Worten: Für Schiller zählt, dass das Fantastische im Zuschauer angeregt werde, eine „Befreiung von den Schranken des Wirklichen“ sei wichtig.⁷⁸ Nach dieser Argumentation ist es dann auch nicht mehr notwendig, dass der Chor mit Musik und Tanz ausgestattet ist, man muss ihn künstlerisch einzusetzen wissen.

Überhaupt sei der Chor der neuen Tragödie ein „Kunstorgan“, das benötigt werde, um „die Poesie hervor[zu]bringen“, wohingegen der antike Chor ein „natürliches Organ“ gewesen sei. Er sei natürlicherweise benötigt worden, um Göttern, Königen und Helden die „notwendige Begleitung“ und die Öffentlichkeit zu bieten. Somit biete der moderne Chor viel weitergehende Möglichkeiten.⁷⁹

Er schildert schließlich auch, welche Möglichkeiten dies sind und wie er sie einzusetzen gedenkt. Zum einen verlasse der Chor „den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker [...] zu verbreiten“, und Schiller betont, dass er dies in höchster lyrischer Kunstfertigkeit unternimmt sowie mit „der vollen Macht der Phantasie“.⁸⁰ Laut Schiller „reingt“ der Chor so die Tragödie, da er „die Reflexion von der Handlung absondert [...]“.⁸¹

Er bringe außerdem „Ruhe in die Handlung“, und zwar eine „schöne und hohe“, wodurch selbstverständlich wieder die Ideale und philosophischen Begriffe der Klassik mit in seine Definition einbezogen werden.⁸² Diese Ruhe sei notwendig, da der Zuschauer auch im Zuge der ausgelösten Affekte nicht allzu sehr leiden solle. Eine zu große „Gewalt der Affekte“ nehme dem Zuschauer die Freiheit, und das Leiden wäre zu stark. Somit werde der Chor auch für eine „beruhigende Betrachtung“ während der Handlung gebraucht, und zwar nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für das Personal selbst.⁸³

Der Auslöser für Schillers Bemühungen liegt übrigens darin begründet, dass während der

⁷⁵Friedrich Schiller: „Die Braut von Messina : oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören“. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar 1980. S. 5–125, 299–363, hier: S. 7.

⁷⁶Ebd.

⁷⁷Ebd., S. 10.

⁷⁸Ebd., S. 8.

⁷⁹Vgl. ebd., S. 11.

⁸⁰Vgl. ebd., S. 13.

⁸¹Ebd.

⁸²Vgl. ebd., S. 14.

⁸³Vgl. ebd.

Weimarer Klassik viele antike Stücke imitatorisch nachgespielt worden waren, inklusive des vorhandenen Chors. Schiller versuchte daher, die inzwischen anachronistischen Eigenschaften und Funktionen durch moderne zu ergänzen oder zu ersetzen und den Chor pragmatisch in der Moderne zu nutzen, ihn zu erneuern.⁸⁴ Schillers Chor ist somit keinesfalls eine Imitation der Klassik, sondern ein Instrument für die neue Klassik.⁸⁵

3.2 SCHILLERS CHOREIGENSCHAFTEN – TYPISCH ANTIK?

Inwiefern entsprechen die Eigenschaften von Schillers Chor möglicherweise trotzdem noch zum Teil den oben dargestellten typischen der antiken Chöre? Um dies zu analysieren, ziehe ich im Folgenden dieselben oben definierten Kategorien heran und berücksichtige dabei auch Schillers eigene Aussagen zu diesen Themen.

3.2.1 INDIVIDUUM VS. GRUPPENCHARAKTER

Laut Schillers Ausführungen über seinen Chorgebrauch ist der Chor „kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff“, der sich jedoch „durch eine sinnlich mächtige Masse“ präsentiert.⁸⁶ Schiller verwende ihn als „eine einzige ideale Person, die die ganze Handlung trägt und begleitet“. Hingegen „als wirkliche Person und als blinde Menge“ mithandelnd trete er nur in seiner Zweiteilung im Streit mit sich selbst auf. Ansonsten sei er „als ideale Person [...] immer eins mit sich selbst.“⁸⁷ Ich möchte in diesem Abschnitt prüfen, inwiefern Schiller diesem Anspruch gerecht bleibt.

