



J.B.METZLER

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 Bühnenfassung 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 zugesickt 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 erspürt 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 Gefängnisszene 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 Erstauflage irritiert sein, die er selbst über-

sehen hatte. Denkbar ist auch, dass er mit dieser Ausgabe seines Lesedramas der Bühnenumfassung 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 »Zweite 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 Handlungsgefülles. 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 Handlungsgefülles 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 Labyrinth 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: »Her r

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-Greifenfels 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-Greifenfels 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 umfrisirt 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 Krämer«, 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 Küther: *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 zerstreun« 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 eingereichtete 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. 20 f.) 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. 37 f.) 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 Gefühlserschütterung, 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 schrekhafter 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 unwillkürlich 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 Metaphysische 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,