

DIE RÄUBER. Schauspiel in fünf Akten von Friedrich von SCHILLER (1759-1805), erschienen 1781; Uraufführung: Mannheim, 13. 1. 1782, Nationaltheater.

Schiller ließ sein Schauspiel zunächst auf eigene Kosten drucken und anonym unter der fingierten Ortsangabe »Frankfurt und Leipzig« erscheinen. Der Widerhall, den es sogleich beim Publikum fand, war ungewöhnlich. Der Mannheimer Theaterdirektor von Dalberg, der es zur Aufführung annahm, forderte von Schiller nicht nur Kürzungen, Milderungen und die Verlegung ins ausgehende Mittelalter, sondern erlaubte sich selber drastische Eingriffe. Der triumphale Erfolg der Uraufführung versöhnte Schiller mit diesen einschneidenden Änderungen. Aufgrund der Bühnenfassung erschien das Drama 1782 bei Schwan in Mannheim mit dem Untertitel: »*Ein Trauerspiel. Neue, für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage*« - in dieser Ausgabe nahm Schiller die Eingriffe v. Dalbergs wieder zurück. Ein anderer Verleger in Mannheim, Tobias Löffler, veröffentlichte 1782 auf der Grundlage der ersten Edition eine von Schiller redigierte, gemilderte und weniger kraftvolle »zweite Auflage«, deren pathetische, nicht von Schiller stammende Titelvignette - ein zum Sprung ansetzender Löwe und die Inschrift »*In Tirannos*« - Berühmtheit erlangt hat.

Die Räuber gehören zu den wenigen Dramen des Sturm und Drang, die bis heute zur Interpretation und zur Darstellung auf dem Theater, herausfordern. Das mag gewiß aus der unzerstörten Anziehungs-

kraft zu erklären sein, die abenteuerliche Entstehung, lebensgeschichtliche Bedeutung (Schillers Flucht aus Württemberg) und früher Ruhm diesem Werk verliehen haben - gewiß aber auch aus der unmittelbaren theatralischen Wirkung, die heute noch von den *Räubern* ausgeht. Von ihr auf ein zeitloses Gedankengut im Drama zu schließen, wäre ein idealistisches Mißverständnis. Vielmehr schuldet das Werk seine mitreißende Wirkung dem Umstand, daß durchaus zeitbedingte Ideen in die dramatische Antithese einer Doppelhandlung eingeschleust sind und in einer energiegeladenen, vom Pathos des Affekts vorwärtsgetriebenen Sprache sich Ausdruck verschaffen - derart, daß die Zuschauer unmittelbar der dramatischen Entstehung von Entschlüssen und Taten beizuwohnen meinen. Als zeitbedingt erweist sich gleich, im ersten Auftritt des ersten Akts, die Gestalt des Franz, lange Zeit als ein ausschweifend böser Charakter gedeutet und einem schulmeisterlichen moralischen Verdikt anheimgegeben. Franz Moor ist aber keine moralisch definierbare, individuell gemeinte Person, sondern wie alle Figuren des Dramatikers Schiller Träger einer Idee, Verkörperung eines Prinzips. In Franz kristallisiert Schiller *in extremis* den Grundzweifel, auf dem sein Drama erbaut ist: den metaphysischen Zweifel an der Ordnung der Welt, an einer die Existenz Gottes bezeugenden »Natur«. In den *Philosophischen Briefen*, ungefähr zur selben Zeit konzipiert wie *Die Räuber*, hat Schiller durch Begriffe wie »*Skeptizismus*«, »*Freidenkerei*«, »*Materialismus*« jene Tendenz aufklärerischer Philosophie charakterisiert, die noch in die Selbstgespräche des Franz Moor hineinreicht: »*Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner*

