

Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.)



Sonderausgabe

# Schiller

# Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

---

Herausgegeben  
von Matthias  
Luserke-Jaqui  
unter Mitarbeit  
von Grit Dommès

# Schiller- Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Sonderausgabe

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

---

Redaktion:

Grit Dommès, Vanessa Geuen, Catherine  
Janssen, Matthias Luserke-Jaqui, Johanna May

Bibliografische Information der Deutschen National-  
bibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02406-0

ISBN 978-3-476-05283-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05283-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist ur-  
heberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb  
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das  
gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzun-  
gen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und  
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2005/2011 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2011  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

---

»Das Werk lebt«

(Schiller in der *Thalia*-Vorrede zum *Don Karlos*, März 1785; FA 3, S. 18).

# Vorwort

Was will dieses SCHILLER-HANDBUCH? Vorrangiges Ziel ist die schnelle, präzise und kompakte Information der Leserinnen und Leser. Die einzelnen Artikel sind so aufgebaut, dass sie auch unabhängig voneinander gelesen werden können. Dieses SCHILLER-HANDBUCH setzt nicht den erfahrenen Leser voraus, der sich bereits bestens in Schillers Werk auskennt, sondern es richtet sich an den interessierten Leser, der dieses Werk erst kennen lernen oder seine Kenntnisse vertiefen will.

Die Artikel berücksichtigen die Daten zur Entstehungsgeschichte, gegebenenfalls zur Text- und Druckgeschichte, zur zeitgenössischen Rezeption, zur Wirkungsgeschichte und zur Forschungsgeschichte, die an einschlägigen Beispielen argumentativ nachgezeichnet wird. Neben einer inhaltlichen Darstellung der schillerschen Texte werden individuelle Deutungsansätze durch die Beiträgerinnen und Beiträger herausgearbeitet. Die literatur- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung der jeweiligen Texte will die Bedingungen nachvollziehbar machen, unter denen das Werk Schillers entstanden ist. Bei der Vielgestaltigkeit der Textsorten in Schillers Werk kann die Anordnung der einzelnen Artikel keiner verbindlicheren übergeordneten Systematik verpflichtet sein. Insofern spiegelt das SCHILLER-HANDBUCH auch die Breite der germanistischen Forschung wider.

Die Literaturhinweise am Ende jedes Artikels beanspruchen nicht, die Forschungsliteratur zu den entsprechenden Texten vollständig wiederzugeben. Vielmehr sollen sie den Benutzern des SCHILLER-HANDBUCHS eine erste Orientierung über den Diskussionsstand in der Schiller-Forschung erleichtern. Für weitere bibliographische Recherchen sei ausdrücklich auf die inzwischen jährlich erscheinende Schiller-Bibliographie im *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* hingewiesen. Auf die älteren umfassenden Werkmonographien und Biographien, die mehrere Jahr-

zehnte lang die Schiller-Forschung geprägt haben, wird nur dort hingewiesen, wo direkt daraus zitiert wird. Dies betrifft unter anderem die Arbeiten von Gerhard Storz: *Der Dichter Friedrich Schiller* (Stuttgart 1959), Benno von Wiese: *Friedrich Schiller* (3., durchgesehene Aufl. Stuttgart 1963) und Emil Staiger: *Friedrich Schiller* (Zürich 1967). In jüngster Zeit sind mehrere wissenschaftliche Biographien und Werkmonographien erschienen, auf die an dieser Stelle summarisch, aber nachdrücklich hingewiesen werden soll. Die Leser finden dort weitere hilfreiche Informationen und Deutungsangebote auf dem aktuellen Stand der Forschung:

- Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. 2 Bde. München 2000.
- Götz-Lothar Darsow: *Friedrich Schiller*. Stuttgart 2000.
- Claudia Pilling, Diana Schilling u. Mirjam Springer: *Friedrich Schiller*. Reinbek b. Hamburg 2002.
- Rüdiger Zymner: *Friedrich Schiller. Dramen*. Berlin 2002.
- Michael Hofmann: *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2003.
- Peter-André Alt: *Friedrich Schiller*. München 2004.
- Kurt Wölfel: *Schiller*. München 2004.
- Matthias Luserke-Jaqui: *Friedrich Schiller*. Tübingen, Basel 2005.

Die Werke und Briefe Friedrich Schillers werden in diesem SCHILLER-HANDBUCH nach der *Frankfurter Ausgabe*, gelegentlich auch nach der *Nationalausgabe* zitiert. Die Herausgeber der einzelnen Bände lassen sich der Siglenliste entnehmen, auf die Stellenkommentare wird in der Regel nicht eigens hingewiesen.

Eine umfangreiche Lebens- und Werkchronik und ein ausführliches Register am Ende des SCHILLER-HANDBUCHS sollen in die Lage ver-

setzen, alle gewünschten Informationen schnell nachlesen zu können.

Ich möchte mich an dieser Stelle für die großartige Unterstützung bedanken, die Artikelschreiber und Herausgeber durch Grit Dommès, M.A., Vanessa Geuen, Catherine Janssen, Johanna May und Dr. Nikola Roßbach erfahren haben. Ohne deren engagierte Mitarbeit hätte ein solches Projekt weder inhaltlich noch zeitlich zustande gebracht werden können.

Schiller schrieb: »Wir legen izo manches Buch weg, das wir nicht verstehn, aber vielleicht verstehn wir es in einigen Jahren besser« (NA 20, S. 75). Mir bleibt am Ende die Hoffnung, dass das SCHILLER-HANDBUCH den Leserinnen und Lesern beim Verständnis von Schillers Texten hilfreich sein möge.

Darmstadt, im Herbst 2004

Matthias Luserke-Jaqui

# Inhalt

<b>Dramen</b> . . . . .	1	<i>Die Ideale</i> (1796) . . . . .	271
<i>Die Räuber. Ein Schauspiel</i> (1781) . . . . .	1	<i>Xenien</i> (1796) . . . . .	273
<i>Semele. Eine lyrische Operette von zwei Szenen</i> (1782) . . . . .	45	<i>Klage der Ceres</i> (1797) . . . . .	277
<i>Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel</i> (1783) . . . . .	53	<i>Die Kraniche des Ibycus. Ballade</i> (1798) . . . . .	278
<i>Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen</i> (1784) . . . . .	65	<i>Der Ring des Polykrates. Ballade</i> (1798) . . . . .	280
<i>Körners Vormittag</i> . . . . .	88	<i>Der Taucher. Ballade</i> (1798) . . . . .	281
<i>Don Karlos – Briefe über Don Karlos</i>		<i>Die Bürgerschaft. Ballade</i> (1799) . . . . .	283
<i>Don Karlos. Infant von Spanien</i> (1787/1805) . . . . .	92	<i>Das Glück</i> (1799) . . . . .	285
<i>Briefe über Don Karlos</i> (1788) . . . . .	107	<i>Das Lied von der Glocke</i> (1800) . . . . .	287
<i>Der versöhnte Menschenfeind. Einige Szenen</i> (1790) . . . . .	109	<i>Nänie</i> (1800) . . . . .	289
<i>Wallenstein</i> (1800) . . . . .	113	<i>An***</i> (1802) / <i>Der Antritt des neuen Jahrhunderts</i> (1803) . . . . .	291
<i>Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen</i> (1801) . . . . .	153	<i>Sehnsucht</i> (1802) . . . . .	292
<i>Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie</i> (1801) . . . . .	168	<i>Die vier Weltalter</i> (1803) . . . . .	293
<i>Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören</i> (1803) . . . . .	195	<i>Kassandra</i> (1803) . . . . .	294
<i>Wilhelm Tell. Schauspiel</i> (1804) . . . . .	214	[ <i>Deutsche Größe</i> ] . . . . .	295
<i>Die Huldigung der Künste. Ein lyrisches Spiel</i> (1805) . . . . .	236	<b>Erzählungen</b> . . . . .	299
<i>Demetrius</i> . . . . .	239	<i>Eine großmütige Handlung, aus der neusten Geschichte</i> (1782) . . . . .	299
<i>Dramatischer Nachlass</i> . . . . .	242	<i>Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache. Aus einem Manuskript des verstorbenen Diderot gezogen</i> (1785) . . . . .	302
<b>Gedichte</b> . . . . .	255	<i>Verbrecher aus Infamie. Eine wahre Geschichte</i> (1786) / <i>Der Verbrecher aus verlorener Ehre</i> (1792) . . . . .	305
<i>Die Kindsmörderin</i> (1782) . . . . .	255	<i>Der Geisterseher</i> (1787–1789) . . . . .	311
<i>Die Rache der Musen, eine Anekdote vom Helikon</i> (1782) . . . . .	256	<i>Spiel des Schicksals. Ein Bruchstück aus einer wahren Geschichte</i> (1788) . . . . .	315
<i>Die schlimmen Monarchen</i> (1782) . . . . .	257	<b>Historische Schriften</b> . . . . .	321
<i>An die Freude</i> (1786/1803) . . . . .	259	<i>Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung</i> (1788) . . . . .	321
<i>Resignation</i> (1786) . . . . .	261	<i>Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?</i> (1789) . . . . .	323
<i>Die Götter Griechenlandes</i> (1788) . . . . .	262	<i>Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs</i> (1791–1793) . . . . .	330
<i>Die Künstler</i> (1789) . . . . .	265	<i>Merkwürdige Belagerung von Antwerpen in den Jahren 1584 und 1585</i> (1795) . . . . .	336
<i>Das Reich der Schatten</i> (1795) / <i>Das Ideal und das Leben</i> (1804) . . . . .	267		
<i>Elegie</i> (1795) / <i>Der Spaziergang</i> (1800) . . . . .	269		



<b>Theoretische Schriften</b> . . . . .	339	Schiller als Herausgeber von Zeitschriften ( <i>Württembergisches Repertorium</i> , <i>Rheinische Thalia</i> , <i>Thalia</i> , <i>Neue Thalia</i> , <i>Die Horen</i> ) . . . . .	520
Schriften aus der Karlsschulzeit (1774–1780) . . . . .	339		
<i>Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?</i> (1785) . . . . .	343		
<i>Philosophische Briefe</i> (1786) . . . . .	359		
<i>Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen</i> (1792) . . . . .	364	<b>Bearbeitungen und Übersetzungen</b> . . . . .	529
<i>Über die tragische Kunst</i> (1792) . . . . .	374	Bühnenbearbeitungen . . . . .	529
<i>Kallias, oder über die Schönheit</i> (1793) . . . . .	382	Vergil-Übersetzungen (1792) . . . . .	535
<i>Über Anmut und Würde</i> (1793) . . . . .	388		
<i>Vom Erhabenen</i> (1793) / <i>Über das Pathetische</i> (1801) . . . . .	398	<b>Ausgewählte Briefwechsel</b> . . . . .	537
<i>Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände</i> (1794) . . . . .	406	Briefwechsel Schiller – Goethe . . . . .	537
<i>Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen</i> (1795) . . . . .	409	Briefwechsel Schiller – Körner . . . . .	545
<i>Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen</i> (1795) . . . . .	446	<b>Wirkung</b> . . . . .	561
<i>Über naive und sentimentalische Dichtung</i> (1795/96) . . . . .	451	Wirkungsgeschichte . . . . .	561
<i>Über das Erhabene</i> (1801) . . . . .	479	Schiller auf der Bühne . . . . .	582
		Schiller-Parodien . . . . .	596
		Lebens- und Werkchronik . . . . .	605
<b>Kritiken und publizistische Schriften</b> . . . . .	491	Siglen . . . . .	623
<i>Anthologie auf das Jahr 1782</i> . . . . .	491	Liste der Beiträge . . . . .	627
<i>Über Bürgers Gedichte</i> (1791) und andere Rezensionen . . . . .	505	Register . . . . .	631

# Dramen

## ***Die Räuber. Ein Schauspiel (1781)***

### **Entstehung und Druck**

Die Entstehungsgeschichte der *Räuber* bis zur Veröffentlichung lässt sich nicht lückenlos rekonstruieren; sie ist außerdem kompliziert, weil sie in zwei unterschiedliche Fassungen mündet: in ein Lesedrama mit dem Untertitel *Schauspiel* und in eine Bühnenversion mit dem Untertitel *Trauerspiel*. Offensichtlich hat sich Schiller mit dem Stoff seines Dramas schon seit 1776 befasst; die wesentlichen Schaffensphasen fallen jedoch in seine beiden letzten Akademiejahre, 1779 und 1780. Das Lesedrama *Die Räuber. Ein Schauspiel* ist 1781 erschienen; einen Autor nennt das Titelblatt nicht, die *Vorrede* endet mit dem Vermerk »Geschrieben in der Ostermesse 1781. Der Herausgeber« (FA 2, S. 165). Der Autor blieb anonym und zur Anonymität sah sich der Regimentsmedikus Schiller aufgrund der unfreien Zustände im Herzogtum Württemberg gezwungen (vgl. NA 3, S. 291). Schiller hatte zwar im Dezember 1780 nach seinen Abschlussprüfungen die Akademie verlassen, aber der Hof verfolgte mit Argusaugen das Tun und Treiben auch der Akademie-Absolventen und künftigen Staatsdiener. Der fingierte Verlagsort »Frankfurt und Leipzig« entsprach der Camouflage Schillers; sein im Selbstverlag vorgelegtes Drama erschien zweifellos in Stuttgart, ohne dass bis heute eine dortige Druckerei für die *Räuber* mit absoluter Sicherheit nachgewiesen werden kann. Noch während des Drucks ersetzte Schiller seine ursprüngliche *Vorrede* (vgl. FA 2, S. 161–165) durch eine maßvoller formulierte und den schon gesetzten zweiten Textbogen (vgl. FA 2, S. 166–176) durch eine stilistisch gezügeltere und zügigere Version.

Für die Herstellung seines ersten Buchs musste Schiller ein Darlehen aufnehmen; um es zurückbezahlen zu können, suchte er sein Drama einem

professionellen Verleger zu verkaufen. Das sollte jedoch komplizierter sein als erwartet. Friedrich Schwan in Mannheim zeigte zwar Interesse an dem *Schauspiel*, von dem ihm Schiller die ersten sieben Textbogen zugesandt hatte, aber verlegen wollte er es in der ihm vorliegenden Form nicht. Doch empfahl er es nachdrücklich dem Intendanten des Mannheimer Hoftheaters, Wolfgang Heribert von Dalberg. Aller Bedenken ungeachtet, die Schwan gegen einige stilistische Provokationen und »unschickliche« Szenen der *Räuber* anmeldete, hatte er die dramatische Verve und den genialen Schwung dieses Werks gespürt und sich für seine Verwendung auf der Bühne engagiert.