Die Chorgruppe bei Schiller besteht aus

zwey Halbchören [...]. Den einen Halbchor bilden die ältern, den andern die jüngern Ritter, beide sind durch Farbe und Abzeichen verschieden. Wenn beide Chöre einander gegenüber stehen, schweigt der Marsch und die beiden Chorführer reden.⁸⁸

⁸⁴Vgl. hierzu auch Jae-Min Lee: *Theorie und Praxis des Chors in der Moderne* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 74). Frankfurt am Main 2013, S. 134–146; Anton Sergl: „Das Problem des Chors im Deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der ‚Iphigenie auf Tauris‘ und seine ‚Braut von Messina‘“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1998), H. 42. S. 165–195, hier: S. 169f.

⁸⁵Vgl. hierzu auch Kristina Wiethaup: „Ein fünfter Chor für die ‚wahre‘ Kunst? Die Chöre in Schillers ‚Braut von Messina‘ und die Geburt einer Neuen Tragödiengattung“. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 3 (2006), H. 56. S. 357–387, hier: S. 377–383.

⁸⁶Schiller: „Braut von Messina“, S. 13.

⁸⁷Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁸Nach V. 131.

Somit gibt es mal einen gemeinsamen, mal zwei Chöre⁸⁹ und darüber hinaus die beiden Chorführer. Allerdings treten nach weniger als 200 Versen außerdem noch einzelne Sprecher aus dem Chor auf.

Hört was ich bei mir selbst erwogen,
Als ich müßig daher gezogen
Durch des Kornes hochwallende Gassen,
Meinen Gedanken überlassen.⁹⁰

Hier spricht „Einer aus dem Chor“ zunächst in der ersten Person Singular von sich; ab Vers 195 geht es daraufhin mit „Wir“ weiter. Gibt es also Individuen im Chor von Schiller? Später sagt ein einzelnes Chormitglied:

Mir gefällt ein lebendiges Leben,
Mir ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben
Auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks.⁹¹

Ferner lösen sich an einer Stelle auch einzelne Ritter aus der Chormenge. So geht Don Manuel an einer Stelle ab, „von Zweyen aus dem Chor begleitet.“⁹²

Trotz dieser Stellen sollte dies jedoch nicht überbewertet werden. Die Individuen des Chors ergänzen sich schließlich in ihren Aussagen, auch wenn sie in der ersten Person Singular sprechen. „Einer aus dem Chor“ hebt zu sprechen an und „ein Zweiter“ und oft auch „ein Dritter“ setzen die Rede fort. Diese (vermeintlichen) Individuen⁹³ widersprechen sich also nicht. Zwiesprache geschieht nur, wenn die beiden Halbchöre einander im Streit gegenüberstehen und die beiden Chorführer miteinander reden. Diese sprechen dann ebenfalls hin und wieder in der ersten Singular: „Dich begrüß ich in Ehrfurcht“ sind die ersten Worte des ersten Chors im Stück.⁹⁴ Dies kann man als dieselbe Einheitlichkeit innerhalb des Gruppencharakters interpretieren, wie es Baur für die antiken Stücke tut.

Somit ist Schillers Aussage, dass der Chor „eins mit sich selbst“⁹⁵ sei, stimmig. Nie erhält

⁸⁹Kristina Wiethaup zählt sogar vier (reelle) Chöre, indem sie erstens die „Aeltesten von Messina“ als eine Art schweigender Chor mitzählt sowie zweitens den Kirchenchor, der beim Öffnen der Flügeltüre bei der Beerdigungsszene (nach V. 2821) zu hören ist. Vgl. Wiethaup: „Chöre in Messina“, S. 372f.

⁹⁰V. 190–194.

⁹¹V. 881ff.

⁹²Nach V. 861.

