

# Neues zu Schillers „Räubern“

Von Ernst Müller

## Die Problemstellung

„Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß.“ Der erste Satz der Räuber beginnt mit einer fürchterlichen Dissonanz. Dieses „Aber“ ist der erste Giftpfeil, den der Sohn Franz auf einen alten und daher „zerbrechlichen“ Körper abschießt. Wir wissen, daß der letzte seiner Pfeile dann den Scheintod des alten Grafen herbeiführt. In so berechneter Steigerung vernichtet der im Fache der Zergliederung des Körpermechanismus kundige Franz das Leben des Vaters. Was ist denn Franz im Spiel? Ganz offenbar nicht bloß ein Lastermensch, ein Epikuräer des Sinnen-genusses, ein Erbschleicher, das atheistische Kontra zu seinem hochfliegenden Bruder Karl. Er ist insgeheim und im Wesen mehr. Ich meine, er sei das Modell, das sich der Kandidat der Arzneikunst Schiller ersonnen hat, um an seinen Operationen zu zeigen, wie es um das Problem des Körper-Seele-Zusammenhangs steht, das den Akademisten vier Jahre lang beschäftigt hat. Das ist der Inhalt seiner Probeschrift „Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, vollendet zur selben Zeit, als er den Schlußpunkt unter die Räuber setzte.

Noch der letzte Philologe, der intensiv auf der Suche nach Quellen zu den Räubern gewesen ist, Herbert Stubenrauch, weiß keinen Rat, um das Rätsel zu lösen, wie der Dichter dazu kam, die Schubartsche Fabel von den zwei Brüdern, so im Laufe des Wachstums der Räuberdichtung umzuschmelzen, daß aus dem Schubartschen Biedermann Wilhelm, der in ein Kloster geht und seine Schandtaten bereut, der Erzbösewicht und zynische Eiferer Franz geworden ist. Das Rätsel enthüllt sich jedoch sofort, wenn man die Schubartsche Fabel zur Erklärung des Handlungsverlaufes ihrer Wichtigkeit beraubt, sie gleichsam absetzt und nach der primären Quelle fragt. Schiller hat nicht, wie Stubenrauch scharfsinnig nachzuweisen versucht, den ersten, vielleicht 1776 gedichteten Schubart-Entwurf im Jahre 1780 erweitert, wobei er in der Eile der Umarbeitung Unstimmigkeiten in bezug auf die Lokalitäten und die psychologischen Wirkungen eines gefälschten Briefes übersah (der erste Entwurf soll mit der jetzigen zweiten Szene des ersten

Aktes in einer Schenke an der Grenze Sachsens begonnen haben). Ich meine, der erste Entwurf hat nie existiert. Er ist eine philologische Konstruktion. Wie leicht ließe sich die Fabel vom verlorenen Sohn des Evangeliums genau so im Stück nachweisen wie die Schubartsche Erzählung.

Will man schon vom Regelfall einer stimmigen Handlung aus in die Genese des Werkes eindringen und alle Stellen aufsuchen, wo weder Zeit noch Motivierung noch Psychologie in Ordnung sind, so würde man weit über die Stubenrauchschen Fälle, die sogenannten Nahtstellen hinaus, wo Karl- und Franzhandlung miteinander verknüpft sind, Plumpes, Romanhaftes, Nichtstimmiges, „sachliche Widersprüche“ vorfinden können, die dem rechnenden dramaturgischen Verstand dann als Einschub, als mangelhafte spätere Überarbeitung und dgl. mehr erscheinen könnten. Diesen Verstand hat denn auch den Herausgeber in der Nationalausgabe wackere Arbeit tun lassen. Zuerst datiert er einen undatierten Brief an den als Unterbibliothekar tätigen Kameraden Petersen in den Dezember 1780, also in die letzten Tage vor der Schlußprüfung und der Entlassung. Selbst wenn man dieser Datierung zustimmen würde, könnte in der Briefstelle „mein Trauerspiel, das durch den neuen Zusatz 12–14 Bogen enggedruckt abgeben wird“ – Schiller soll das Fachwissen über die Bogenzahl beim Druck seiner Probeschrift erlangt haben, was freilich kaum anzunehmen ist, denn die von ihm ausgerechnete Bogenzahl erklärt sich völlig zwanglos aus der von ihm selbst besorgten Drucklegung des Manuskripts, als er die Akademie schon verlassen hatte und als Regimentsmedicus angestellt war, zu Beginn des Jahres 1781 – der Begriff „Neuer Zusatz“ so bedeutende Stücke nicht umfassen, wie die Szene an der Donau (III, 2), oder Karls Monolog vor dem väterlichen Schloß oder die Kosinskyszene samt nachfolgenden Auftritten, wie die Franz-Monologe in II, 1 und 2, wie der Moserdisput in V, 1. Doch dem nicht genug versteht Stubenrauch unter den neuen Zusätzen auch die freilich fehlerhaften Umarbeitungen, wie den Bericht von Schwarz über Rollers Unglück (II, 3), Hermanns Enthüllungen der Lüge vom Tode Karls und des alten Moor (III, 1) und Karls Verzicht auf eine Vergeltung des ihm durch Franz angetanen Unrechts (IV, 3).