Bei Dalberg stießen *Die Räuber* auf eine erfreuliche Resonanz. Schiller durfte sich – eine schmeichelhafte Überraschung für den jungen Autor – als Theaterdichter einer angesehenen Bühne betrachten. Der Preis, den er dafür zu zahlen hatte, war allerdings hoch. Im Hinblick auf eine Aufführung verlangte der Intendant zahlreiche »bühnengerechte« Änderungen, offensichtlich aber auch solche, die seinem persönlichen konventionellen Geschmack entsprachen. Im August und September 1781 unterzog sich Schiller der erforderlichen Aufgabe, die schwer auf seinem künstlerischen Gewissen lastete. Seine Briefe an Dalberg spiegeln den Zwiespalt eines Autors wider, der einige wesentliche Änderungswünsche nur um der öffentlichen Ehre willen in Kauf nimmt. Gewiss, Schiller fügte zugunsten einer höheren Bühnenwirksamkeit von sich aus eine Reihe von Szenen in sein Drama ein, etwa die harsche Konfrontation, die Herrmann mit Franz wagt oder dessen Gefangennahme durch die Räuber (vgl. das *Trauerspiel*, IV/8, V/6; vgl. auch Schiller an Dalberg, 6. Oktober 1781; FA 2, S. 919–922). Aber er musste auch mit ansehen, wie selbstherrlich der Intendant mit seinem Bühnenmanuskript umsprang, wenn er »die Zeit der Handlung aus der Gegenwart in das

ausgehende Mittelalter« verlegte und dadurch bloß das »Kostüm«, nicht jedoch den zeitgeschichtlichen »Geist« des Dramas veränderte (Fricke/Göpfert 1973, Bd. 1, S. 913). Offenbar wollte Dalberg durch die historische Kostümierung den aktuellen politischen Sprengstoff der *Räuber* entschärfen. Empfindlich gestört war Schiller auch durch den eigenmächtigen Entschluss des Intendanten, Amalias Ende nicht durch Karl, sondern durch Selbstmord herbeizuführen (vgl. Schiller an Dalberg, 12. Dezember 1781; FA 2, S. 924–927). – Den Titel, den Schiller seiner Bühnenfassung zunächst gegeben hatte: *Der verlorene Sohn, oder die umgeschmolzenen Räuber*, nahm er bis zur Uraufführung am 13. Januar 1782 wieder zurück. Er entschied sich für die bereits im Buchdruck etablierten *Räuber*, doch diesmal mit dem Zusatz *Ein Trauerspiel*.

Die Uraufführung der *Räuber* am 13. Januar 1782 mit dem jungen Iffland in der Rolle des Franz Moor wurde ein triumphaler Erfolg. Schiller, der dem Ereignis beiwohnte, erreichte mit einem Schlag einen unerwarteten Bekanntheitsgrad. Der handschriftliche Text, auf dem die Aufführung basierte, ist von Herbert Stubenrauch sorgfältig rekonstruiert worden; als das so genannte *Mannheimer Soufflierbuch* liegt er veröffentlicht vor. Man könnte annehmen, dass sich Schiller angesichts des Theatererfolgs mit der Bühnenbearbeitung seiner *Räuber*, dem Soufflierbuch, schließlich ausgesöhnt hat. Er hatte sich jedoch seit Mitte Dezember 1781 erneut über sein *Trauerspiel* gebeugt und erprobt, wie er die gebotene »Rücksicht auf Dalbergs Umformungen« (Stubenrauch/Schulz 1959, S. 25) mit seinen eigenen Vorstellungen verbinden konnte. Das Ergebnis war ein Kompromiss, der manche »ursprüngliche Szenengestaltungen« wiederherstellte, Dalbergs »Einteilung des Stückes in 7 Handlungen« (Stubenrauch/Schulz 1959, S. 25) durch die ältere Gliederung in fünf Aufzüge ersetzte und eine Reihe stilistischer Änderungen vorwies. Doch blieb es bei der von Dalberg geforderten Handlungsverlagerung ins ausgehende Mittelalter, »der Streichung des Pastors Moser, der Verwandlung des Paters in »eine Magistratsperson«, der Eliminierung aller eingeschobenen Lieder, der Gefangennahme Franzens

und der von den Räubern an ihm vollzogenen Vergeltung – um nur das Wichtigste zu nennen« (Fricke/Göpfert 1973, Bd. 1, S. 914). Auf dem Titelblatt dieser Bühnenfassung steht zu lesen: *Die Räuber, ein Trauerspiel von Friedrich Schiller. Neue, für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage. Mannheim, in der Schwanischen Buchhandlung 1782*. Im Begleitbrief zu dieser neuen für Schwan bestimmten Fassung hatte Schiller am 2. Februar 1782 den Verleger darum gebeten, sie »ohne eine Linie zu verändern (selbst die Ordnung der Szenen und ihre Anzahl nicht ausgenommen) in den Druk zu geben. Es ist die letzte Hand, die ich daran lege, und damit sei es gut« (NA 3, S. 323, vgl. auch S. 324).

Parallel zur neuen Fassung des *Trauerspiels* »für die Mannheimer Bühne« hatte Schiller eine Überarbeitung des *Schauspiels*, also seines Lesedramas, in Angriff genommen. Es erschien noch im Januar 1782 bei Tobias Löffler in Mannheim (mit der erneut fingierten Ortsangabe »Frankfurt und Leipzig«), und zwar unter dem Titel *Die Räuber. Ein Schauspiel von fünf Akten, herausgegeben von Friderich Schiller. Zwote verbesserte Auflage*. Die Titelvignette ist berühmt geworden; sie zeigt einen grimmig dreinschauenden, zum Sprung ansetzenden Löwen und darunter die Inschrift »in Tirannos«, wodurch die Ausgabe unnötig aktualisiert und politisiert wurde. Ihre Aktualität hatte Schiller nämlich bereits im Personenverzeichnis seines Schauspiels durch den Zusatz »die Zeit der Geschichte um die Mitte des achtzehenden Jahrhunderts« (NA 3, S. 1) betont (und so einen Kontrapunkt zu der im »Trauerspiel« von Dalberg veranlassten Zeitversetzung geschaffen). Kurz nach Erscheinen der »verbesserten Auflage« wurde in einer Buchanzeige, die am 28. Februar 1782 im dritten Stück von Balthasar Haugs *Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben* erschien, die Titelvignette als »ein höchst elendes Kupfer« kritisiert und die Ausgabe insgesamt als eine »heillose Edition« angeschwärzt (NA 3, S. 341). Der Verdacht, dass dieses Urteil mit Willen und Wissen Schillers publiziert wurde, ist nicht unbegründet (vgl. NA 3, S. 341 f.). Neben der Titelvignette mochte Schiller durch eine Reihe von Druckfehlern aus der Erstaufgabe irritiert sein, die er selbst über-

sehen hatte. Denkbar ist auch, dass er mit dieser Ausgabe seines Lesedramas der Bühnenfassung keine Konkurrenz machen wollte, die zeitgleich bei Schwan, dem von ihm verehrten Verleger, erschienen war, und die er offensichtlich »als die künstlerisch reifere, dramatisch wuchtigere Stufe« (NA 3, S. 342) seiner *Räuber* ansah. Jedenfalls hat Schiller diese »Zwote verbesserte Auflage«, die zur Grundlage der meisten *Räuber*-Editionen gemacht wurde, nie wieder berücksichtigt und stattdessen auf die (im Selbstverlag erschienene) Erstausgabe zurückgegriffen: ein Grund mehr, für unsere Ausführungen die erste Fassung heranzuziehen.

## Literarische Einflüsse

Die Entstehungsgeschichte der *Räuber* und einige ihrer zentralen Motive, ja einzelne Handlungslinien sind ohne literarische Einflüsse nicht denkbar. Das Gewicht der kulturellen Tradition insgesamt, die Ästhetik zeitgenössischer Opern- und Ballettaufführungen eingeschlossen (vgl. Michelsen 1979), spielt in Schillers dramatischem Debüt eine bedeutende Rolle. Indem wir Schillers Quellen und seine Lektüren bedenken, betreten wir das Feld der Intertextualität seines Schauspiels. Selbstverständlich können wir den intertextuellen Dialog mit der literarischen Tradition nur an ausgewählten Beispielen, nicht in allen seinen Verästelungen aufweisen.

Gewiss den nachhaltigsten Einfluss auf die *Räuber* übte Christian Friedrich Daniel Schubarts Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* aus, die 1775 im *Schwäbischen Magazin* veröffentlicht wurde. Ein Edelmann im Spannungsfeld seiner beiden ungleichen Söhne: das ist die Figurenkonstellation Schubarts, die bei Schiller in Grundzügen wiederkehrt, namentlich in den konträren Temperamenten und Charakteren der Brüder und in signifikanten Begebenheiten, etwa der Unterschlagung des Briefes von Karl an den Vater oder seiner unerkannten Rückkehr in die Heimat und der Entlarvung der verbrecherischen Umtriebe seines Bruders. Vor dem Hintergrund solcher Parallelen treten Schillers Veränderungen markant hervor, insbeson-

dere seine Vertiefung der Charaktere und seine Verschiebungen des Handlungsgefälles. Belässt es Schubart bei der Bekundung der brüderlichen Ungleichheit, so begründet Schiller diese und motiviert die Handlungen der Protagonisten psychologisch. Dadurch verleiht er dem zentralen Thema Schubarts einen Tiefgang, den dieser selbst nicht erreicht. Es ist das Thema der »Leidenschaften«. Schubart hatte das »Still-schweigen unserer Schriftsteller« hinsichtlich dieses Themas getadelt und kritisch vermerkt, »Ausländer« wie Franzosen und Briten müssten daraus »schließen, daß wir uns nur maschinenmäßig bewegen, und daß Essen, Trinken, Dummarbeiten und Schlafen den ganzen Kreis eines Deutschen ausmache, worin er so lange unsinnig herumläuft, bis er schwindlicht niederstürzt und stirbt.« (Zitiert nach Grawe 1993, S. 111.) Nun notiert Schubart zwar selbst in seiner Erzählung das Auftreten »der heftigsten Leidenschaft« und einen »Sturm der Leidenschaften« (Grawe 1993, S. 115), doch handelt es sich um resümierende Notizen, die sein kardinales Anliegen gleichsam in Abkürzungen vorstellen. Noch fehle der »Philosoph«, so Schubart, »der sich in die Tiefen des menschlichen Herzens hinabläßt, jeder Handlung bis zur Empfängnis nachspürt, und alsdann eine Geschichte des menschlichen Herzens schreibt, worin er das trügerische Inkarnat vom Antlitz des Heuchlers hinwegwischt und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens behauptet!« (Grawe 1993, S. 116)

Dieser Philosoph bzw. dieser Ergründer der »Tiefen des menschlichen Herzens« möchte Schiller sein. Schubart hat ein Ziel entworfen, das er sich in seiner *Vorrede* mit der einprägsamen Wendung zu Eigen macht, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen« (FA 2, S. 15). Indem Schiller die Sozialisation der ungleichen Brüder ins Spiel bringt, verleiht er ihren Charakteren ein Fundament und ihren Temperamenten Profil, so dass zugleich die Sprache ihres »Herzens« und ihrer »Leidenschaften« eine Begründung erfährt und einen prägnanten Umriss erhält. Eine maßgebliche Veränderung des schubartschen Handlungsgefälles beschleunigt und intensiviert diesen Prozess. Wendet sich Schubarts Protagonist Carl relativ spät an den

Vater mit der brieflichen Bitte um Verzeihung, so Schillers Karl sehr früh; in beiden Fällen unterschlägt der Bruder dieses Schreiben, in Schillers Drama jedoch verfasst er obendrein – angeblich im Namen des Vaters – ein Verdammungsurteil, das den fernen Bruder für immer vom väterlichen Hause fernhalten soll. So entsteht jene Bruchstelle in Schillers Drama, da Karl seinen Lebensgrund dahinschwinden sieht und Opfer einer verheerenden Leidenschaft wird, der Leidenschaft der Rache für ein maßloses Unrecht. Dass er jedoch dieses von Franz erdachte Unrecht in blindem Zorn für das des Vaters hält und dass sein Rachebedürfnis in einen exzessiven »Universalhaß« (FA 2, S. 299) mündet – dieses Szenario der Leidenschaften wird auf die Sozialisation Karls hin transparent. Es erhält eine einleuchtende Motivation.

Damit gewinnt Schiller Anschluss an die Weltliteratur, namentlich an den *Don Quixote* des Cervantes. Den »ehrwürdigen Räuber Roque« (FA 2, S. 298) aus dem spanischen Schelmenroman hatte Schiller in seiner Selbstrezension des Dramas als eines der Vorbilder für seinen Karl Moor namhaft gemacht. Das ist der spanische Räuber in der Tat, und zwar unter anderem aufgrund seines Doppelcharakters: »großmütig und edel« (Grawe 1995, S. 121) auf der einen Seite, hart bis zur Grausamkeit auf der anderen, sobald er in seiner Bande Ungehorsam registriert. Vor allem jedoch ist es die Leidenschaft der Rache, die ihn zu einem Vorläufer Karl Moors macht, genauer: die Karl Moor zu einem seiner Nachfahren macht. »Mich hat nichts als Durst nach Rache dazu gebracht; eine Leidenschaft, die das beste und friedlichste Menschenherz in die schrecklichsten Labyrinthe führen kann. Ich bin von Natur mitleidig und sanft, aber, wie gesagt, die Begierde, mich wegen einer empfangenen Beleidigung zu rächen, erstickt alle diese bessern Naturtriebe in mir, und macht, daß ich wider besser Wissen und Gewissen dieß abscheuliche Leben fortführen muß. Ein Abgrund führt immer in den andern« (Grawe 1995, S. 119).

Man könnte diese Sätze als Motto der Räuberexistenz Karl Moors voranstellen. Aber das Motiv für diese Existenz – der »Durst nach Rache« –

wird bei Schiller eben nicht bloß angesprochen, es wird seinerseits motiviert und bis in Karls Kindheit zurückverfolgt. Dort wurde der Grundstein für seinen Narzissmus gelegt, der keinen Widerspruch duldet und sich gern in Willkürmaßnahmen und Herrschaftsgebärden, auch grausamen und menschenverachtenden, auslebt. Dergestalt vertieft Schiller die Gestalt des Räubers Moor psychologisch und führt ihn über sein spanisches Vorbild deutlich hinaus.