⁹³Es sei noch anzumerken, dass Schiller den Einzelstimmen während der Proben in Weimar sogar Namen zugewiesen hatte und explizit einzelne Schauspieler für diese Rollen vorsprechen ließ. Dennoch ändert dies nichts an meiner Analyse, dass sie nicht wie Individuen wirken. Vgl. Sergl: „Problem des Chors“, S. 191.

⁹⁴V. 132.

⁹⁵Schiller: „Braut von Messina“, S. 15.

ein einzelner Ritter aus dem Chor eine gesonderte Funktion oder lebt seine Individualität aus.

3.2.2 DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DES CHORES

Schillers Chor sieht sich nicht als Chor. Dass die Ritter der beiden Brüder sich ausschließlich als Ritter wahrnehmen, ist eine logische Konsequenz aus Schillers eigener Auslegung, die den Chor von der wirklichen auf eine gedachte, mögliche Bühne projiziert.⁹⁶ Der Chor hat bei Schiller eine noch speziellere und von antiken Ritualtraditionen völlig losgelöste dramaturgische Funktion und muss sich daher auch nicht als Chor verstehen.

In Bezug auf das chorische Selbstverständnis verhält sich Schillers Chor also den antiken Chören genau entgegengesetzt.

3.2.3 EINFLUSS AUF DIE HANDLUNG

Dem Ritterchor ist deutlich anzumerken, dass er sich redlich um Neutralität hinsichtlich der Handlung bemüht – auch wenn es ihm nicht immer hundertprozentig gelingt, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Im Gespräch mit seinem jeweiligen Herrn ist er noch am freigiebigsten mit seinen Worten. So bewertet er beispielsweise die Taten seines Gebieters.

Welch kühn verwegen-räuberische That!
– Verzeih o Herr die freie Tadelrede!
Doch solches ist des weisern Alters Recht,
Wenn sich die rasche Jugend kühn vergißt.⁹⁷

Und zwar nicht immer nur im positiven Sinne:

Mit Furcht, o Herr, erfüllt mich dein Bericht.
Raub hast du an dem Göttlichen begangen,
des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,
Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht.⁹⁸

⁹⁶Vgl. Schiller: „Braut von Messina“, S. 7.

⁹⁷V. 789–792.

⁹⁸V. 718–721.

Diese Kommentare beeinflussen jedoch letztlich keinen der Brüder.

Manchmal scheint er sich dabei zu ertappen, einen konkreten Ratschlag gegeben zu haben, woraufhin er dann jedoch die gegenteilige Option hinzufügt, um die Neutralität wiederherzustellen. So spricht er nach der Bitte Isabellas, die Söhne mögen sich versöhnen:

Höret der Mutter vermahrende Rede,
Wahrlich, sie spricht ein gewichtiges Wort!
Laßt es genug seyn und endet die Fehde,
Oder gefällt's euch, so setzet sie fort.
Was euch genehm ist, das ist mir gerecht,
Ihr seid die Herrscher und ich bin der Knecht.⁹⁹

Der Chor stellt jedoch auch viele Fragen. So erfragt er beispielsweise die näheren Umstände hinsichtlich der neuen Liebe Don Manuels.¹⁰⁰

Hintergrund dieser Fragen ist jedoch auch, dass der Chor sich nur umfassend informiert als guter Ratgeber sieht. „[...] Nichts halte mir zurück, / Denn wissend nur kann ich dir nützlich rathen.“¹⁰¹

Und in der Tat ist der Chor dadurch letztlich ausführlich über die drohenden Katastrophen informiert, noch bevor das Personal ihrer überhaupt gewahr wird. Diese Kenntnisse hält er jedoch zurück. Auf die Frage „Welch Schreckliches ist hier geschehn?“¹⁰² seitens Isabella antwortet der Chor: „Erfahr es nicht von mir, mein Mund ist stumm.“¹⁰³

Mit vielen verzweifelten Wehe-Ausrufen¹⁰⁴ beobachtet er die Szenerie der erwarteten Rückbringung des toten Don Manuel, indes Don Cesar noch nicht weiß, dass Beatrice die eigene Schwester ist und der Brudermord somit umsonst war. Die anwesenden Ritter im Chor geben ihre Kenntnis jedoch nicht preis. Als Isabella schließlich das Unvermeidliche sieht, verkündet der Chor fast schon beruhigt:

Unglückliche Mutter! Es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen das Wort des Jammers,
Nicht meinen Lippen ist es entflohn.¹⁰⁵

Mit düsteren Prophezeiungen, die er mehrfach wiederholt, lässt er die Handlung schließlich auf die Katastrophe zusteuern.