Wäre Stubenrauchs Spekulation oder Wahrscheinlichkeit im Ansatz richtig, müßten wir die Entstehungsgeschichte dualistisch begreifen, grob gesprochen eine Karl- und eine Franz-Handlung, also eine Doppeltragödie unterscheiden, die in Übereinstimmung zu bringen aber erst von Dalberg gefordert worden ist und die dann in der Mannheimer Theaterbearbeitung notdürftig gelungen zu sein scheint. Die in dem Petersenbrief erwähnten „Neuen Zusätze“ wären dann Schillers erster Versuch einer Umarbeitung in Richtung auf eine psychologisch glaubwürdige Handlung. Der Künstler, vielmehr der Dramatiker Schiller hätte sich dann selbst verbessert, um dem unerfahrenen Szenenexperimentator Schiller zu einem Erfolg des Stückes auf der Bühne zu verhelfen. Gewiß, diese Aufspaltung in einen Künstler und einen experimentierenden Kandidaten der Medizin, die miteinander um eine gültige künstlerische Dramenform ringen, hat etwas Bestechendes. Aber sie ist eine adhoc-Konstruktion mit Mitteln, die der Entstehungsgeschichte des Stückes, soweit wir sie aus Quellen kennen, die in der Akademie geflossen sind und vor allem aus den Selbstzeugnissen der Probeschrift und den zwei Vorreden, die vor der Mannheimer Aufführung geschrieben wurden, im pragmatisch-logischen Sinn widerspricht. Die vom Autor in den genannten Selbstzeugnissen gemachten Hinweise auf die Entstehung der Räuber brauchen deshalb nicht, wie Stubenrauch abwertend meint, Lehrbuchcharakter zu haben. Im Gegenteil, die Kompendienmenschen erhalten erst in einer freilich für einen Ästheten kaum begreifbaren Weise, die Kühnheit des Unternehmens, seine wahrhaftige Originalität „unglückliche Konjunkturen“ (erste Vorrede) zu erfinden, an denen sich die Menschenschicksale größten Ausmaßes illustrieren lassen. Schiller wehrt sich selbst gegen „Kompendienmenschen“, die für ihn eher in den Dramen der Gottschedschule zu suchen sind. Stubenrauch meint, Schiller hätte sich damit zu einem medizinischen Fatalismus bekannt, dem er durch seine „Bildungsquellen“ verfallen wäre, und von diesem medizinischen Denken rühre sein „tragischer Pessimismus“ her, der in dem Stück, wie Fricke urteilte, so explosiv hervorbreche.

#### *Verhältnis des Stoffes zur Dichtung*

Um in die hier zu zeigende Sache recht hineinzukommen, ist eine Vorerinnerung nötig. Sie betrifft das künstlerische Schaffen Schillers. Es läßt sich bestimmen an dem Verhalten des dem Dichten sich ergebenden Autors zu den Vorlagen, zum Stoff insgesamt. Jeder Satz der Räuber enthält, was mühelos

festzustellen ist, eine Menge Fakten, Antikes, Medizinisches, Religiöses, Soziologisches, Anspielungen auf damals bekannte Zustände, enthält angelesene Partien aus Klopstock und Shakespeare, Zitate aus der Lutherbibel, lateinische Floskeln und dgl. umfänglich Stoffliches mehr. Kein späteres Stück Schillers ist nur annähernd so mit Wissensstoff angereichert wie der Erstling. Auf den ersten Blick könnte man meinen, der Reichtum sei ein Mangel, ein Unvermögen sich zu beschränken, eine kluge Ökonomie walten zu lassen, besonders wenn zu bedenken ist, daß auch ein gebildetes Publikum von 1780 beim Hören nur etwa die Hälfte des Dargebotenen mitbekommt, versteht, was nun gerade hier der Autor sagen wollte. Ein Publikum des 20. Jahrhunderts würde einer ungekürzten Aufführung des Stückes nur ein sehr geringes Interesse entgegenbringen können, man würde vor lauter Verfremdungen, um einen Brechtschen Terminus zu verwenden, lachen, wo Schiller sein Publikum zum Heulen bringen wollte, man wäre vom Stoff einfach erschlagen, der um so karikaturhafter empfunden würde, je stärker das vorgetragene Pathos, der eigentliche Stil Schillers, ausgespielt würde. Dem heutigen Menschen würde das Stück, wollte man es von seinem Stoff her begreifen, wenig mehr bedeuten können als eine imposante Stilübung mit einem barocken Sprachmaterial. Seine eigentliche dichterische Absicht ginge fast ganz unverstanden an dem heutigen Hörer vorbei.