In weltliterarische Bezüge versetzt Schiller auch die Gestalt des feindlichen Bruders. Franz Moor wirkt bisweilen wie das zusammengesetzte Konterfei aus Richard III. in Shakespeares gleichnamigem Drama und einer Gestalt aus dem *King Lear*, Edmund von Gloster. Letzteren hat Shakespeare als Bastard ins dramatische Spiel eingeführt und ihm damit einen schwerwiegenden Nachteil gegenüber dem legitimen Sohn des Grafen Gloster aufgebürdet – ähnlich wie Franz Moor als der Zweitgeborene im Nachteil gegenüber Karl ist. Franz macht diesen Notstand durch ausgeklügelte Intrigen wett, gleichsam in Anlehnung an Edmund von Gloster, der alle Register der Verstellung und Täuschung zieht, um den Rivalen und Erben in Misskredit beim Vater zu bringen. Edmunds skrupelloser Karrierismus, sein Machtwille, seine ausgekochte Zweckrationalität machen ihn zu einem modernen Charakter – und zu einer Präfiguration des nicht minder zweckrationalen, konkurrenz- und machtbewussten Franz Moor, dem freilich die Ungunst der Natur deutlich ins Gesicht geschrieben steht, anders als dem Bastard von Gloster, einem Günstling der Natur und Liebling der Frauen. Als ein von Geburt an körperlich Benachteiligter wirkt Franz Moor wie eine Nachbildung Richards III., der seinerseits eine Personifikation des Machtwillens und der Menschenverachtung, aber auch eine Intelligenz von hohen Graden darstellt. Und ähnlich wie das Leiden Richards III. an seinem unerfüllten Liebesbedürfnis ihn zu einem mehrschichtigen Charakter macht, so verschafft das Leiden des Franz Moor an einer unglückseligen Kindheit und Jugend ihm ein eigenes, den Bösewicht nuancierendes Profil. Dieses Leiden begründet seine Leidenschaft, die zäh und dynamisch zugleich ist: »Herr

muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht.« (I/1) Zu den Einflüssen Shakespeares in puncto Figurenzeichnung tritt seine strukturbildende Wirkung auf Schiller. Eine neuere Studie führt den Nachweis, dass die Szenenabfolge in den *Räubern* die »symmetrische Struktur des Szenengerüsts« von *Richard III* und *Richard II* widerspiegelt (Stransky-Stranka-Greifensfels 1998, S. 226), wobei unter anderem die ähnliche »Verteilung der Orte der Handlung in Gebäude- bzw. Landschaftsszenen« auffällt: Sie ist in *Richard II* wie in den *Räubern* nach dem »Goldenen Schnitt« angesetzt (Stransky-Stranka-Greifensfels 1998, S. 217, S. 227).

Wenn die ungleichen Brüder Moor auf grundverschiedene Weise ihrer Leidenschaft zum Ausdruck verhelfen, impulsiv und eruptiv der eine, mit klügelnder Rationalität der andere, wenn Schiller jedoch hinter beiden Ausdrucksformen eine ihnen gemeinsame despotische Willkür entdeckt – so erfüllt er in der Tat das Postulat seines schwäbischen Landsmannes Schubart und präsentiert sich als tiefeschürfender Psychologe und ›Philosoph des menschlichen Herzens‹. Schubart wusste freilich, dass er der einsame Rufer in der Wüste nicht war, als den er sich vorstellte. Ein Jahr vor seiner Erzählung war Goethes *Werther* erschienen (1774), der von einer explosiven Leidenschaft durchpulste Briefroman (vgl. dazu Matthias Luserke: *Der junge Goethe. Ich weiß nicht warum ich Narr soviel schreibe*. Göttingen 1999, S. 116ff.), dem er selbst einen lebhaften, bewegten Applaus gespendet hatte. Geist und Atmosphäre dieses Romans, der in einem Gespräch zwischen Werther und Albert die Leidenschaft zu einem kontrovers diskutierten Thema macht, finden einen Widerhall in Schillers Drama, das – umfassender noch als der *Werther* – ein ganzes Panorama der destruktiven Gewalt menschlicher Affekte entwirft. In diesem Punkt waren Schillers *Räuber* insbesondere dem *Julius von Tarent* des Sturm-und-Drang-Autors Johann Anton Leisewitz verpflichtet. Auch auf Parallelen zu Friedrich Maximilian Klingers Ritterstück *Otto* (vgl. Grawe 1995, S. 14f.) und zu dessen Drama *Die Zwillinge* sei hingewiesen. Leisewitz' Drama, dessen Uraufführung 1776 stattfand,

entfaltet nicht nur das im Sturm und Drang populäre Motiv der feindlichen Brüder (vgl. Martini 1972), es verwickelt auch einen der beiden, Julius, in eine unglückselige Passion für eine im Kloster untergebrachte junge Frau, auf die sein brüderlicher Rivale, Guido, mit leidenschaftlichen Gegenmanövern reagiert, dergestalt, dass am Ende beide Brüder den Tod finden. Ihre gegensätzlichen Charaktere weisen manche Züge auf, die in Schillers agonalem Brüderpaar wiederkehren bzw. abgewandelt werden. Es ist offenkundig, dass der junge Schiller, angezogen von der neuesten literarischen Strömung seiner Zeit, einen Dialog mit ihr eröffnet und durch eine Reihe von Echos, Variationen, Spiegelungen und Gegenspiegelungen auf sie antwortet. Auch Shakespeare hatte er nicht etwa auf eigene Faust für sich entdeckt, sondern ihn als die wesentlichste Entdeckung des Sturm und Drang kennen gelernt und sich anverwandelt. So finden sich in den *Räubern* – über die Bezüge zu *Richard III* und *King Lear* hinaus – mancherlei Anspielungen auf den *Hamlet*. Maßgeblichen Anteil an einzelnen Gestaltungselementen der *Räuber* hat das den Sturm und Drang präludierende Trauerspiel *Ugolino* von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1768), insofern dort eine in den Hungerturm geworfene gräfliche Familie ein Höchstmaß an Leiden zu erdulden und leidenschaftlicher Affekte sich zu erwehren hat. Gerstenbergs Hungerturm verdankt Schiller den Impuls zur Darstellung der letzten Leidensstationen des Grafen Moor und zur Produktion einer Kolportage mit schaurigen Effekten. Dass er in das Schicksal des Grafen Reminiszenzen an eine der von Plutarch erzählten Heldenbiographien verwoben hat (vgl. Grawe 1995, S. 69) und auch an anderen Stellen Erzählsplitter aus diesen Biographien einfügt (vgl. FA 2, S. 296), zeugt von Schillers erstaunlicher literarhistorischer Kombinationskraft. Sie vermag älteste literarische Überlieferungen mit aktuellen zu verknüpfen und zu einer ästhetischen Produktivkraft seines Dramas zu machen. Gleichzeitig tritt er damit an den Bildungshorizont seiner Leser heran, deren literarisches Erinnerungs- und Wiedererkennungsvermögen er beständig in Fluss hält. Die *Räuber* demonstrieren geradezu idealtypisch diese produktive

Seite des intertextuellen Dialogs. Sie ziehen als letztes bedeutendes Drama des Sturm und Drang eine Summe dieser literarischen Bewegung und machen den Leser zugleich auf ihr unwider-rufliches Ende aufmerksam (vgl. Luserke 2004).

Man mag das an einem letzten Beispiel er-messen, das Schillers Verknüpfungskunst ältester und jüngster literarischer Zeugnisse beglaubigt. Die Anspielungen auf die Bibel, die Widerspiege-lungen und Abwandlungen biblischer Redeweisen und Begebenheiten (in Luthers Übersetzung) sind Legion in diesem Drama. Kein Zweifel, dass Schiller damit ein volkstümliches Gemeingut – das war die Bibel zu seiner Zeit durchaus noch – zur Sprache und zum Bewusstsein bringt. Gleichzeitig zitiert er bzw. variiert er wiederholt Verse aus dem *Messias* von Klopstock, einem der unverzichtbaren Grundbücher für Gebildete zu Lebzeiten Schillers, gleichsam die moderne und literarisch subtile Version des biblischen Leidens-weges Christi und der Erlösung der Menschheit. Stellenweise mischt Schiller das Lutherdeutsch der Bibel mit der bilderreichen und rhythmisierten kunstvollen Sprache Klopstocks und verleiht dieser Stilmischung das unverwechselbare Ge-präge der jeweiligen dramatischen Situation: so in der Traumerzählung Franz Moors (V/1, be-ginnend mit »Siehe mir dauchte«), wo im Me-dium seiner Seelen- und Todesangst und seines unverscheuchbaren Gewissens »die letzten Dinge« ein herausfordernd bedrängendes Ge-wicht erhalten. So kunstvoll sind hier verschie-dene Bibel- und *Messias*-Zitate verwoben (vgl. NA 3, S. 434), dass Seelenheil und Apokalypse, Todesstunde und Weltende sich zu einer Exis-tenzfrage von metaphysischer Dringlichkeit ver-schränken. Die Figur des Franz Moor macht eine unerwartete Veränderung durch. Die Leiden-schaft des Machtmenschen und despotischen Menschenpeinigens wandelt sich zur Pein des Identitätsverlusts und des ruhelosen Umgetrie-benseins. Sein Selbstmord erfolgt unter der uner-träglichen Last des Gewissens und der Vernich-tung allen Lebenssinns. Im Namen der Moral und der Humanität wirft Schiller die Frage nach einer sinngebenden Lebensordnung ex negativo, am Gegenbeispiel eines Selbstmörders, auf.

## Quellen

Schillers Drama ist das erste in deutscher Spra-che, das die soziale Randgruppe der Räuber zu einem zentralen Handlungsträger macht. (Den zweiten Handlungsträger bildet die Figur des Machtmenschen und Usurpators Franz Moor.) Zur überwältigenden Wirkung des Schauspiels auf der Bühne hat diese ungewöhnliche stoffliche Neuerung maßgeblich beigetragen. Sie stellte eine »unerhörte Begebenheit« dar, die wegen ih-rer provozierenden Unbürgerlichkeit von Dal-berg, dem Intendanten des Mannheimer Natio-naltheaters, ins späte Mittelalter versetzt und zum pittoresken Ritterstück umfrisiert wurde. Das Unerhörte war nämlich nicht das Unglaub-würdige, es war vielmehr ein soziales Phänomen von explosivem Charakter, jedem Theaterbesu-cher zumindest vom Hörensagen bekannt, man-chem auch durch Erzählungen vertraut, in denen sich Wahrheit und Dichtung mischten. Schiller spielt in den *Räubern* auf den Spitzbubenkönig Dominique Cartouche und den Highwayman Zachary Howard an (I/1; vgl. auch NA 3, S. 273f.). Er selbst hatte in der Hohen Karls-schule durch seinen Lehrer Jakob Friedrich Abel von einer in Württemberg vagabundierenden Räuberbande mancherlei gehört. Unter Abels Vater als dem verantwortlichen Beamten war 1761 der als Sonnenwirt bekannte Friedrich Schwan hingerichtet worden. Dieser Sonnenwirt war wegen einiger geringfügiger Vergehen hart bestraft, ja geradezu ins Unrecht gesetzt worden und war der so genannten Löw-Bande beige-treten, gewillt, die ihm zugefügte Schmach durch Racheakte zu vergelten – ein Motiv, dem Schiller in der Literatur, namentlich im Räuber Roque des *Don Quixote* von Cervantes, wiederbegegnen sollte. Wie viel Einfühlungsvermögen Schiller für den Fall des Sonnenwirts aufbrachte, in welchem Ausmaß er Verständnis für sein Rachebedürfnis entwickelte, ein für seine Zeit erstaunliches Aus-maß – das demonstriert seine Erzählung *Ver-brecher aus Infamie* von 1786. Schiller war für die dramatische Gestaltung von Räuberexisten-zen sozusagen von Haus aus prädestiniert. Er war das auch als Karlsschüler und Akademie-Zög-ling, so paradox das klingen mag. Doch gerade

die strikte Reglementierung des Lebens und Studierens in der Hohen Karlsschule, die eiserne Disziplinierung des Willens und der Affekte junger Menschen konnten Widerspruchsgeist provozieren, Träume von einem anderen Leben entfachen, den Sinn für das Abenteuerliche und Unbotmäßige wach halten, für eine Outsiderexistenz, die sich ihre Spielregeln selbst vorschrieb. So wurde die herzogliche Akademie zu einer psychisch-mental Quelle für die *Räuber*. Sie übte eine permanente Kontrolle aus (vgl. Friedrich A. Kittler: *Dichter, Mutter, Kind*. München 1991, S. 58–72), die eine unbürgerliche Alternative, sei sie auch nur in der Phantasie vorgestellt, geradezu herausforderte. Entlastung vom Druck des Alltags durch kreative Imagination – so ließe sich Schillers Stoffwahl und die Faszination seiner Studienfreunde durch diesen Stoff erklären (vgl. FA 8, S. 897).