⁹⁹V. 433–438

¹⁰⁰Vgl. V. 668–677 u. V. 739–768.

¹⁰¹V. 751f.

¹⁰²V. 2170.

¹⁰³V. 2173.

¹⁰⁴V. 2252, 2325, 2350, 2358.

¹⁰⁵V. 2314ff.

Brechtet auf ihr Wunden!
Fließet, fließet!
In schwarzen Güssen
Strömet hervor ihr Bäche des Bluts!¹⁰⁶

Der einzige gefährlich konkrete Ratschlag des Chors ist ziemlich am Ende des Stückes zu finden: „Beschließe nichts gewaltsam Blutiges o Herr, / Wider dich selber wüthend mit Verzweiflungsthat“, fordert der Chor.¹⁰⁷

Doch schließlich hört Don Cesar nicht auf ihn; er argumentiert dagegen. Daher appelliert der Chor anschließend an die Mutter, dass diese Don Cesar stattdessen überzeugen solle. Der Chor sieht ein, dass seine Worte wirkungslos sind.

Entschlossen siehst du ihn, festen Muths,
Hinab zu gehen mit freiem Schritte
Zu des Todes traurigen Thoren.
Erprobe du jezt die Kraft des Bluts,
Die Gewalt der rührenden Mutterbitte.
Meine Worte hab ich umsonst verloren.¹⁰⁸

Somit zeigt sich, dass der Chor in keiner Weise auf die Handlung Einfluss nimmt. Zwar spricht er recht offen und zum Teil direkt seinem (jeweiligen) Gebieter gegenüber, doch bewirkt er nichts, und anderen gegenüber nimmt er sich noch wesentlich mehr zurück und schweigt – bzw. verkündet, dass er zu der Thematik schweigt.

3.3 DIE FUNKTION VON SCHILLERS CHOR

Welche Funktion hat der Chor in der *Braut von Messina* also? Wie ich gezeigt habe, greift er nicht direkt in die Handlung ein. Erfüllt er also lediglich die die Spannung entzerrende Funktion, die Schiller ihm zugedacht hat – oder wohnen ihm auch die anderen Optionen inne, wie eine Funktion als Kontrastfolie oder als Sprachrohr des Dichters? Ich werde im Folgenden zunächst die von Schiller konstatierten Funktionen untersuchen und im Anschluss daran prüfen, inwiefern auch die weiter oben auf Grundlage der antiken Tragödie bereits herausgearbeiteten möglichen Chorfunktionen bei ihm zu finden sind.

¹⁰⁶V. 2411–2414 (wiederholt in V. 2431–2434, wiederholt, aber leicht verändert in V. 2455–2458). Walter Hinderer spricht in diesem Zusammenhang von einem angestimmten Lied, was er auch daran festmacht, dass diese Verse schließlich refrainartig wiederholt werden. Folgt man dieser Lesart, so würde der Schiller'sche Chor in diesem Fall doch ein Mal singen und eine grundlegende antike Choreigenschaft übernehmen. Ich selbst möchte dem jedoch nicht folgen, da ich keinen eindeutigen Beleg dafür sehe. Vgl. hierzu jedoch Walter Hinderer: *Schiller und kein Ende : Metamorphosen und kreative Aneignungen*. Würzburg 2009, S. 334.

¹⁰⁷V. 2630f.

¹⁰⁸V. 2666–2671.