Ehre! ich will sie geltend machen. - Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? Gerade mir? ... Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheuß- -' liehe auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebakken!« Aus der Willkür der Natur, manifestiert in der häßlichen Erscheinung Franzens und in seiner Benachteiligung als zweitgeborener, von der Erbfolge des gräflichen Hauses Moor ausgeschlossener Sohn, folgt die Willkür seines Denkens und Verhaltens. Es zeugt vom kühnen Realismus des jungen Schiller, daß er Geist und Moral dergestalt determiniert sieht durch Geburt und soziale Ordnung. Franz verwirft mit höhnischer Intelligenz die für ihn repressive Idee der »*Blutliebe*«, »*diesen possierlichen Schluß von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie der Geister ... von einerlei Kost zu einerlei Neigung*«, und wirft sich selber, auf Kosten des Vaters und des erstgeborenen Bruders, zum Herrn auf: »*Frisch also! mutig ans Werk! - Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin. Herr muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebracht.*« Die Gewalt aber, mit der Franz operiert, stellt ihm seine Zeit zur Verfügung: Es ist die Gewalt der aufklärerischen, tabubrechenden Vernunft, von Franz zur List, zur kühl und genial auskalkulierten Intrige pervertiert. Die intrigenreichen »*Räsonnements, mit denen er sein Lastersystem aufzustützen versteht*«, sind, so formuliert es Schiller in seiner Selbstrezension der *Räuber*, »*das Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums*«. Die Funktion der Intrige im Werk des jungen Schiller hat Paul BÖCK-

MANN dargestellt, und Oskar SEIDLIN beschrieb eine typische Form der Intrige in zahlreichen Dramen Schillers: das Fälschen und Fingieren von Briefen. Hier, im ersten Aufzug des ersten Akts, hat Franz einen Brief Karls, Lieblingssohn des alten Moor, durch den schriftlichen Bericht eines angeblichen Gewährsmannes ersetzt. Ihm zufolge ist der geniale ältere Bruder, einst bezaubert durch Gestalt, Geist und edlen Charakter, zu einer Ausgeburt der Hölle verkommen. Wahr ist, daß Karl nach stürmischen, von Schulden und provozierenden Streichen gezeichneten Studienjahren in Leipzig einen Brief an seinen Vater geschrieben hat, worin er sein Elend und seine Reue rückhaltlos bekennt - Schiller variiert hier das biblische Motiv des verlorenen Sohns. Daß der Vater den grob gefälschten Brief nie in Zweifel zieht, die seinem Sohn angedichteten Laster schmerzerfüllt für bare Münze hält und die Antwort an Karl dem Neider Franz überläßt, weist ihn, wie Schiller in seiner Selbstrezeption sagt, als »*klagend und kindisch*« aus, »*mehr Betschwester als Christ*«. Im zweiten Auftritt des ersten Aufzugs stellt Schiller sogleich Karl vor - so daß die beiden ersten Auftritte (die Exposition) gleichsam modellhaft die dramatische Technik der *Räuber* entfalten, ihre zweisinnige, antithetisch konstruierte Handlungsführung - jenen permanenten, durch heftige Steigerungen und Katastrophen führenden Wechsel der Szenen um Franz und Karl, dem das Schauspiel sowohl seine effektvollen Kontraste wie sein leidenschaftlich forciertes Tempo verdankt.

Karl stellt sich in der enthusiastischen Manier der Stürmer und Dränger zunächst als freiheitsdürstender, vom zeittypischen