Dass die Phantasie mehr war als ein Luftgespinnst, dass sie in der Empirie Grund und Boden finden konnte, hat die Anziehungskraft des dramatischen Stoffs verstärkt. Es wurde daraus eine latent rebellische, die bürgerliche Ordnung in Frage stellende Kraft. An unkontrollierbaren oder zumindest schwer kontrollierbaren Räuberbanden fehlte es im damaligen Deutschland nicht – Günther Kraft hat das in seiner einschlägigen Monographie 1959 nachgewiesen. Er zitiert unter anderem eine »Generalverordnung vom 4. April 1722 des Königlichen und Kurfürstlichen Amtes zu Dresden«, derzufolge »der Wirkungskreis« der Räuberbanden »zwischen Rhein, Main und Donau eine Einheit darstellte und dieses ›böse Gesindel‹ in Gruppenstärken bis zu 1500 Personen auftrat« (Kraft 1959, S. 44). Damit kann Karl Moors Räuberbande nicht konkurrieren; bedenkt man aber, dass sein Spießgeselle Spiegelberg in kurzer Zeit allein »acht und siebenzig« neue Bandenmitglieder rekrutiert hat (II/3), so erhält man einen Begriff von der Anziehungskraft dieses unbürgerlichen Gewerbes. Über entsprechende Informationen hat Schiller zweifellos verfügt. Wenn er Spiegelberg sagen lässt, es handle sich bei den eingeworbenen Burschen »meistens« um »ruinierte Krämer, rejizierte Magister und Schreiber aus den schwäbischen Provinzen« (II/3), so zeigt

er sich gut unterrichtet. Akademische Paupers bildeten ein Element des damaligen Bandenwesens; wenn sie sich »ruinierten Krämern«, also verelendeten Kleinbürgern, zugesellten, so ist der Pauperismus als ein Stände übergreifendes Phänomen eine Schiller durchaus bekannte Größe. Die im Feudalabsolutismus erstarrte Kleinstaaterei Deutschlands erweist sich als unfähig, die sich ausbreitende Massenarmut zu steuern (vgl. Wilhelm Abel: *Massenarmut und Hungerkrisen im vorindustriellen Deutschland*. Göttingen 1972; Carsten Kühler: *Räuber und Gauner in Deutschland. Das organisierte Bandenwesen im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Göttingen 1976). Die Räuberbanden sind ein kritisches Indiz dieser Unfähigkeit. Indem Schiller eine von ihnen zu einem zentralen Handlungsträger macht, trifft er die damaligen politisch-sozialen Zustände an einer besonders prekären Stelle, an der offenen Wunde eines maroden Staatskörpers. Seine Kenntnis davon beruhte offenbar auf schriftlichen oder mündlichen Quellen. Günther Kraft zitiert ein Behördenprotokoll von 1753, das eine Reihe von Bezügen zum Räuberlied Schillers (IV/5) aufweist (vgl. Kraft 1959, S. 44). Die darin besungenen Untaten: »Stehlen, morden, huren, balgen / Heißt bei uns nur die Zeit zerstreuen« sind ein vielfach beglaubigtes Charakteristikum zahlreicher Räuberbanden wie zuletzt einige der von Boehncke und Sarkowicz präsentierten Biographien berühmter Bandenführer demonstrieren (vgl. *Die deutschen Räuberbanden*. In Originaldokumenten hg. v. Heiner Boehncke u. Hans Sarkowicz. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1993). Ihnen sind allerdings auch Lebensläufe zugesellt, die sozialkritisches Gewicht haben wie der des bayerischen Hiesel, eines im Volk populären und von Landsleuten kräftig unterstützten Sozialrebell, der freilich auch despotische Verhaltensweisen entwickelte. In die Nachrichten von solchen Helden mischen sich selbstverständlich legendenhafte Züge, etwa nach dem Muster der Robin-Hood-Überlieferung. Es kennzeichnet das historische Profil von Schillers Drama, dass es in der Gestalt Karl Moors sozialrebellische Neigungen und Reflexe des ›edlen Räubers‹ spiegelt, aber auch despotische Tendenzen aufzeigt, und dass es an Moors Räuberbande vor allem asoziale



und antirepublikanische Lebensformen hervorkehrt. Schillers *Räuber* treten kraft solcher Ambivalenzen den Grundzügen eines historischen, ›ungesetzlichen‹ Sozialphänomens bemerkenswert nahe. Nach Stransky-Stranka-Greifenfels könnte Schillers Räuberhandlung auf eine ältere historische Vorlage zurückgehen: die Hussitenkriege des 15. Jahrhunderts. Entsprechende geschichtliche Werke waren Schiller zugänglich. Dass ein radikaler Flügel der Hussiten, die Taboriten, Parallelen zu Schillers Räuberbande aufweist, legt der Autor ebenso zwingend nahe wie gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Führer der Taboriten, Johann Ziska, und Räuberhauptmann Karl Moor (vgl. Stransky-Stranka-Greifenfels 1998, Kap. 1). Schillers Held und seine Truppe gewinnen im Medium des historischen Vergleichs einige neue interessante Facetten.

## Wirkung

Schillers Erstlingswerk hatte einschneidende Folgen für ihn selbst. Die Kreise, die sein Drama zog, ergriffen auch seine Person und veränderten abrupt sein Leben. »Die Räuber kosteten mir Familie und Vaterland« (FA 8, S. 898), schrieb er rückblickend, im Jahre 1786. Wie schon zur Uraufführung des Stückes am 13. Januar 1782 hatte sich Schiller zu einer weiteren Aufführung am 25. Mai 1782, die dann kurzfristig abgesagt wurde, ohne herzogliche Erlaubnis nach Mannheim begeben. Und wie das erste Mal, als der Herzog seinen Regimentsmedikus mit vierzehntägigem Arrest bestrafte und ihm verbot, mit dem ›Ausland‹ in Beziehung zu treten, schließlich ihm sogar jede schriftstellerische Betätigung untersagte (vgl. FA 2, S. 973–978) – so intervenierte der Landesfürst auch dieses Mal mit unnachsichtiger Härte. Schiller hatte keinen Zweifel mehr, dass er unter solchen Umständen seine Berufung zum Schriftsteller verfehlen müsste. Er entfernte sich ein drittes Mal ohne Erlaubnis vom Herzogtum und trat, am 22. September 1782, die Flucht in die Emigration an, nach Mannheim, wo er als Theaterdichter unterzukommen hoffte.

## Wirkung zu Lebzeiten Schillers

Es war sein *Trauerspiel*, das für die Bühne eingedichtete Drama, das diese Hoffnung nährte, nicht das *Schauspiel*, das Lesedrama *Die Räuber*. Letzteres hatte einen nur mäßigen Erfolg vorzuweisen. Lediglich zwei Rezensionen, eine ausführliche, insgesamt freundliche (vgl. FA 2, S. 950–957), und eine kurze, »farblose« (NA 3, S. 306) stellten die *Räuber* vor, und wenn Schiller sich in der *Vorrede zur zwoten Auflage* rühmte, die »achthundert Exemplarien der ersten Auflage« seiner *Räuber* (FA 2, S. 177) seien rasch verkauft worden, so darf man das nicht wörtlich nehmen. Jedenfalls hat er mit dem Erlös aus dem Verkauf das für den Druck aufgenommene Darlehen nicht zurückbezahlen können. Wie hätte auch ein im anonymen Selbstverlag vertriebenes Buch erfolgreich sein sollen! Mit Stubenrauch darf man vermuten, dass Schiller etliche noch unaufgebundene Bücherballen schließlich einem Buchbinder und Antiquar in Kommission gegeben hat (vgl. NA 3, S. 308 f.).

Bedeutend mehr Durchschlagskraft sollten die *Räuber* auf der Bühne entwickeln. Schon zur Uraufführung strömten aus der »ganzen Umgegend« Mannheims »die Leute zu Roß und zu Wagen herbei« (Andreas Streicher zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 21). Ein Augenzeuge hat eine berühmt gewordene Impression der Aufführung hinterlassen: »Das Theater glich einem Irrenhaus, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauer-raum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!« (Zitiert nach FA 2, S. 965 f.) Selbst wenn man dem Berichterstatter einige Übertreibungen zugute halten müsste, bliebe ein Befund unbestreitbar: dass die Leidenschaften des Publikums durch die Aufführung ins Extrem gesteigert wurden. Schubart hatte 1775 in seiner *Geschichte des menschlichen Herzens* darüber geklagt, dass es in der deutschen Literatur elementar an Darstellungen der »Leidenschaften« fehle. Leser und Zuschauer, die an die Erregung von Leidenschaften durch die Literatur nicht gewohnt waren, muss-

ten ihre Wirkung umso heftiger erfahren, »je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheurer und schrecklicher die Gegenstände waren«, die ihnen »vorgeführt« wurden (Streicher zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 21). Anders als die Literatur der Aufklärung und der Empfindsamkeit zielte die des Sturm und Drang weniger auf die Dämpfung als auf die Erregung der Affekte, und zwar mit neuen expressiven Stilmitteln und ungewöhnlichen stofflichen Reizen, so dass ein für die Zeit charakteristisches, aber noch wenig zur Sprache gebrachtes Lebensgefühl aufgerührt werden und explosiv zur Entladung drängen konnte (vgl. Luserke 1995). Nach dem *Werther* wurde diese Erregungskunst vor allem durch Schillers *Räuber* perfektioniert. Der Mannheimer Theaterarzt Franz Anton May äußerte sich wie folgt: »Soeben, mein Bester, komme ich voll Wehmut von der Bühne, wo die innersten Falten des leidenschaftlichen Menschenherzens zur Besserung der Sitten, zum Vergnügen und Erbauung meiner Mitbürger wöchentlich dreimal zergliedert werden. Man stellte das schauerliche Meisterstück, die Räuber, vor, ein Stück, mein Freund! wobei das Menschenblut erfrieren, und die Nerven sowohl beim Schauspieler als Zuschauer erstarren müssen, wenn ihre Urahnen nicht von Pantoffelholz gewesen sind.« (Zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 20f.) Interessant an dieser Kundgabe ist ihre Paradoxie: ihr bestürzter Enthusiasmus, ihre schockierte Erbaulichkeit, ihr Erschauern mitten im moralischen Vergnügen. Mit der Berufung auf eine erbauliche Moral »zur Besserung der Sitten« zollt der Theaterarzt einer aufklärerischen Rezeptionsästhetik Tribut, mit seinem Bekenntnis des Erschauerns bis zum Erstarren zeigt er sich dagegen ergriffen vom schockierend Neuen des Schauspiels. Und mitten im Aufruhr des Stücks und seiner Seele bemerkt er – eine weitere Paradoxie – eine überlegte Zergliederung der »innersten Falten des leidenschaftlichen Menschenherzens«. Damit benennt er den zentralen Doppelcharakter der *Räuber*. Die in ihnen exponierten und durch sie erregten Leidenschaften gehen mit einer Analyse der Seele einher, mit jenem in der *Vorrede* skizzierten Unterfangen, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Ope-

rationen zu ertappen« (FA 2, S. 15). Der junge Schiller beeindruckt den Mannheimer Theaterarzt durch ein affektreich-intellektuelles, ein hochemotional-analytisches Debüt (vgl. Kluge 1992, S. 237–260).

Es handelt sich hier keineswegs um einen Einzelfall, um einen singulären Wahrnehmungsakt. Bei einer Münchner Aufführung der *Räuber* 1784 unterrichtete der »Theaterzettel« das Publikum wie folgt: »Gegenwärtiges Schauspiel ist [...] die vollständigste Anatomie des menschlichen Herzens, die gründlichste Untersuchung ihrer geheimsten Wirkungen. [...] um das Herz des Menschen ganz zu entfalten, musste natürlich das Laster in seiner höchsten Stufe, in seiner ganzen Blöse auftreten. Genug, man wird die ganze Bewegkraft des Lasters neben der sanften Tugend zergliedert finden.« (Zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 37f.) In der Formulierung »die ganze Bewegkraft des Lasters [...] zergliedert finden« ist der Doppelcharakter der *Räuber* in nuce enthalten – die Dynamik der Leidenschaft und die analytische Psychologie.

Es war ein seltener Glücksfall, dass die Mannheimer Uraufführung diesen Doppelcharakter in einem Schauspieler grandios vereinigt fand – dem blutjungen, erst dreiundzwanzigjährigen August Wilhelm Iffland, der den Franz Moor darstellte. Andreas Streicher urteilte: »Dieser Jugend ungeachtet war sein Spiel auch in den kleinsten Schattierungen so durchgeführt, daß es ein nicht zu vertilgendes Bild in jedem Auge, das ihn sah, zurückließ.« (Zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 22.) Analyse der Rolle und leidenschaftlich-sinnliche Wiedergabe des Erkannten verbanden sich bei Iffland zu einem unwiderstehlichen Gesamteindruck: »Durch die Art aber wie Iffland die Rolle des Franz Moor nicht nur durchgedacht, sondern dergestalt in sich aufgenommen hatte, daß sie mit seiner Person eins und dasselbe schien, ragte er über alle hinaus, und brachte [die] nicht zu beschreibende Wirkung hervor, [...] das Gemüth bis in seine innersten Tiefen [...] zu erschüttern.« (Zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 21.) Solche Gefühlser-schütterung, das dokumentiert Ifflands eigenes Zeugnis, setzt »ungemein viel Kenntniß der Wirkung unsres Körpers« voraus, gemäß seiner Ein-

sicht, dass »bei dem Schauspieler die Bildung des Körpers unzertrennlich von der Bildung der Seele« sei (zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 20). Mit Iffland kommt eine hochdifferenzierte und beseelte theatralische Körpersprache zur Geltung, die zur Körperdisziplin im Zeitalter der Aufklärung einen befreienden Gegenpol bildet. In der Diktion Ifflands: »Sprache, Bild, Blick, Schritt, Hebung des Arms, alles muß in einem Nu! – aus dem Guß eines Gefühls entstehen. Wo das ist, da erschallt die Stimme der Natur aus ihrem Tempel –« (zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 20).

Es war diese nuancierte Verwandlung einer im Alltag reglementierten Körpersprache in eine Sprache der Seele und der Leidenschaften, die im Zuschauer die Dynamik der Affekte und zugleich ein vertieftes psychologisches Bewusstsein entbinden konnte. Namentlich in jener Szene, da Franz Moor von seiner verhängnisvollen Leidenschaft und zugleich von der Stimme seines Gewissens am stärksten ergriffen wird, also einen Zusammenprall unverträglicher Seelenströmungen erlebt, erreichte Ifflands Kunst offenbar ihren Höhepunkt. Es handelt sich um den Augenblick, da Franz seinen Bruder ermorden will – und fast im selben Atemzug davor zurückschreckt, als hielte ihn die Vision eines Gespenstes – der Schatten seines Gewissens – davon ab. Iffland, der in einigen größeren Städten bei *Räuber*-Aufführungen gastierte und so an ihrer Popularität mitwirkte, riss 1788 in Frankfurt einen Rezensenten der *Dramaturgischen Blätter* zu dem Bekenntnis hin: »Schauder durchbebte mich, als er den Dolch fasste und dann schnell in schreckhafter Erschlaffung niedersinken liess; [...] wer fülte sich da nicht ergriffen von Entsetzen? Wer glaubte nicht wirklich das Zagen eines Bösewichts zu sehen [...], der ohnmächtig erliegt unter der Hand der Natur und des Gewissens, die sich nur bis auf einen gewissen Punkt verleugnen lassen?« (Zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 28.) Im »Schauder«, wie er hier erfahren wurde, wird eine ehrwürdige Wirkungspoetik – die aristotelische – wieder belebt. Die verruchte Handlung wird im letzten Augenblick durch den Eingriff des Göttlichen, manifest in der Gespenstervision des Gewissens, durch-

kreuzt, so dass ein überwältigendes Erschrecken den Verbrecher erfasst und sich auf den Zuschauer – dank der kunstvollen Mimesis Ifflands – überträgt. So wurde kongenial Schillers eigene Wirkungspoetik eingelöst, die er im *Avertissement zur ersten Aufführung der Räuber 1782* formuliert hatte: »Hier wird man auch nicht ohne Entsetzen in die innere Wirtschaft des Lasters Blicke werfen und aus der Bühne unterrichtet werden, wie alle Vergoldungen des Glücks den innern Wurm nicht töten, und Schrecken, Angst, Reue, Verzweiflung hart hinter seinen Fersen sind. Der Zuschauer weine heute vor unserer Bühne – und schaudere – und lerne seine Leidenschaften unter die Gesetze der Religion und des Verstandes beugen« (FA 2, S. 178).