Die ihm von Schiller zugedachte Funktion als Intensitätsbremse der Affekte durch gezielte Unterbrechungen ist zunächst einmal eindeutig feststellbar. In der Tat unterbricht der Chor die Verse der Protagonisten nicht nur regelmäßig, er bringt allein schon durch den Metrumwechsel eine gewisse Unruhe in das Stück.

So ist das Grundmetrum, wie so oft in der Klassik, ein 5-hebiger Jambus, also ein Blankvers. Der Chor jedoch weicht regelmäßig von diesem ab. Neben 4-hebigen Versen mit freien Füllungen sind seine Reden sehr oft mit ganz unterschiedlich langen Versen versehen. Darüber hinaus sind seine Verse oft gereimt, was ihn vom Blankvers des Personals ebenfalls kontrastreich abhebt. Nur selten fügt er sich in den Blankvers ein und bildet keinen Kontrast – wie z.B. in einem langen Dialog zwischen Don Manuel und dem Chor¹⁰⁹, gegen dessen Ende Letzterer jedoch wieder unruhiger wird und erneut zu 4-hebigen Versen mit freien Füllungen übergeht.¹¹⁰ Diese Unruhe macht sich auch am Inhalt bemerkbar: „Sage, was werden wir jetzt beginnen, / Da die Fürsten ruhen vom Streit [...]“, so die von Tatendrang gespickte Frage des Chors.¹¹¹

Auch die weiter oben schon gezeigten, düsteren Prophezeiungen, die formelartig wiederholt werden, spicken den Figurendialog mit dramatischen Pausen und bewirken somit genau das, was Schiller damit geplant hat: Der Leser und Zuschauer wird – und zwar mitten in der dramatischsten Szene – immer wieder kurz von den Figuren getrennt, während sich die Handlung, in die der Chor ja nicht eingreift, immer weiter zuspitzt.

Der Kontrast zwischen Chorlyrik und Handlung nimmt darüber hinaus besonders zu, wenn sich der Chor auch thematisch sehr von der Handlung löst und recht allgemeine Sätze von sich gibt.

Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnigten Rasen,
Süßes Tönen entlockt er der Flöte,
Und das Echo des Berges wird wach,¹¹²

Einen „Abzug affektiver Energien des Zuschauers vom Bühnengeschehen und damit eine Entlastung von Leidensausdruck“ gesteht auch Jae-Min Lee dem Chor im Stück zu. Er ermögliche dem Schmerz, „sich vollständig zu äußern und frei auszuspringen.“¹¹³ Jedoch sieht er in dem Chor auch ein Mittel, den Pathos der leidenden Figuren zu verstärken. Dies

¹⁰⁹Vgl. V. 592–843.

¹¹⁰Ab V. 844.

¹¹¹V. 861f.

¹¹²V. 871–876. Vgl. auch für eine detaillierte Analyse der Sätze im Stück Lee: *Theorie und Praxis*, S. 160–163.

¹¹³Ebd., S. 154.

geschehe alleine schon durch die Ausdrucksgewalt dessen.¹¹⁴

Auch eine Absonderung der Reflexion von der Handlung kann sicherlich konstatiert werden. Immerhin sorgt der Chor mit seinen Fragen und Kommentaren gegenüber den Brüdern dafür, dass der Leser über die Vorhaben und Taten der beiden nachdenken kann. Zwar könnte dies auch mithilfe eines Dialogs mit einer weiteren Figur gelöst werden, doch der Chor ist neutraler und kann, wenn der Dichter ihn ins Stück integriert, wie Schiller es tut, auch wunderbar dafür genutzt werden.