Ekel an den provinziellen kleinbürgerlichen Zuständen in Deutschland erfaßter Rebell dar, ist aber zugleich geleitet von einer Idyllensehnsucht im Stile ROUSSEAUS: »*Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen. Schon die vorige Woche hob ich meinem Vater um Vergebung geschrieben, ... und wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe.*« Statt dessen erhält Karl den von unerbittlicher Mitleidlosigkeit durchherrschten, angeblich auf Befehl des Vaters verfaßten Brief des Bruders. Wie schon der alte Moor, so läßt sich nun auch Karl von der Fälschung des Franz sofort prellen - beide trauen einander die fingierte Schandtat blindlings zu. Diese Blindheit auf seilen des Sohnes wie des Vaters enthüllt die spezifische Schwäche ihrer vermeintlich so idealen, von Liebe getragenen Beziehung. Weil aber, den Hinweisen Benno von WIESES zufolge, für den jungen Schiller die Vater-Sohn-Beziehung immer stellvertretend ist für die Beziehung zwischen Gott(vater) und Mensch, das heißt für die Ordnung der Welt, so erweist sich das Moment der Blindheit bei Karl und dem Grafen Moor erneut als eine Metapher für den dramatischen Grundzweifel des Dichters. Das hierin verborgene Problem des »*autoritativen Halts*« ist in einer neueren Interpretation (Hans SCHWERTE) zum Mittelpunkt des Dramas erklärt worden: »*Der Flüchtigkeit einer bloßen Familientragödie gab Schiller vom ersten Augenblick ... die Tiefendimension des theologischen Konflikts. Hinter Wort und Dasein des Vaters tauchen Wort und Dasein Gottes auf, hinter der Tragödie des verlorenen Vaters entfaltet sich die Tragödie der bezweifelten Allmacht, ja der Anwesenheit Gottes, d. h. der Vaterschaft Gottes.*« Durch die Ord-

nung der Welt geht ein furchtbarer Riß; die Intrige des Franz, selber schon Produkt der heillosen Störung, deckt diesen Riß schonungslos auf: Der Blindheit des Vaters und des Lieblingssohnes ist eine eigene unberechenbare Dynamik immanent, die sich in einem anmaßenden Vergeltungsdrang niederschlägt (das negative Moment der blasphemischen Anmaßung, der anti-göttlichen »*superbia*« bei den Helden des jungen Schiller hat Adolf BECK hervorgehoben): »*Siehe, da fällt wie der Star von meinen Augen! was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurückwollte! - Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit - Mörder, Räuber! - mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt - Menschen haben Menschen vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! - Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir niemals etwas teuer war! Kommt, kommt! ...es bleibt dabei, ich bin euer Hauptmann!*« Die Szene, in der dieser Entschluß fällt, ist typisch für die pathetischen Aufgipfelungen, auf die das Drama des Sturm und Drang ständig zutreibt. Explosionsartige Gebärden - Moor, so will es die Bühnenanweisung, »*tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder*«, wenig später »*schäumend auf die Erde stampfend*« - explosionsartige, durch Ausrufe, Superlative und rhetorische Parallelismen charakterisierte Sprachgesten übersetzen unmittelbar die destruktiven Affekte, die sich der Personen bemächtigt haben. Zwar scheint Karls Vergeltungsdrang legitim - er, der Leidende, tritt in den böhmischen

Wäldern als Retter der Leidenden und Unterdrückten und als Richter der Tyrannen und Ausbeuter auf. Aber die tief gestörte Ordnung, gegen die er kämpft, wirft ihr Zwielicht auch über seine Taten: Er muß sie mit Kumpanen vollbringen, die nichts weiter sind als korrupte Räuber und Mörder (Spiegelberg), und er muß sie durch Mittel vollbringen, die auch Unschuldige vernichten (die Rettung des Freundes Roller vor dem Galgen schließt den Tod von Kindern, schwangeren Frauen und Greisen ein). Schillers religiös gefärbter Zweifel an der Weltordnung - hier klingt er schon in jener Dialektik von Mittel und Zweck an, die Max KOMMERELL als die Grundfigur seiner klassischen Dramen ausgewiesen hat: Der edle Zweck ist auf unedle Werkzeuge und Umstände angewiesen, die ihn gleichsam kompromittieren. Jeder Tat haftet der Makel jener ungerechten, gestörten Welt an, die sie bekämpfen wollte; jeder Täter muß sich auf diese Weise in Schuld verstricken. Das ist der Grund, warum Karl von seinem Handwerk ablassen will, warum er, Gefangener eines unbestechlichen Gewissens, die paradisiische Unschuld der Kindheit sich in Erinnerung ruft, mit unvergleichlich lyrischem Ton in jener Szene am Donauufer, die HÖLDERLIN so bewundert hat: »Seht doch, wie schön das Getreide steht! - Die Bäume brechen fast unter ihrem Segen! - Der Weinstock voll Hoffnung ... Daß ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib! ...Es war eine Zeit, wo sie mir so gern flössen - o ihr Tage des Friedens! Du Schloß meines Vaters - ihr grünen, schwärmerischen Täler! O all ihr Elysienszenen meiner Kindheit!« Karls Entschluß, seiner Sehnsucht nachzugeben und uner-