Die Union des Theaterdichters Schiller und des Schauspielers Iffland hat den Ruhm der *Räuber* maßgeblich gefördert. Aus Berichten von Augenzeugen wird ersichtlich, dass Iffland seine Rolle mit der Zeit immer feiner nuanciert und in einem ausgeklügelten Gebärdenspiel von höchster emotionaler Wirkung und symbolischer Bedeutung vorgeführt hat. Anlässlich eines Gastspiels 1796 in Weimar bemerkt der Schriftsteller Karl August Böttiger scharfsichtig das »Rückwärtsschreiten« Ifflands, als sein Gewissen ihn plötzlich mit einer Schreckensvision heimsucht, mit jenem »Phantom, das seine zerrüttete Phantasie schafft« und ihn vom geplanten »Brudermord« fernhält: Es war »gerade dies Rückwärtsschreiten mit unverwandt starrendem Auge und vorgehaltenen Armen, was seinem Geberdenspiel die höchste Täuschung und Kraft gab. Noch war dabey eine eigene Feinheit bemerkenswerth. Die rechte Hand ist weiter vorgehalten als die linke, die in einem spitzen Winkel mehr hinterwärts gebogen ist und gleichsam zum Succurs der rechten im Hinterhalt steht. Auf einmal berührt er ganz unwillkührlich mit der linken sich selbst in der Seite. Dies giebt ihm plötzlich, wie durch einen elektrischen Schlag, die Vorstellung, als packe ihn eine zweyte Schreckgestalt hinten im Rücken. Er schaudert aufs neue zusammen, dreht sich im Huy um, weil er sich gegen das Gespenst im Rücken sichern will, und – verschwindet« (zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 29).

Ifflands hochdifferenzierte mimisch-gestische Körpersprache übte eine nachhaltige Wirkung auf ein Publikum aus, das körpersprachlichen Reglementierungen im alltäglichen Lebensprozess unterworfen war. Der Körper wurde auf der Bühne aus den Fesseln der Sitte und der Gewohnheit befreit. Diese Befreiung geschah in der Gestalt des Spiels, das auch im hochdramatischen Ernst erhalten blieb. Gerade die zuletzt zitierte Begebenheit kehrt diesen Spielcharakter hervor, der im Alltag undenkbar wäre. Dort erzwingt das Ringen des Menschen mit seinem Gewissen einen Respekt, der jede ästhetische Betrachtungsweise als Frivolität ausschließt. Das Schauspiel ermöglicht diese Ästhetik, die eine Fülle von Perspektiven mit einschließt. Wenn Iffland in der Rolle des Franz Moor zwischen der Leugnung und der Anerkennung Gottes hin und her geworfen wird und dabei den ganzen Reichtum eines widerspruchsvollen mimisch-gestischen Spiels entfaltet – »Mit grausend aufwärts gekehrtem, anfänglich glühend funkelndem, dann versteinert starrendem Blick, mit gehobener, dann unbeweglich eingewurzelter Stellung [...], mit geballter Faust gegen den Himmel«, doch plötzlich die Knie »vorwärts eingebrochen« (Böttiger zitiert nach Rudloff-Hille 1969, S. 29) –, so geht diese reich entfaltete Physis ins Meta-Physische über und schafft, nach Böttigers Zeugnis, ein bewegendes Äquivalent zum Ringen des Gottesleugners Abdramalech in Klopstocks *Messias*. Schiller kann damit – im Medium des ästhetischen Spiels Ifflands – über seine theologische Perspektive hinaus eine anthropologische zur Geltung bringen. Programmatisch hatte er in seinen *Vorreden* zu den *Räubern* um ein noch ungewohntes Verständnis des Bösen und des Verbrechens geworben, hatte ihm »noch viele Ideen, die richtig, viele Triebe die gut« sind, zugestanden, hatte die paradoxe Formulierung vom »ehrwürdigen Missetäter« und vom »Ungeheuer mit Majestät« ([*Unterdrückte Vorrede*]; FA 2, S. 162) gewagt, ja, die »kolossalische Größe« des Lasters betont, die der Schriftsteller aus eigener verschwiegener Erfahrung nachempfinden müsste – »er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinth durchwandern«. Kurz, Schiller hatte in Grundzügen ein kühnes

Menschenbild entworfen, das dem »ganzen Menschen« gerecht werden soll und in der These gipfelt: »Jedem, auch dem Lasterhaftesten ist gewissermaßen der Stempel des göttlichen Ebenbilds aufgedrückt« (*Vorrede*; FA 2, S. 16–18). Ifflands theatralische Darstellung des »Missetäters« und »Ungeheuers« Franz Moor kann am Beispiel seines Ringens mit dem Sein oder Nichtsein Gottes diese Ebenbildlichkeit aufblitzen lassen und Schillers unkonventionelle Anthropologie versinnlichen. Es zeichnet diese Anthropologie aus, dass sie das Böse nicht ausschließlich unter moralischen Gesichtspunkten betrachtet. Gewiss, Schiller versichert uns in seiner *Vorrede* (zur ersten Auflage seines Schauspiels) beinah beschwörend: »Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen« – doch fügt er im selben Atemzug hinzu: »und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen« (FA 2, S. 15f.). Es scheint, als müsste Schiller seine Faszination durch das Laster in aller Öffentlichkeit eingestehen und so »Religion« und »Moral« in Schach halten. Immer wieder dringt bei Schiller diese amoralische, ästhetische Anschauung des Bösen durch. Er antizipiert auf überraschende Weise Friedrich Nietzsche, der einem Cesare Borgia ebenso wenig seine Bewunderung versagte wie Schiller einem Richard III. Was Schiller an einem Schurken wie diesem fasziniert, sind Geist, Kraft und Liebe zum Wagnis, ist die verschwenderische Fülle dieser Eigenschaften. Seine »unmoralischen Charaktere«, so Schiller, »mußten von gewissen Seiten glänzen, ja oft von Seiten des Geistes gewinnen, was sie von Seiten des Herzens verlieren« (FA 2, S. 17). Es sind Charaktere, »die das abscheuliche Laster reizet, um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man stößt auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seines Gleichen ist« ([*Unterdrückte Vorrede*]; FA 2, S. 163). Schiller verleiht hier dem Genie-Begriff des Sturm und Drang eine eigentümliche, provozierende Wendung. Geist, schöpferische Kraft,

Liebe zum Wagnis nehmen den Sprengstoff des Bösen, des Antichristen in sich auf und gewinnen dergestalt an amoralischer, unbürgerlicher Größe: an Genie.

Ifflands Darstellung des Franz Moor verkörperte exemplarisch diesen moralisch-amoralischen Doppelcharakter der Anthropologie Schillers. Muss sich der Atheist Moor zuletzt unter die Herrschaft seines Gewissens – und das heißt die Herrschaft Gottes – beugen, so faszinierte gleichwohl seine heroisch verzweifelte Leugnung dieser Herrschaft den Zuschauer ästhetisch, dank des expressiven, artistischen Spiels von Iffland. Es versetzte ihn in »schaudernde[s] Erstaunen« und machte ihn zum »Bewunderer« (*Vorrede*, FA 2, S. 17) der Widerstandskraft des Bösen.

Das Niveau der auf dem Mannheimer Theater geleisteten Deutung des *Schauspiels* erreichen die Kommentatoren des *Trauerspiels*, also des Lese-dramas, nur partiell. Die Bühne, so scheint es, eröffnet durch Körpersprache und szenische Gestaltung einen Spielraum, der vielfältigere Möglichkeiten zur Ausschöpfung des Geistes eines Dramas bietet als der unkörperliche, nichtszenische Akt des Lesens. Selbstverständlich kann eine Inszenierung einfalllos unter diesen Möglichkeiten verharren, wie etliche *Räuber*-Aufführungen zeigen, kann umgekehrt ein Lektüreakt dem Bühnenspiel an erkennender Durchdringungskraft überlegen sein. Dennoch bleibt es wünschenswert, dass sich die beiden Deutungsarten voneinander anregen lassen – ein Desiderat, das gerade durch die Wirkungsgeschichte der *Räuber* nahe gelegt wird und das die interpretierenden Leser häufig zu ihrem Nachteil ignoriert haben.

Den Zeugnissen der ersten Leser des *Trauerspiels* und der Zuschauer des *Schauspiels* ist durchweg ein Erlebnis gemeinsam: das der alle Konventionen sprengenden Leidenschaften. Nur Goethes *Werther* hatte bis dahin eine ähnlich vehemente Dynamik der Affekte aufgeboten. Die lesenden und darstellenden (bzw. zuschauenden) Geister scheiden sich aber bei der Würdigung der Leidenschaften. Einer der bedeutendsten Geister der Aufklärung, der Freiherr von Knigge, ist entsetzt über »das Feuer einer wilden Leidenschaft«, das den Franz Moor ergriffen hat, entsetzt und empört, weil hier »ein Geschöpf«

agiert, »wie es deren nie gegeben hat« – »das wollen wir«, merkt Knigge an, »zur Ehre der Menschheit hoffen«: eine Kopfgeburt also, »so ganz vom Grunde aus verderbt, vergiftet, ohne daß man weiß woher« (zitiert nach Oellers 1970, S. 57). Dem aufgeklärten Kopf verschlägt es den Verstand. Dass Franz Moor von »Grunde aus verderbt« ist, ein »eingefleischer Teufel« (Oellers 1970, S. 57) – das erschüttert eine zentrale Prämisse der Aufklärung, sozusagen ihre *conditio sine qua non*: die der Erziehbarkeit und Veränderbarkeit des Menschengeschlechts. Knigge ist derart betroffen von der leidenschaftlichen Machtbegierde Moors, dass er nicht einmal deren familiäre Ursprünge (vgl. I/1) bemerkt. Die aufklärende Ursachenforschung, die Franz Moor hier leistet, hat er, der erfahrene Aufklärer, verdrängt, nachdem er »Schlag auf Schlag, Abscheulichkeit auf Abscheulichkeit« (Oellers 1970, S. 57) im Gang der Handlung erdulden musste. Selbst die Heimsuchung dieses »Teufels« durch das Gewissen und seine Anerkennung der Existenz Gottes vermögen Knigges Urteil nicht mehr zu revidieren, auch erfreuliche ästhetische Eindrücke – »so äußerst fein auch hin und wieder ausgearbeitet und nuanciert« (Oellers 1970, S. 57) – können seine moralische Abwehrgebärde nicht dämpfen. Schiller hat mit seinem ungewohnten Menschenbild so empfindlich den *nervus rerum* der Aufklärung berührt, hat so »tollkühn« die »Würde der Menschheit« in Frage gestellt (Oellers 1970, S. 57), dass sein Werk als unerträglich abgewiesen wird.

Wohlwollend dagegen äußert sich Christian Friedrich Timme über den jungen Schiller (vgl. FA 2, S. 950–957), den er sich als zukünftigen »teutschen Shakespear« vorstellen kann, so viel versprechend erscheinen ihm »Sprache«, »Ideen-gang« und »Fantasie« (FA 2, S. 950) des unbekannteren Dramatikers zu sein. Und doch hat er gravierende Vorbehalte anzumelden. Da ist nicht nur die in seinen Augen fahrlässige Aufopferung der klassischen drei Einheiten zugunsten eines unwahrscheinlichen »Hinwegschlüpfens« über weit auseinander liegende Orte, Zeiträume und Handlungsgänge. Da ist vor allem auch die Gestalt des Franz Moor, von dem der Rezensent behauptet, es existiere »ein so gänzlich Unge-

heuer in der Natur« schlechterdings nicht (FA 2, S. 953). Damit weist er ausdrücklich Schillers Anspruch aus der *Vorrede* zurück, er treffe mit seinen Hauptfiguren die wahre »Natur« (FA 2, S. 16). Der Rezensent muss einräumen, dass uns »Franzens kurze Erzählung in der ersten Szene [...] mit einem Blick die Geschichte der Kindheit der ungleichen Brüder übersehen, und aus den verschiedenen Anlagen begreifen« lässt, »daß jeder unter solchen Umständen das werden musste, was er wurde. [...] Alles ist so angelegt, so zwischen Ursache und Wirkung verbunden, daß es nicht anders kommen konnte.« (FA 2, S. 953) – Das sind Einsichten in die bestimmende Kraft der Sozialisation, die ihr spezifisches Gewicht haben – und die den nachgeborenen Philologen unter den Lesern häufig unzugänglich blieben. Umso erstaunlicher der Vorwurf des Rezensenten, Franz sei der »wirklichen Menschennatur« (FA 2, S. 953) weit entrückt. Das hieße, dass sein einleuchtend entwickelter Charakter einerseits und die »Menschennatur« andererseits, dass die Wahrheit der Dichtung und die der Natur auseinander weisen – eine für das aufgeklärte Zeitalter unhaltbare Annahme. Selbst Moors »Verzweiflung und Gewissensangst« möchte der Rezensent nicht unter die Züge der »wirklichen Menschennatur« rechnen, sondern gewaltsam einer »niedrig boshafte[n] Sele« (FA 2, S. 953) zuschlagen. Während er dem Räuber Moor ansatzweise gerecht wird und ihn »gleich liebens- und gleich verabscheuungswürdig« (FA 2, S. 953) findet, macht er den Bruder trotz besserer Einsicht zur Ausgeburtsort einer absurden Phantasie. Die Konzeption des Franz Moor muss eine hochempfindliche Stelle seines Menschenbildes getroffen haben, die ihm jede weitere Erkenntnis versperrte. Der junge Schiller hat offenbar mit dieser Gestalt verbindliche Ordnungsvorstellungen negiert und die moralische Zensur in den Alarmzustand versetzt. Die von Franz Moor angedrohte, gewalttätige Inbesitznahme der Geliebten des Bruders, die geplante Ermordung Karls und namentlich der (subjektiv vollzogene, doch ohne sein Wissen verhinderte) Vatermord dürften Tabuverletzungen gewesen sein, die von Fall zu Fall einen blinden Abscheu gegen Franz Moor provoziert haben. Vielleicht hätte nur das

kunstvolle und von kongenialer Einfühlungskraft getragene Schauspiel Ifflands diesen Abscheu mit einem wachen Erkenntnisinteresse verknüpfen können.