Unser Interesse indessen ist sofort wach und gefesselt, sobald eingesehen wird, warum für Schiller der Begriff der Konzeption im Verhältnis zum dichterischen Gestalten eine zentrale, eine aufschließende Rolle spielt. Anders ausgedrückt: Die Fülle des Stoffes ist nicht um des Stoffes willen ein Bestandteil der Selbstgespräche und Zwiegespräche. Er gehört genau so wie das aufreizende Pathos, die sprachliche Ausdrucksform, zu den Strukturelementen im Bau einer Szene. Eine Szene vermag nur durch diese Beispiele, diese Erinnerungen und Anspielungen usw. ihren Zweck zu erfüllen, eine gewisse thematisch gesetzte Wirkung hervorzubringen. Daher erklärt sich die Inkommensurabilität des Stofflichen und der Rede selbst, das Kunstvolle, Arrangierte, Gespreizte, Schwärmerische. Natürlich im Wortverstand des Naturalismus und des Umgangs mit der Alltagssprache ist kein einziger Satz im Stück. Die Figuren, ob es nun so tapfere, aber geistig doch beschränkte Menschen sind wie die Räuberkameraden, ob es solche Gegenfüßler sind wie Karl und Franz, ob sie Amalia oder Pastor Moser heißen, sprechen gleichermaßen mit stofflichen Fakten, gelehrt und altklug, dozieren mit Beispielen aus





Blick in die Wohnstube des Schillerhauses in Marbach (Büste von Dannecker)

Aufnahme Windstoßer



ihrem Wissens- und Aufgabenbereich und sind sich deshalb stilistisch und sprachlich sehr ähnlich. Das ist in den Räubern nicht anders als später im Wallenstein. Man achte einmal darauf, daß Karl, wo er nur Gelegenheit hat, sich selbst mit denselben aus der medizinischen Wissenschaft genommenen Begriffen interpretiert wie das Franz auch tut. Wenn die Räuber ihren Hauptmann ihnen unverständliche Reden vortragen hören, tun sie so, als ob sie in einem medizinischen Kolleg säßen und einem Paroxysmus zuschauten. Sie achten auf die ansteigende Gefühlskurve in der Entladung des Affekts und benützen den Kulminationspunkt, um den Hauptmann zur Besinnung zu rufen. Die Normalpsychologie nimmt ratlos, wie der Zuschauer, solche Szenen hin. Die Ratlosigkeit weicht dem Verständnis, sobald die Konzeption der Räuber dem nachvollziehenden Verstand ein Begriff ist.

Die Konzeption der Räuber geht eindeutig zurück auf den Wissensstoff der Akademie. Sie hat zum Inhalt eine philosophisch verstandene Seelenkunde, aus der sich eine seelenkundlich erläuterte Ästhetik ablöst. Letztere schafft sich Schiller selbst in seiner Probe-schrift und praktiziert sie in den Szenen der Räuber. Die Konzeption ersetzt dem Dichter die mangelnde Erfahrung oder das Erlebnis. Sein Stück ist aber deswegen keine umgesetzte wissenschaftliche Abhandlung, vielmehr erst recht eine Dichtung geworden. Warum Dichtung? Die Konzeption, hier eindeutig gedanklichen Ursprungs, ist so wenig wie jeder beliebige Stoff, die Dichtung selbst. Sie ist vielmehr stoffartig, Mittel, dramaturgische Methode, mit der Figuren und Szenen gestaltet werden. Der Künstler Schiller benützt die von ihm selbst geschaffene Konzeption und plant mit ihr eine Dichtung.

Wenn nicht nur die Zeitgenossen, sondern fast alle Ausleger bis auf den heutigen Tag die Konzeption, d. h. den Stoff mit der Dichtung selbst verwechselt haben, so trägt freilich der Anfänger im Dichten daran selbst einen Teil Schuld. Er war selbst noch nicht so weit, Inhalt und Form, wie er später sagt, zu unterscheiden und hat deswegen sein Stück gegen Einwürfe verteidigen müssen, die rein inhaltlicher Natur sind. Nicht erst die heutigen Biographen, bereits die Zeitgenossen und dann in meisterlicher Verstellung Schiller selbst meinten, in dem maßlosen Empörerstück habe der Autor etwas Selbsterlebtes dokumentiert, er habe an der Akademie Rache genommen, die ihn neun Jahre lang eingesperrt habe. 1784 behauptet Schiller, nachdem er die Wirkung seiner Räuber praktisch kennengelernt hatte, die Räuber hätten ihn „Familie und Vaterland“ gekostet. Er bringt also seine