Über andere Zeiten und Orte berichtet der Chor in dem Stück jedoch nicht. Ein Bote ist einzeln involviert und über die Vergangenheit der Familie berichtet Isabella selbst.¹¹⁵

Nimmt der Chor auch eine Sprachrohrfunktion ein? Walter Hinderer weist darauf hin, dass der Chor „ähnlich wie Leonore in *Fiesko* eine scharfe Kritik an dem Fürstenstand [ausübt], die auch in Weimar am 19.3.1803 nicht überhört werden konnte“,¹¹⁶ und bezieht sich dabei auf folgende Verse:

Nur in bestimmter Höhe ziehet
Das Verbrechen hin und das Ungemach,
Wie die Pest die erhabenen Orte fliehet,
Dem Qualm der Städte wälzt es sich nach,
Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Gräfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte, Die Welt ist vollkommen überal,
Wo der Mensch nicht hin kommt mit seiner Qual.¹¹⁷

Eine Art von Kontrastfolie scheint Matthijs Jolles zu sehen, auch wenn er dies nicht so bezeichnet. In den Momenten, in denen der Chor reflektierend auftritt, setze er „der bewegendem Kraft, dem gewaltigen Willen und den starken Gelüsten der Herrscher die Dauer und die immer sich erneuernde Fülle der Natur entgegen [...]“.¹¹⁸ Er verweist in diesem Zusammenhang auf die Warnung des Chores, dass das Glück und die Herrschaft schwanke.¹¹⁹ Jolles zeigt, dass ausschließlich der Chor sich dieser Tatsache bewusst ist, und demonstriert als Kontrast die Unsicherheit der Beatrice in der neuen Welt außerhalb der Klostermauern.¹²⁰

¹¹⁴Vgl. Lee: *Theorie und Praxis*, S. 156.

¹¹⁵Vor allem in V. 1–100.

¹¹⁶Hinderer: *Schiller und kein Ende*, S. 335.

¹¹⁷V. 2581–2588.

¹¹⁸Matthijs Jolles: *Dichtkunst und Lebenskunst: Studien zum Problem der Sprache bei Friedrich Schiller*. Hg. v. Arthur Groos (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 91). Bonn 1980, S. 279.

¹¹⁹Ebd., S. 278.

¹²⁰Ebd., S. 278f.

Eine Öffentlichkeit stellt der Chor nicht her. Im Gegenteil. Die Problematik im Stück bezieht sich ausschließlich auf die rein private Ebene. Dies lässt sich auch daran erkennen, dass der Ältestenrat – der in einer Polis ein Teil der Öffentlichkeit gewesen wäre – schweigt und sich zurückzieht.¹²¹

Somit sind auch die Kategorien der Kontrastfolie und des Sprachrohrs dem Schiller-Chor zuzurechnen, wodurch er nicht nur neue, moderne Funktionen innehat, sondern darüber hinaus auch bewährte, antike.¹²²

4 FAZIT

Wie ich in der vorliegenden Arbeit gezeigt habe, hat Schiller auf der einen Seite in der Tat eine neue Art von Chor geschaffen. Wie in seiner eigenen Darstellung vorgesehen, nutzt er den Chor vorrangig in plotfunktioneller Absicht: Er entzerzt das Leiden mithilfe der Stasima und fügt somit künstliche Ruhepausen in die Handlung ein. Somit erzeugt er auch die von ihm angedachte Trennung von Reflexion und Handlung. Und obwohl er den Chor sehr vielfältig gestaltet – gesamter Chor, Halbchöre, Chorführer, Einzelsprecher –, gelingt es ihm dennoch, die Einheitlichkeit des Chors zu bewahren – nämlich indem der Chor sich neutral verhält und nicht in die Handlung eingreift. Schiller hat den Chor völlig losgelöst von antiken Vorstellungen kreiert – was schon grundlegend am ganz neuen Selbstverständnis des Chors zu sehen ist – und ihn pragmatisch für seine Zwecke in der Weimarer Klassik konstruiert.

Dennoch haften dem Chor auf der anderen Seite immer noch antike Elemente an, die Schiller ihm verliehen hat, ohne dass er diese selbst in der Vorrede zum Stück thematisiert. Neben den grundlegenden Eigenschaften der Einheitlichkeit im Gruppencharakter des Chors und des Nichteingreifens in die Handlung, die es – außer bei den ältesten Stücken – schon so in der Antike gab, sind auch bereits lange bekannte Funktionen bei ihm zu finden. So dient er nämlich des Weiteren als Kontrastfolie; vor ihm – und seiner Passivität – heben sich die Figuren deutlich ab. Auch als Sprachrohr des Dichters fungiert er, wenn der Fürstenstand kritisiert wird.