kannt noch einmal das väterliche Schloß und die Geliebte aufzusuchen, wird hervorgerufen durch die melodramatische Erzählung des Räubers Kosinsky, die ein Spiegelbild seines eigenen Schicksals ist: eine jener epischen Einlagen, durch die Schiller in den *Räubern* die dramatischen Handlungsteile verklammert. Im väterlichen Hause hat inzwischen Franz Moor durch ein »Originalwerk« an kühl auskalkulierten Intrigen den Vater in lähmende Verzweiflung und, wie er fälschlich meint, in den Tod gestürzt. Damit läßt sich die Zeitkritik, die in Schillers metaphysischen Grundzweifel eingewandert ist, genauer bezeichnen: Wenn er in Karls unreflektiertem Entschluß, Räuber zu werden, indirekt die zeitgenössische Idee vom genialen, den Leidenschaften anheimgegebenen Stürmer und Dränger kritisiert, so kritisiert er in Franzens bösen Rasonnements die mögliche Perversion des vom »Herzen« isolierten aufklärerischen Verstands. Einzig Amalia, Karls Geliebte, hat sich den Schachzügen des Bruders widersetzt. Nicht nur ist ihre unbedingte Treue zu Karl der idealistische Gegenpol im Drama zu den Metaphern einer erschütterten Weltordnung - auch die realistische Kraft, mit der sie Franz Widerstand leistet, bewahrt sie vor der allgemeinen Verblendung. Anstatt sie als unwirkliches künstliches Wesen von hoch gespielter Empfindsamkeit zu charakterisieren, wie man es immer noch zu tun pflegt, wäre sie gerechter als Sinnbild bewußten Leids darzustellen, dessen Ausmaß durch das Erscheinen Karls unerträglich wird. Schiller hat die Ankunft des älteren Bruders genial zur Steigerung und Verschärfung des dramatischen Tempos auszunutzen vermocht. Die bei-

den letzten Akte erzwingen in einem unerhörten *accelerando* die Katastrophe. Zunächst errät Franz den verkleideten Bruder, ersinnt einen Mordplan, fürchtet bei hereinbrechender Nacht zusehends um das eigene Leben und gerät in eine Gewissensangst, die er mit dem Verstand heftig zu übertäuben versucht. Ist schon sein verzweifeltes Hin und Her zwischen der Erfahrung und der Leugnung[^] des Gewissens von bewegender Dramatik, so stellt sein Dialog mit dem Pfarrer Moser zur miternächtlichen Stunde, dieser Handel um die Unsterblichkeit der Seele, eine erregende, gespenstische Situation von höchstem künstlerischem Rang dar. Franz nimmt wohl als erster Atheist in der modernen Literatur JEAN PAULS »*Es ist kein Gott*« vorweg, um desto intensiver die Existenz Gottes zu erfahren - und zwar in der für den jungen Schiller typischen Form der »*rachekundigen Nemesis*«. Das vom Gewissen etablierte Prinzip der strafenden Gerechtigkeit Gottes wölbt sich als sinngebender Überbau über die sinnverlassene, von einem prinzipiellen Zweifel in Frage gestellte Welt. (Hier spielen ohne Zweifel pietistisch gefärbte, in Alt-Württemberg intensiv ausgeprägte Erlebnisformen mit herein.) Während Franz sich, ohne feig zu Kreuze zu kriechen, noch in derselben Nacht erdrosselt, bringt sich Karl dem sittlich-theologischen Prinzip bewußt zum Opfer dar. Auf die noch ganz verrätselte erste Wiederbegegnung mit Amalia folgt, in einer Reihe rasch aufgetürmter Katastrophen, Karls Einsicht in den so leicht durchschaubaren Betrug seines Bruders (»*oh ich blöder, blöder, blöder Tor!*«), dann die Entdeckung des Vaters in einem Hungerturm (eines der melodramati-