Die moralischen Abwehrgebärden der zeitgenössischen Leser verraten, wie gewöhnungsbedürftig Schillers unkonventionelle Anthropologie damals, zu Beginn der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, gewesen ist. Und welche sozialen Gefahren man bisweilen mit ihr verband. 1785 beschuldigte ein Rezensent die *Räuber*, sie hätten maßgeblichen Anteil an der »durch giftige Einflüsse nach und nach untergrabene[n] Moralität des Publikums« (zitiert nach Grawe 1993, S. 182). Es handle sich um jenes »Gift«, »das itzt schon manche unhaltbare Bande in manchen Zirkeln der Familien aufzulösen drohet« (Grawe 1993, S. 183). Interessanter noch als diese Klage über den Verfall der Familie, dürfte folgende Beobachtung sein, die dem Drama die Entstehung neuer Räuberbanden zur Last legt: »In der Gegend von Baiern und Schwaben rotteten sich vor nicht langer Zeit gefährlich schwärmende Jünglinge zusammen, und wollten nichts geringeres ausführen, als sich durch Mord, und Mordbrennereien auszuzeichnen, [...] oder dem großen Drange nachzugeben, Räuber und Mordbrenner zu werden. [...] Und welcher Anlaß konnte solche Unglückliche, in der Imagination versengte Menschen verleiten, und sie auf den Grad von Ausschweifung bringen, wenn wir es aufs gelindeste benennen? ›Sie wollten Schillers Räuber realisieren.« (Grawe 1993, S. 183) Gesetzt, die Geschichte wäre glaubwürdig, so enthüllte sie den psychosozialen Zustand einer hoffnungslosen, aggressionsbereiten Jugend, die nur eines zündenden Funkens bedurfte, um sich als kriminelle Clique zu formieren und so an einer Gesellschaft sich zu rächen, die ihr ein sinnvolles Leben vorenthielt. Dann hätte sie Schillers Gestaltung einer Räuberbande nachdrücklich, auf empirischer Basis, bestätigt. Gesetzt jedoch, hier läge eine Legendenbildung vor, so würde dadurch die von den *Räubern* ausgehende Faszination unmittelbar anschaulich. Wie Goethes *Werther* so verführten auch die *Räuber* manchen Erzieher zu kulturpessimistischen Phantasien. Was den Re-

zensenten des Leipziger *Magazins* aus dem Gleichgewicht bringt und sein Weltbild verstört, sind die von Schiller entfalteten Widersprüche eines Menschen und seines Handelns. Er kann Ich-Identität nur als widerspruchsfreie, fest gefügte denken. Das eng umzäunte Harmoniebedürfnis, mit dem zu seiner Zeit die Bildung eines Ichs entworfen wurde, drückt sich unverhohlen in seinem Entsetzen aus: »Welche Menschen, dachte ich bei mir. Ein Räuber, ein Mörder, und doch ein edler Mensch; ein Ungeheuer, das unter einer Rotte von Ungeheuern, an einem grünen Abhange, in dichterischen Gluten, mit der Natur, seiner mittrauernden Freundin, mit der untergehenden Sonne spricht, und fantasiert [vgl. II/2]. Die heftigste Unruhe, der größte Ekel faßten mich. Ich erschrecke und zittere. [...] ist es möglich, kann das die poetische Geburt eines civilisierten Menschen seyn?« (Grawe 1993, S. 183)

Die seelische Dynamik, aufgrund derer Karl Moor sich als »Ungeheuer« aufführt und dennoch die Züge eines »edlen Menschen« vorweist, kann der Rezensent, eingeschworen auf ein stimmiges Menschenbild, noch nicht nachvollziehen. Selbst die Natur scheint ihm entheiligt durch die dem Protagonisten immanenten Dissonanzen. Schiller provoziert, mit seinem Tiefenblick in den abgründigen Zwiespalt eines Charakters, eine weitreichende Abwehrgebärde; sogar der Status eines »civilisierten Menschen« wird dem jungen Dramatiker indirekt abgesprochen. Da ist es ein Akt »poetischer Gerechtigkeit«, wenn in der Gestalt der dreiundsechzigjährigen Schriftstellerin Anna Luise Karsch sich eine Gegenstimme meldet, die dem Drama die glaubwürdige »Sprache des Gefühls«, der »Wahrheit« und der »Natur« zuerkennt, ja diese Sprache wie »eine Göttergewalt« erlebt, selbst wenn »das unwahrscheinlichste« sich ereignet (zitiert nach Grawe 1993, S. 185). Es scheint, als könnten Dichter, deren Beruf die Arbeit am poetischen Ausdrucksvermögen ist, die in den *Räubern* auftretende Sprachgewalt und stilistische Erneuerungskraft einfühlsamer nachvollziehen als Kunstrichter, die der Gattungstradition und einem normativen Menschenbild verpflichtet sind. Der englische Romantiker Coleridge liefert dafür ein emphatisches Zeugnis: »Wer ist dieser Schil-

ler? Der das Herz in Zuckungen versetzt? Hat er seine Tragödie unter dem Kreischen von Teufeln geschrieben? [...] Dieser Graf von Moor – Fürchterlicher Herr über die herzerreißenden Tugenden –? Satan selbst ist kaum geeignet, ihn als Geistlicher zu seiner Hinrichtung am Galgen zu begleiten.« (Zitiert nach Grawe, S. 185.)

Die Spannweite des Urteils über das Lese-drama *Die Räuber* ist demnach beträchtlich. Offenbar fühlte sich Schiller jedoch vor allem von »den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber« (FA 8, S. 898) betroffen, wie er 1784 anlässlich der Ankündigung einer neuen Zeitschrift, der *Rheinischen Thalia*, verlauten lässt. Die Kritik, die er dabei an seinem Drama als einem weltfremden übt, als Erzeugnis eines Institutszöglings, der »unbekannt mit Menschen und Menschenschicksal« (FA 8, S. 898) war, mag strategisch kalkuliert gewesen sein, eine Art Werbemaßnahme, um den moralischen Kritikern der *Räuber* neues Vertrauen einzuflößen. Im Ernst konnte Schiller die »Klagschriften« anderer nicht zu einer kompetenten Kunstkritik erheben. Sie verblassten ja auch, aufs Ganze gesehen, gegenüber dem kulturöffentlichen Interesse an seinem *Schauspiel*. Erstaufführungen noch im Jahre 1782 in Hamburg (vor einem »brechend vollen Haus«; Rudloff-Hille 1969, S. 32), in Leipzig und Erfurt, dann in Mainz und Frankfurt am Main brachten das Stück rasch in Umlauf; in Berlin kam man geschickt Maßnahmen der Zensur zuvor, indem man Anstößiges und Brisantes entschärfte. Im Döbbelinschen Theater in der Behrensstraße machte der dortige Hausdichter, Carl Martin Plümicke, Franz Moor zu einem Bastard, der einem Ehebruch der verstorbenen Gräfin Moor entsprungen war (vgl. Grawe 1993, S. 190). Der Anschlag dieses Bastards auf das Leben des alten Moor war folglich kein versuchter Vatermord mehr – die schlimmste Tabuverletzung war somit umschifft. Dafür erfand Plümicke im letzten Aufzug noch eine Reihe anderer Anschläge, die für eine neue Turbulenz in diesem an sich schon turbulenten Finale sorgten (vgl. Rudloff-Hille 1969, S. 32 f., S. 38). Das Berliner Publikum geriet ob des abenteuerlichen Spektakels derart in Begeisterung, dass die Aufführung 14 Wiederholungen nacheinander verzeichnen konnte. Die

Bearbeitung des Stücks durch Plümicke fand sogar Gnade vor den Augen des württembergischen Landesvaters; in Stuttgart, in der Höhle des Löwen, erlebte das dramatische Debüt des Emigranten Schiller 1784 nicht weniger als sechs Vorstellungen (vgl. Grawe 1993, S. 190). Man darf davon ausgehen, dass bei der Stuttgarter Aufführung sämtliche Anspielungen auf die politische Gegenwart sorgfältig getilgt worden waren – der Emigrant Schiller wurde gleichsam entwaffnet. Politisch im weiteren Sinn war schon die Transformation des echtbürgerlichen Franz Moor in einen Bastard, der kein Blutsverwandter des Grafen Moor mehr war, folglich auch keinen Vatermord mehr verüben konnte. In Schillers Epoche repräsentierte der Vater im eigenen Hause symbolisch die Autorität des Landesvaters, der seinerseits – qua Gottesgnadentum – der Stellvertreter Gottes auf Erden war. Dem Paterfamilias kam demnach eine politische, religiös sanktionierte Bedeutung zu, die seine Gattin und seine Söhne zu respektieren hatten, sollte das hierarchische Gefüge Gottvater – Landesvater – Familienvater intakt bleiben. Man versteht daher, warum der Vatermord die Tabuverletzung schlechthin, politisch, religiös und moralisch gleichzeitig, darstellte. Die Erfindung des Bastards für die *Räuber* war ein entsprechender gegenläufiger Akt der Entpolitisierung und religiös gefärbten Moralisierung, geeignet, den Argwohn des Zensors zu besänftigen.

Einen ähnlich geschickten Schachzug stellte die Erfindung eines Oheims – anstelle eines Vaters – dar. Im Kärntnertortheater in Wien erlebte das Publikum 1784 statt des gravierenden Vater- einen minder schwerwiegenden Oheimmord, der gleichwohl seine bestürzende Wirkung nicht verfehlte (vgl. Grawe 1993, S. 187). Für die Wiener Zensurbehörde waren die *Räuber* im Übrigen eine wahre Fundgrube. »Das Renommieren der Räuber mit ihren Schandtaten im Nonnenkloster, ihre Blasphemien, die Anklagen Karl Moors gegen Gott und die Welt waren unbedingt verboten.« (Grawe 1993, S. 188) So gelangte das Stück in merklich gestutzter Gestalt ins Theater, und obgleich es aller aufrührerischen Impulse beraubt war, durfte es nur auf kleinen Bühnen gespielt werden – in Anbetracht

eventueller Publikumserhebungen. In der Tat waren solche ›Erhebungen‹ bereits gesichtet worden, beispielsweise 1795 in Lauchstädt bei einer Aufführung des Weimarer Theaters vor zahlreichen Studenten: »Das Räuberlied: ›Ein freies Leben führen wir‹, vermerkt ein Augenzeuge, »wurde, nachdem es mit der größten Andacht angehört war, da capo gerufen, und nun sang das ganze Publicum einstimmig mit einer wahren Ehrfurcht mit.« (Zitiert nach Rudloff-Hille, S. 40.) Es zeugt von der Disziplin eines jugendlichen Publikums, wenn so schaurige Dinge wie das »Räuberlied« mit »einer wahren Ehrfurcht« intoniert wurden, aber selbst das mag einen gestrengen k. u. k. Zensor in Alarmbereitschaft versetzen. Der neu ernannte Präsident der Wiener Polizei- und Zensurhofstelle verbannte jedenfalls die *Räuber* 1805 aus allen Spielplänen seines Landes. Das Stück, so befand er, sei »als ein unmoralisches, alle Bande der Gesellschaft auflösendes, höchst gefährliches Theaterstück, weder nach der Idee des Verfassers noch in irgendeiner Umarbeitung zur theatralischen Vorstellung geeignet« (Grawe 1993, S. 189f.).

Diese den *Räubern* zugeschriebene Sprengkraft wirkte umso bedrohlicher, je unfreier die öffentlichen Verhältnisse wurden. Als die Regierungen Österreichs und Preußens 1819 aufgrund der Karlsbader Beschlüsse die Zensurmaßnahmen verschärfen, sanken die Aufführungschancen für die *Räuber* auf den Bühnen Wiens und Berlins drastisch. Und in der politisch bewegten Epoche des Vormärz, als die unterdrückten Freiheitsbestrebungen neu erwachten und die Zensoren aufs Neue provozierten, wurde Schillers Jugenddrama vollends in Acht und Bann getan. Der Ruf bzw. der Verruf der *Räuber* als eines revolutionären Theaterstücks überlebte seine authentische Aussagekraft.

### Das zwanzigste Jahrhundert

Das Theater, das die *Räuber* zu Schillers Lebzeiten bekannt gemacht hat, demonstrierte auch im 20. Jahrhundert ihre Überlebenskraft. Das sei beispielsweise an einer Inszenierung in der Weimarer Republik und an repräsentativen Aufführungen der fünfziger und sechziger Jahre aufgewiesen.



Die Aura des Rebellen und Ordnungswidrigen, die dem Stück seit seinen Anfängen anhaftete, blieb ihm auch im modernen Theater erhalten. Seit den besorgten Eingriffen Dalbergs, des Mannheimer Intendanten, bis zu den Änderungsgeboten und pauschalen Verboten der Wiener Zensoren assoziierte man den Geist des Protests, des Umstürzlerischen und der ungebändigten Leidenschaften mit Schillers dramatischem Debüt. Noch die Bändigungen und Verharmlosungen, die andere Autoren seinem Stück angedeihen ließen – es gab *Räuber*-Versionen mit veritablem Happy End (vgl. Grawe 1993, S. 188 f.) –, spiegeln diesen Geist verzerrt wider. Sie kalkulieren geschäftstüchtig mit den Provokationen des Dramas, die sie frivol domestizieren. Dalberg hatte die *Räuber*, aus Sorge um ihre anstößigen Zeitbezüge, um drei Jahrhunderte zurückversetzt und in das anheimelnde Kostüm des spätmittelalterlichen Ritters gesteckt. Die modernen Regisseure konnten, befreit von dieser Sorge, die *Räuber* vom 18. Jahrhundert in ihre Gegenwart versetzen und dergestalt ihr provozierendes Potenzial aktualisieren. Sie fühlten sich ihrer Zeit verpflichtet und begaben sich auf die Suche nach versteckten Zeitbezüge in einer Fabel von gestern. Goethe hatte die *Räuber* als ein typisches Stück für die Jugend charakterisiert (vgl. das Gespräch mit Eckermann, 17. Januar 1827) – und auf jugendliche Generationen wurde das Stück nachdrücklich gemünzt, doch so, dass Erwachsene aller Altersstufen sich wiederholt herausgefordert fühlten. Wenn das moderne Theater im Drama Schillers verschiedenartige Gegenwartsbezüge entdeckte, so bescheinigte es ihm einen besonderen Rang: den einer zeitlosen Aktualität. Das muss nicht bedeuten, dass die jeweiligen Entdeckungen ihrerseits zeitlos aktuell bleiben.