So ist der Schiller'sche Chor, wie so vieles in der Weimarer Klassik, Altbewährtes einerseits, mit einer völligen Neuinterpretation und Modernisierung andererseits.

¹²¹Vgl. Wiethaup: „Chöre in Messina“, S. 372f.

¹²²Eine tabellarische Aufstellung, die die Funktionen des Chors im Weimarer Klassizismus denen in der Antike gegenüberstellt, ist auch bei Sergl zu finden. Erstaunlicherweise ist diese recht schwarz-weiß gezeichnete Gegenüberstellung jedoch allein schon durch die Funktionen des Messina-Chors in mehrerer Hinsicht falsch. Vgl. Sergl: „Problem des Chors“, S. 188f.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

ARISTOTELES: *Περὶ ποιητικῆς – Poetik. Griechisch/Deutsch*. Hrsg. und übers. v. MANFRED FUHRMANN. Stuttgart 2008.

HESIOD: „Θεογονία“. In: Ders.: *Hesiodi. Theogonia. Opera et dies. Scutum*. Hg. v. FRIEDRICH SOLMSEN u. a. 3. Aufl. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis). Oxford 1990. S. 1–48.

– *Θεογονία – Theogonie. Griechisch/Deutsch*. Hrsg. und übers. v. OTTO SCHÖNBERGER. Stuttgart 2008.

SCHILLER, FRIEDRICH: „Die Braut von Messina : oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören“. In: Ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*. Hg. v. SIEGFRIED SEIDEL. Weimar 1980. S. 5–125, 299–363.

SEKUNDÄRLITERATUR

BAUR, DETLEV: „Chor und Theater : Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*“. In: *Poetica – Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (1997), H. 29. S. 26–47.

GRILLPARZER, FRANZ: *Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie*. Bonn 1947.

GRUBER, MARKUS A.: *Der Chor in den Tragödien des Aischylos : Affekt und Reaktion* (DRAMA – Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Tübingen 2009.

HENRICHs, ALBERT: „Warum soll ich denn tanzen?“ : *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*. Stuttgart u. Leipzig 1996.

HINDERER, WALTER: *Schiller und kein Ende : Metamorphosen und kreative Aneignungen*. Würzburg 2009.

HÜBNER, KURT: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985.

- JOLLES, MATTHIJS: *Dichtkunst und Lebenskunst: Studien zum Problem der Sprache bei Friedrich Schiller*. Hg. v. ARTHUR GROOS (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 91). Bonn 1980.
- KÄPPEL, LUTZ: „Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos : Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona“. In: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Hg. v. PETER RIEMER / BERNHARD ZIMMERMANN (DRAMA – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Stuttgart u. Weimar 1999. S. 61–88.
- LEE, JAE-MIN: *Theorie und Praxis des Chors in der Moderne* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur 74). Frankfurt am Main 2013.
- RIEMER, PETER: „Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles“. In: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Hg. v. PETER RIEMER / BERNHARD ZIMMERMANN (DRAMA – Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption 7). Stuttgart u. Weimar 1999. S. 89–111.
- SCHADEWALDT, WOLFGANG: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen* (Tübinger Vorlesungen 4). Frankfurt am Main 1978.
- *Die griechische Tragödie* (Tübinger Vorlesungen 1). Frankfurt am Main 1991.
- SERGL, ANTON: „Das Problem des Chors im Deutschen Klassizismus. Schillers Verständnis der ‚Iphigenie auf Tauris‘ und seine ‚Braut von Messina‘“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* (1998), H. 42. S. 165–195.
- WIETHAUP, KRISTINA: „Ein fünfter Chor für die ‚wahre‘ Kunst? Die Chöre in Schillers ‚Braut von Messina‘ und die Geburt einer Neuen Tragödiengattung“. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 3 (2006), H. 56. S. 357–387.