schen Versatzstücke der *Räuber* aus dem Bereich der Trivalliteratur), dann das für den Vater tödliche Bekenntnis des Räuberhandwerks, eingelagert in die ekstatische Erkennungsszene mit Amalia, die ganz expressionistisch und zugleich realistisch kühn in ihrer emotional geladenen Paradoxie wirkt: »Mörder! Teufel! Ich kann dich Engel nicht lassen.« Amalias verzweifelter Wunsch zu sterben entsteht zugleich mit ihrer Einsicht in die tragische Schuld Karls, der durch einen Eid wider seinen Willen an die Räuberbande gekettet ist. Er muß die Geliebte töten - eine unüberbietbare Steigerung seiner Schuld - und richtet dann sich selbst, erkennend, daß »zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden«. Sein berühmter Entschluß, sich einem armen Tagelöhner auszuliefern und diesem dadurch zu einer großen Belohnung zu verhelfen (»dem Mann kann geholfen werden«.), bezeichnet einen Sühneakt, der »die mißhandelte Ordnung wiederum heilen«, soll. Das auf der Karlsschule heimlich niedergeschriebene Drama geht auf eine Erzählung Christian Friedrich Daniel SCHUBARTS, eines Landsmannes von Schiller, zurück (*Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, 1775). Andere, sehr intensive literarische Einflüsse hebt Schiller in seiner Selbstbesprechung hervor, indem er auf die verschiedenen, miteinander kontrastierenden Stilebenen seines Stückes hinweist. In der Tat vereinigt es die divergierenden literarischen Impulse, die Schiller durch eindringliche Lektüre empfing. Die empfindsame, lyrische Diktion des *Werther* und des *Ossian*, Enthusiasmus und Feierlichkeit der Oden KLOPSTOCKS, Anklänge an die *Bibel*,

die gesellschaftsfeindliche Natur- und Idyllenvorstellung eines Rousseau werden in eine pathetisch-erhabene Sprachhaltung integriert, die gelegentlich auf Dramen des Sturm und Drang zurückweist (GOETHES *Goetz von Berlichingen*, GERSTENBERGS *Ugolino*, KLINGERS *Zwillinge* - typisch für diese Epoche ist vor allem das Motiv der feindlichen Brüder - LEISE WITZ' *Julius von Tarent*) und die noch geltenden Normen des klassischen französischen Theaters außer Kraft setzt (darauf spielt Schiller selbst in seiner *Vorrede zu den Räufern* an; besonders der Einfluß SHAKESPEARES, als dessen legitimen Erben in der deutschen Literatur die erste Kritik Schiller feierte, macht hier sich geltend). Bereits zu Ostern 1782 ließ Schiller eine *Selbstbesprechung* veröffentlichen, die von begeisterten Anhängern des Stückes heftig kritisiert wurde. Die gereizte Reaktion von Herzog Karl Eugen - er unter sagte Schiller, der ohne Erlaubnis einer Aufführung in Mannheim beigewohnt hatte, kategorisch das Dichten und drohte mit einer Festungsstrafe - veranlaßte Schiller zu dem ebenso mutigen wie abenteuerlichen Entschluß, am 22. September 1782 aus Stuttgart über die Grenze nach Mannheim zu fliehen.

G. Sa.