Als Erwin Piscator am 12. September 1926 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin die *Räuber* zur Aufführung brachte, drang er ins Zeitgeschehen unverblümt ein. Das Räuber-Kollektiv erinnerte durch sein Kostüm – alte Uniformreste – teils an die Nachkriegsjahre, teils – durch proletarische Kleidungsstücke – an die Arbeiterschaft. In den Mittelpunkt jedoch rückte Piscator den als Agitator auftretenden Spiegelberg, der, mit den Zügen

Trotzkis ausgestattet, zum Typus des »systematischen Revolutionärs« avancierte, »des Revolutionärs aus Gesinnung«, während Karl Moor lediglich den »Revolutionär aus privatem Sentiment« verkörperte (Herbert Ihering: *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909–1932*. Hg. u. mit einem Vorwort v. Rolf Bodenhausen. Reinbek b. Hamburg 1967, S. 234 f.). Daraus erwuchs für die Aktion auf der Bühne eine kühne Aktualisierung: »Erwin Piscator gibt die Räuber also nicht, als ob sie eine erfundene, gedichtete Handlung hätten, sondern als ob sie ein tatsächliches Revolutionsereignis darstellten. [...] Man hat hier im Grunde nicht die Inszenierung eines Klassikers, kein Regieproblem vor sich, sondern die Aufführung eines neuen Revolutionsstücks nach den *Räubern*, weil moderne Revolutionsstücke fehlen. Die Aufführung packt unmittelbar. Sie weist nicht Wege der Schiller-Regie, sondern Wege einer möglichen Dramengestaltung: des dokumentarischen Zeitstücks.« (Ihering: *Von Reinhardt bis Brecht*, S. 234 f.)

Die Aufführung gedieh zu einem viel diskutierten, brisanten Ereignis. Philosophen, Schriftsteller, Kulturkritiker, Theatermacher wie Ernst Bloch, Karl Kraus, Bertolt Brecht mischten sich ein und nahmen Anstoß – entweder an der forcierten oder der nicht konsequent genug betriebenen Aktualisierung. Schillers *Räuber* wurden zum Medium eines politisch akzentuierten Kulturstreits, das Schauspielhaus Berlin zur Projektionsfläche einer bedeutenden überregionalen Kontroverse. »Statt sich zu freuen«, resümiert Ihering polemisch einen Teil der Kontroverse, »daß Schillers Stück wieder in den Fluß der Zeit geworfen wurde, entstand ein Wutgeheul der Klassikerfreunde. Immer wieder wollte man das Menschlich-Große. Das Menschlich-Große, einst eine geistig reale Vorstellung, war längst Bezeichnung für alles Verquollene, unklare Ideologische geworden.« (Zitiert nach einem Gespräch zwischen Bertolt Brecht und Herbert Ihering, in: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Bd. 15. Frankfurt a. M. 1967, S. 170.) Derart unveröhnliche Positionen prallten anlässlich gezielter Klassiker-Aktualisierungen immer wieder aufeinander. Schillers *Räuber* waren dafür ein ideal-

typisches Beispiel. So blieben sie lebendig. 1957, ein halbes Jahrhundert nach seiner Berliner Inszenierung, durfte Piscator sie noch einmal in den »Fluß der Zeit« werfen, diesmal in Mannheim, zur 175-jährigen Wiederkehr der Uraufführung von 1782. Piscator nahm das zum Anlass eines Rückblicks und eines Vergleichs der gesellschaftlichen Situation damals (1926) und jetzt (1957): »Die Gewalt seines revolutionären Pathos hatte ich in die Situation von 1926 zu übersetzen versucht. Darin sehe ich noch heute die Aufgabe des Regisseurs. [...] 1926 befanden wir uns in der konkreten Situation der Nachrevolution. Man konnte – und mußte – Schillers *Räuber* dort hineinstellen, denn 150 Jahre Dalbergsche Räubertradition hatten das Pathos Karls ausgehöhlt, hatten die erregenden Tendenzen des jungen Schiller zu platten Sentenzen eines bildungsbehafteten und saturiert selbstgefälligen Spießbürgertums werden lassen. [...] die *Räuber* sollten ein Aufruf zur Aktion, zur Durchführung und Erhaltung der revolutionären Sache sein. Spiegelberg war meine Hauptfigur, er starb damals – 1933 ahnend – von der Hand der Räuber Karls, denen ich im stillen die ›Nacht der langen Messer‹ bereits zutraute. Ich ließ damals die *Räuber* dramatisch spielen, die Monologe konnten in den Hintergrund treten. [...] Alles Epische der frühen Schillerschen Fassung wurde damals gestrichen und dem dramatischen Vorgang geopfert.« (Erwin Piscator: *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden*. Frankfurt a.M. 1977, S. 103 f.) Die *Räuber* als »Aufruf zur Aktion, zur Durchführung und Erhaltung der revolutionären Sache«: Piscators künstlerischer Aktionismus verrät die Überschätzung dessen, was Kunst – und sei es die mitreißendste Theateraufführung – zu leisten vermag. Er unterlag 1926 derselben Illusion (in revolutionärer Absicht), der nach der Uraufführung des Dramas Jahrzehnte lang die Polizei- und Zensurbehörden unterlegen waren (in konterrevolutionärer Absicht): dass nämlich dieses Werk mit seinem ›Feueratem‹ (Otto Basil) zur Auflösung der bürgerlichen Gesellschaft beitragen könnte. Weniger Chancen zum aktiven Eingreifen vermutete Piscator in der zweiten Nachkriegszeit und seiner zweiten *Räuber*-Inszenie-

rung: »1957 stehen wir an einem anderen Punkt. Eine zu direkte Zeitbezogenheit der *Räuber* würde die tiefere Aktualität Schillers einengen. Wir stehen heute, wo die Restauration und der Konformismus die elementaren Zweifel immer stärker werden lassen, an dem Punkt, wo es um die Neuorientierung des Begriffes der Freiheit geht. Wir leben in einer Situation des ›Wartens auf Godot‹. Schiller mußte 1957 anders befragt werden. Zunächst legte ich größten Wert auf die Monologe. Ihre Herausarbeitung sollte das gedankliche Gerüst Schillerscher Freiheits-Antithetik deutlich machen.« (Piscator: *Theater der Auseinandersetzung*, S. 105) Kritische Reflexion anstelle von Agitation – die Situation der neuen Nachkriegszeit unterscheidet sich in der Tat grundlegend von der alten in den zwanziger Jahren. Und dies führt Piscator zu einem neuen Textverständnis. Hatte er einst das Werk auf den dramatischen Vorgang hin zugespitzt, der die Vorstufe zum politischen Handeln sein sollte, so kehrt er jetzt die epischen Monologe hervor, um durch sie den Freiheitsbegriff Schillers als Antithese zur restaurativen und konformistischen Gegenwart zu profilieren.

Die Kritik hat diese neue Gewichtung des »Intellektuellen« durchaus bemerkt (Emil Belzner: *Nach 175 Jahren*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 15. Januar 1957; zitiert nach Piedmont 1990, S. 28). Piscator hat darin auch Elemente einer kritischen Distanz integriert, etwa in Gestalt der »ethischen Prinzipienreiterei« Karl Moors oder der »ins Ideologische zugespitzten doktrinen Finten Spiegelbergs«. Letzterer wird nicht bloß wie 1926 als »intellektueller« (und später ermordeter) »Urheber der Revolution«, sondern auch als ihr »Verräter« dargestellt, während Karl Moor als »tätiger Revolutionär« die Szene betritt und sich »zur Lösung des Konfliktes schließlich freiwillig zum Opfer bringt« (Piedmont 1990, S. 28). Piscator beharrt auf dieser nicht-revolutionären skeptischen Version Schillers und vermittelt gleichwohl von dessen revoltierender Jugendlichkeit eine faszinierende Anschauung. Der Geist »gesellschaftlichen Aufbruchs«, der ihm entschieden mehr bedeutet als der »ganze Moorsche Bruderzwist«, wird in »glanzvollen« »Räuber-Massenszenen« beredt (Piedmont 1990, S. 28).

Massenszenen in vielfältigen Variationen und Verwandlungen auf der nach allen Seiten hin offenen »Arenabühne« Piscators werden denn auch als eine der wirkungsvollsten Ideen dieser Inszenierung hervorgehoben, sei es in Form »choreographischer Bewegungsregie« und »(glänzend disponierter) Massengruppierung« oder als »chorische Sprachballung« (K. H. Ruppel: *Neue Bühnen und alte Stücke*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26. Januar 1957; zitiert nach Piedmont 1990, S. 30). Das theatralische Ingenium und die Spiellaune Piscators verschafften dem innovativen Grundeinfall Schillers – den Räubern als dominanten Handlungsträgern – nach 175 Jahren (zur Eröffnung des Neuen Hauses des Nationaltheaters) eine »dynamische und bildhaft suggestive« (Piedmont 1990, S. 30) Renaissance.

Piscators Inszenierung der *Räuber* war nur einer der theatralischen Höhepunkte, die das Jugenddrama Schillers in den fünfziger Jahren ins Rampenlicht rückten. In der Wirkungsgeschichte des Schauspiels bildet dieses Jahrzehnt zweifellos einen Brennpunkt. Mit einem regelrechten »coup de théâtre« hatte es eingesetzt: 1951 im Düsseldorfer Schauspielhaus unter der Regie von Gustaf Gründgens. Nicht eine »billige Aktualisierung«, wie sie »nach dem Krieg eine Zeitlang beliebt« gewesen sei, finde hier statt, notierte ein Rezensent, nicht »eine Art Heimkehrerstück, ein Drama der Entwurzelten und ein Dokument der sozialen Anklage« (K. H. Ruppel: *Großes deutsches Theater*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16. September 1951; zitiert nach Piedmont 1990, S. 25). Nein, Gründgens deckte »eine viel weiter und tiefer reichende Beziehung zu unserer Zeit« auf, »indem er die beklemmende Gleichartigkeit des Lebensgefühls aufspürt, das den Menschen, zumal den jungen, in Anarchie und Nihilismus treibt« (Piedmont 1990, S. 25). Diesem Lebensgefühl nun, das der französische Existenzphilosoph Jean Paul Sartre beispielhaft dargestellt hat, präludiert allem Anschein nach das Drama Schillers. Die vom Rezensenten zitierten Schlüsselwörter – die radikale Verzweiflung, die Angst, das Absurde, die absolute Freiheit, die extreme Situation: sie bilden ein Begriffsarsenal, das auch der deutschen Existenzphilosophie vertraut ist. Verblüffend ist je-

doch die Unverzüglichkeit, mit der ein modernes Lebensgefühl auf das des ausgehenden 18. Jahrhunderts (in Schillers Prägung) zurückprojiziert wird. Bei Piscator im Jahre 1926 der revolutionäre Aufruhr und die rebellische Agitation – bei Gründgens die mit »schierer Angst und Verzweiflung« verschränkte Geworfenheit und Ortlosigkeit, die sinnentleerte »absurde Situation an sich« (Piedmont 1990, S. 25). Die historischen Voraussetzungen der *Räuber* – ein erstarrter, in Kleinstaaten verfallener Absolutismus – waren gewiss grundverschieden von denen der *Räuber*-Aufführungen der fünfziger Jahre, also von den noch spürbaren Verheerungen des Zweiten Weltkriegs. Dennoch kann hier wie dort aufgrund eines fundamentalen Sinnverlusts ein ans nihilistische grenzendes Lebensgefühl entstehen, das zu vergleichender Annäherung einlädt.

Entscheidend freilich für die Überzeugungskraft eines derartigen Versuchs ist das künstlerische Gelingen. Das war offenbar durch Regie, Bühnenbild, Ensemblegeist und Besetzung der Hauptrollen verbürgt. Unter letzteren ragte der von Gründgens selbst gespielte Franz Moor heraus: »das Urbild des von Dämonen gehetzten, gepeinigten, in die tiefsten Abgründe der Angst geschleuderten Menschen und wahrscheinlich die großartigste schauspielerische Leistung, die man heute auf irgend einer deutschen Bühne sehen kann.« (Piedmont 1990, S. 26) Die Lektüre der letzten Auftritte Moors verweist noch heute auf die Glaubwürdigkeit einer solchen Darstellung. Und seine ersten Auftritte bekräftigen die von Gründgens dargebotene »sezierende Sachlichkeit eiskalter blanker Gedankenrede«, das »nihilistische Böse«, das Satanische an sich«, wodurch »das ›Laster mitsamt seinem ganzen inneren Räderwerk entfaltet« wird (Gerd Viehhaber: *Schiller aus dem Geist unserer Zeit*, in: *Die Welt*, 15. September 1951; zitiert nach Piedmont 1990, S. 26). Hält man sich die expressive Körpersprache vor Augen, mit der Gründgens agierte – »einer bis ins Ekstatische vorgetriebenen mimischen Besessenheit, die auf den Höhepunkten das Ur-Ausdrucksmittel des bewegten Körpers in sein altes Recht einsetzt« (Fritz Heerwagen: *Radikale Jugend*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. September 1951; zitiert nach

Piedmont 1990, S. 27) – so fällt die Verwandtschaft seines theatralischen Spiels mit demjenigen Ifflands auf. Hier spannte sich über 170 Jahre Distanz hinweg der Bogen einer theatralischen Spielkultur, die an der Gestalt des Franz Moor zeitlos aktuelle Züge dingfest machte. Wurde zu Schillers Zeit das »Satanische« in Menschengestalt wiederholt als irrealer Phantasie abgelehnt, so erhielt es in der Nachkriegszeit die Evidenz der durch den Nationalsozialismus kurz zuvor heraufgeführten »Hölle« (Piedmont 1990, S. 26).

Die fünfziger Jahre demonstrierten an ihrem Ende noch einmal die Überlebenskraft des Jugenddramas Friedrich Schillers: 1959, in der Inszenierung Fritz Kortners, am Schiller-Theater Berlin. Erst Gründgens, dann Piscator, zuletzt Fritz Kortner – drei der bedeutendsten Regisseure des 20. Jahrhunderts verhalfen dem Werk zu überregionaler Breitenwirkung und erweckten es zu neuem, zeitgemäßem Leben. Kortner, so vermerkte der erfahrene Theaterkritiker Herbert Ihering, habe »genau und werkgetreu« inszeniert, »aber immer von der Gegenwart aus gesehen«, ohne künstliche Aktualisierungen (Herbert Ihering: *Fritz Kortner und die ›Räuber‹*, in: *Die Andere Zeitung*, 8. März 1959; zitiert nach Piedmont 1990, S. 33). Er lasse einen Franz Moor agieren, dessen »Klugheit [...] die Wege des Verbrechens« geht und dessen Erfindungsgabe im Zeitalter der Wissenschaft vom Zuschauer mit allgemeinen Katastrophen – zum Beispiel der »Atombombe der Vernichtung« – assoziiert werden könnte (Piedmont 1990, S. 33 f.). Der Darsteller des Franz Moor zeige »die Gefahren des Wissens und des Verstandes, wenn sie nicht durch Verantwortung kontrolliert werden« (Piedmont 1990, S. 34). Expressiven Spielcharakter verlieh Kortner auch den Auftritten der Räuber, zumal der ersten Szene. »Wie da ganz mühelos scheinbar sich Lebenslust und Tatendurst dieser Libertiner mitteilt. Das ist Schauspiel besten Formats. Es hat Ungestüm, Freiheit, Schwung und das reine Pathos der Anarchie. Da schon sprang ein frenetischer Beifall auf. Schiller war wahrhaft präsent.« (Friedrich Luft: *Zwischen Pedanterie und Genie*, in: *Die Welt*, 22. Februar 1959; zitiert nach Piedmont 1990, S. 32.)

Die Lobrede samt ihrer Pointe dürfte kaum übertrieben sein. Schiller, der klassische Verfechter des »ästhetischen Spiels«, hatte dazu in den *Räubern* ein ausgefeiltes Vor-Spiel geschaffen, wie schon seine sorgfältig gesetzten Regie-Anweisungen bzw. seine Annotationen zu Charakteren und Situationen bezeugen.

Die Spannungsvielfalt der in den fünfziger Jahren vorgeführten *Räuber*-Inszenierungen erlebte in dem darauf folgenden Jahrzehnt einige aufschlussreiche Variationen. Offenbar waren dem Werk die Zeitverhältnisse besonders günstig. Die seit Mitte der sechziger Jahre spürbare Politisierung sozialer und kultureller Phänomene, die Studentenbewegung von 1968 und ihre Rückwirkungen auf das gesellschaftliche Leben erzeugten ein Zeitklima, das dem öffentlichen Interesse an den *Räubern* neue Impulse verlieh. Die in dem Stück bemerkbare »romantische Beschwörung einer gesellschaftlichen Alternative« zeige, so wurde gesagt, »lang andauernde Lebenskraft« (Günther Cwojdrak: *Karl Marx und Karl Moor. Bei Licht besehen. Berliner Theaterkritiken 1961–1980*. Berlin 1982, S. 60–62; zitiert nach Piedmont 1990, S. 51). Es mag sein, dass gerade das »Romantische« den einen und anderen Regisseur zu naiven Projektionen des Zeitklimas auf die agierenden Räuber verführt hat: »Spiegelberg als SDS-Strategie [...]. Die Bande in Provo-Jacke als anarchistische langhaarige Bürgerschrecker, Schillersche Brocken versetzt mit obszönem Hippie-Jargon.« (Wolfgang Ignée: *Der Tanz um die toten ›Räuber‹. Über eine aktuelle Manie deutscher Regisseure*, in: *Christ und Welt*, 13. Dezember 1968; zitiert nach Grawe 1993, S. 205.) Doch nicht die Aktualisierung des Dramas im Namen des Zeitgeists, sondern die aus dem Spannungsverhältnis zwischen Zeitgeist und historischer Vorlage erwachsende Deutung kann erhellende Kraft entfalten, selbst wenn sie ein konventionelles Vorverständnis der *Räuber* desavouiert und zum »Bürgerschreck« wird. Als Peter Zadek und Bühnenbildner Wilfried Minks 1966 in Bremen die Bühne mit Zitaten aus der Pop-Art Roy Lichtensteins und aus Comic Strips bebilderten, als sie die Auftritte der Figuren nach Comic-Mustern organisierten und Karl Moor in Western-Manier und nach Art

eines Superman, Franz Moor in Anlehnung an Kino-Monster und verzerrte Walt-Disney-Figuren auftreten ließen (vgl. dazu Piedmont 1990, S. 36 ff.), da verwiesen diese Zeichen einer zeitgenössischen Subkultur auf Kolportagehaftes in Schillers Text selbst, auf überhitzte und überspannte Jugendphantasmen. »Peter Zadek [...] ging ohne Vorbehalt auf die pubertären Wünsche und Träume ein und konnte deshalb die grausam skurrile Weltsicht einer erregten Vulgärphantasie herzeigen, welche die Wirklichkeit zuerst vereinfacht, um sie dann leichter zu zerstören.« (Ivan Nagel im Rückblick auf die Bremer Aufführung anlässlich seiner Rezension einer Ostberliner *Räuber*-Inszenierung von Manfred Karge und Matthias Langhoff: *Verwirrte Jugend in Ostberlin*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Februar 1971; zitiert nach Piedmont 1990, S. 52 f.)

Die Welt der Medien, von der die Bremer Aufführung einen so provozierenden Gebrauch machte, spielte auch in Hans Lietzaus bedeutender Aufführung im Jahre 1968 eine Rolle, wenngleich eine mit grundsätzlichen, ›letzten‹ Fragen verknüpfte. »Lietzaus *Räuber* waren ein Stück Theologie und ein Stück antizipierter Wildwest-Film«, so umriss Joachim Kaiser den von Lietzau entworfenen Horizont (Joachim Kaiser: *Theologie und Wildwestfilm*, in: *Theater heute* 1 [1969], S. 15; zitiert nach Piedmont 1990, S. 47). Die Wildwest-Kolportage, so wurde andernorts bestätigt, sei »ohne Scheu vor entfesselten Theatertechniken« inszeniert worden (Wolfgang Drews: *Schiller im Wechselbad*, in: *Tagesspiegel*, 12. Dezember 1968; zitiert nach Piedmont 1990, S. 44 f.). Und die »theologische Komponente«? Sie wurde in der Gestalt Karl Moors, eines »Gottsuchers« (Piedmont 1990, S. 47) erblickt, eines verzweifelten, unerlösbaren Gottsuchers. Die »Schwermut«, die ihn im Verlauf der Handlung erfasst, sei »das Bewußtsein des Bösen, mit dem er paktiert« (Jost Nolte: *Ebenbürtig im Unheil: die Brüder Moor*, in: *Die Welt*, 10. Dezember 1968; zitiert nach Grawe 1993, S. 210) und aus dessen Bannkreis er nicht wieder herauszutreten vermag. So fielen tiefere Schatten denn je auf die Strahlkraft seines Heldentums. Umgekehrt wurde Franz Moor, der Bösewicht par excellence, als »eine gepeinigte Natur« in Szene gesetzt, »die

sich auflehnt gegen ihr Schicksal« und damit eine motivierte, begründbare »Bosheit« entwickelt (Grawe 1993, S. 211). Auf diesem Weg nähert die Aufführung zwei Brüder einander an (vgl. auch Piedmont 1990, S. 40 f.), die bis dahin – namentlich von der Literaturwissenschaft – als einander entgegengesetzte, grundverschiedene Charaktere aufgefasst worden waren.

»Intelligentes Theater« (Grawe 1993, S. 211), wie das von Lietzau, hat der literaturwissenschaftlichen Fachdisziplin frühzeitig Perspektiven eröffnet, mit denen sie sich nur zögernd befasst hat. Auch in den siebziger und achtziger Jahren haben Schillers *Räuber* ihre Überlebenskraft auf der Bühne eindrucksvoll demonstriert, etwa bei Inszenierungen an der Volksbühne Berlin 1971 unter der Regie von Manfred Karge und Matthias Langhoff, am Württembergischen Staatstheater Stuttgart 1975 unter der Regie von Claus Peymann, am Düsseldorfer Schauspielhaus 1978 unter der Regie von Peter Löscher, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1983 unter der Regie von Ernst Wendt, am Schauspielhaus Bochum 1984 unter der Regie von Alfred Kirchner, – und sich der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit nachdrücklich empfohlen (vgl. Sautermeister 1983, 1987, 1991).

## Deutung

Schillers *Räuber* waren zur Zeit ihrer Uraufführung und noch lange danach der kühne Entwurf eines Erneuerers deutscher Dramenkunst – die den *Räubern* gewidmete Wissenschaft war dagegen über manche Zeiträume hinweg Pflege vertrauter Deutungsmuster. Karl Moor genoss seit seinem ersten Auftreten einen Vertrauensvorschluss, der immer wieder aufgefrischt wurde, als müsste die Literaturwissenschaft auch vom Glauben an das Gute im Menschen von Zeit zu Zeit Proben geben. Das Böse saß ja bei Bruder Franz schwelgerisch zu Gast – es schien nachgerade auf eine Gegenkraft angewiesen, wenn das philologische Literaturverständnis nicht aus dem Gleichgewicht geraten sollte. Politisch hochgesinnte Interpretationen zum Beispiel entdecken seit Piscators Inszenierung in Karl Moor den

»edlen Räuber«, in schöner Konformität zum entsprechenden Mythos. So entstand eine revolutionäre Gegenwelt zum feudalen Despotismus des Bruders – und der respektvolle Abscheu, den Franz erregte, ließ sich durch das Verständnis kontrapunktieren, das Karl wachrief. Auch Dualität kann zu einem Deutungsschema werden, das Orientierungs- und Ordnungsbedürfnissen entspricht, selbst wenn es sich um eine differenzierte Dualität handelt, die sich einem plakativen Pro und Contra widersetzt (vgl. Martini 1972, Schlunk 1983, S. 188 f., S. 198 ff.).

Erst in neuerer Zeit hat die Literaturwissenschaft das in der Person Franz Moors verkörperte Böse in seiner Komplexität wahrgenommen, das seinem Bruder zugemessene positive Übergewicht zum Teil kräftig relativiert. Das geschah freilich nicht gleichzeitig, sondern zeitlich versetzt. In Franz Moor, so wurde gezeigt, hat Schiller »einen aufgeklärten bürgerlichen Materialismus und Realismus« dargestellt und »aufs engste mit feudalen Machtansprüchen« verquickt (*Das Räuberbuch* 1974, S. 65, S. 68); dabei spielten Anleihen aus der französischen Aufklärungsphilosophie eine Rolle, etwa aus La Mettries Werk *L'homme machine* (1741) oder aus Helvétius' *De l'homme* (1773; vgl. dazu Schings 1982, S. 10, S. 16 ff.). »Grundpositionen« des »Naturrechts« waren Schiller wohl aus seiner Lektüre des *Schwäbischen Magazins* vertraut; umso markanter konnte er ihre naturalistische Umformung durch Franz Moor »jenseits sittlicher Zweckbindung« darstellen (Alt 2000, Bd. 1, S. 291; vgl. auch Wolfgang Riedel: *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«*. Würzburg 1985). Schiller stützte sich dabei auf Kenntnisse, die – so eine These der neueren Forschung – seiner philosophischen und naturwissenschaftlichen Bildung an der Hohen Karlsschule entstammten (vgl. FA 2, S. 984): namentlich Kenntnisse über die »Interdependenz von Physiologie und Psychologie« (FA 2, S. 986), auf denen manche Rede und Handlung Franz Moors basiert (in gegenaufklärerischer Absicht). Schillers Dissertation von 1780 (*Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*) bezeugt nachhaltig sein

diesbezügliches Erkenntnisinteresse. Auch die seine dramatischen Figuren auszeichnende »Seelestärke« (FA 2, S. 987) lässt sich aus dem Bildungsfundus seiner geistigen Sozialisation erläutern, ebenso ihre bis zur Verzweiflung reichende Selbstbeobachtung und Gewissensnot, die den Einfluss des schwäbischen Pietismus verraten (vgl. FA 2, S. 988 ff.). Dass über solche vertieften Kenntnisse auch die lange unterschätzte Gestalt der Amalia an Profil und Vielschichtigkeit gewinnen kann, setzt sich als Einsicht allmählich durch (vgl. Kluge 1976, S. 184–207; FA 2, S. 982, S. 994 f.; Fuhrmann 1981; Stern 1994; Beyer 1993, S. 81–101).

Es ergibt sich aus dieser ersten Bestandsaufnahme, dass die Analyse der Dramenfiguren mindestens drei Dimensionen berücksichtigen sollte: eine zeitgeschichtliche, eine anthropologisch-psychologische und eine religiöse bzw. metaphysische. Die zeitgeschichtliche Dimension kann sich nach einer ideengeschichtlich-philosophischen und zugleich nach einer sozialhistorischen oder auch im engeren Sinne politischen Seite ausfalten, so, wenn Klaus R. Scherpe die feudalabsolutistischen despotischen Züge bei Franz Moor hervortreten lässt (vgl. Scherpe 1979, S. 20 ff.). Eine Verbindung der ideengeschichtlich-philosophischen mit einer anthropologisch-psychologischen Fragestellung stellt Wolfgang Riedel im Hinblick auf Franz Moor her (vgl. Riedel 1993, S. 199). Riedel fasst zunächst dessen Handlungen und Absichten als »die denkbar schärfsten Antithesen« zu Schillers Jugendschrift *Theosophie des Julius* auf. Der Liebesphilosophie dieser Schrift stelle er einen »Willen zur Macht« und eine »Theorie des Egoismus« gegenüber, die er philosophisch legitimiere – mittels »der Technik der aufklärerischen Vorurteils kritik« (Riedel 1993, S. 199, S. 201 f.). Am Ende jedoch (V/1) erleide Franz Moor konträr dazu die Überwältigung seiner menschenverachtenden Vernunft durch die Gewalt seiner aus dem Unbewussten heraufziehenden Affekte und Kindheitseindrücke: ein Prozess, der – und dies macht Riedels innovative Entdeckung aus – durch die zeitgenössische »empirische Psychologie« Johann Georg Sulzers vorbedacht und in der Abschlussarbeit des Freundes und Mitschü-