Fahnenflucht aus Stuttgart in eine unmittelbare Beziehung zu seinem Erstling. Gewiß, als Schiller dies schrieb, wollte er dem Publikum sagen, er sei nicht mehr das wilde Genie, das sich in den Räubern bekundete, man dürfe von ihm jetzt anständigere Stücke erwarten, man solle ihm die Räuber nicht mehr anrechnen, er habe genug dafür zahlen müssen. Wie wir heute wissen, entbehrt die Behauptung des Autors der Räuber jeder geschichtlichen Richtigkeit. Seine Fahnenflucht hat mit dem Stück nicht das geringste zu tun, er floh anderer Zerwürfnisse mit dem Herzog wegen nach Mannheim.

Selbsterlebtes und Bekenntnishafte, so wie wir das etwa in Goethes Dichtungen mit Händen greifen können und auch noch in den Stücken der Stürmer und Dränger, in den Räubern zu erkunden, wäre ein müßiges Unternehmen. Schillers Szenen offenbaren ihren dichterischen Gehalt aus völlig anderen Erfahrungen als persönlichen. Die Ichs, die in den Räubern reden, sind mit der Methode, mit der Konzeption kühn geschaffene Ichs einer mutigen Einbildungskraft, die sich gerade deswegen, weil sie keinerlei Beziehung zum Persönlichen des Dichters haben, in die Extreme versteigen und hinaufschwindeln dürfen. Man spürt es den großen Monologen an, daß sie bei flackerndem Kerzenschein in der Krankenstube der Akademie geschrieben wurden, denn in der verschwiegene Nacht kann die Phantasie sich stärker konzentrieren und ins Grenzenlose schwärmen. Darum gilt der Satz lediglich positiv. Erst und allein die Akademie hat Schiller die Konzeption verschafft, die wie geschaffen zum Umsetzen in Dichtung ist, so daß ein solches Monstrum (dies das Wort für Schillers „Ungeheuer“) entstand, mit dem sich kein geläufiger Dramentypus messen konnte: Schiller hat den gesamten ihm verfügbaren Stoff in das Stück hineingerafft, weil die Konzeption dies ohne weiteres zuließ, ja sogar bedingte. Die Überfülle hat das Stück dann zu seiner verhängnisvollen Wirkung verholfen. Es ist das Dokument der zornigen Männer des späten 18. Jahrhunderts geworden, man las aus ihm das „Unbehagen an der Kultur“ heraus, einen „tragischen Pessimismus“, einen medizinischen Fatalismus, religiöse Erschütterungen, zynisches Freidenkertum und bombastische Ruhmsucht, unvorstellbar gewaltige Krisen des Menschen, Empörungen gegen die Zufriedenheit und scheinbare Sicherheit des Wohlfahrtsstaates, die Nachtseiten des Aufklärertums, den Hohn auf die billige Glückseligkeitsmoral und die abgestandene Metaphysik der Harmonieschwärmer im Leibnizstil und dergleichen mehr. Ein wahres Kompendium, einen Riesenkatalog von Beschwerden brin-



gen die Szenen in der Tat ans Licht der Öffentlichkeit. Es ist, als ob die bestehende Welt dem Untergang nahe wäre, als regiere der leibhaftige Satan kurz vor dem Ende nach dem Glauben der Pietisten und dem anbrechenden Gericht. Oder der Zuschauer soll den Eindruck haben, als sei er in rohe Urzeiten versetzt, wo nach Fergusons bemerkenswerter Schilderung der Kampf aller gegen alle, Not und Verbrechen die Menschheit beherrschen. Unglückliche Schicksale luxurieren ins Phantastische und kaum Glaubhafte. In der Dauerwut und dem Dauerlärm von Vernichtungsaktionen kommt weder der Schauspieler noch der Zuhörer zur Ruhe. Jede Szene explodiert mit einem neuen Schrecken. Und da wo Pausen eingefügt sind, in den Monologen, geht es erst recht grausam und gewalttätig zu, wenn sich die großen Seelen öffnen und in ihren Abgrund von Immoral hineinsehen lassen. War demnach der Künstler, der solches ersann, nicht ein gefährlicher, ein unmöglicher Mensch? Gab da Schiller wirklich in jeder Szene Bekenntnisse seines Wissens um die Bosheit der Menschen und die Verderbtheit der Welt? Ist es sinnvoll, die Räuber als weltanschauliche Offenbarung tiefster Verkehrtheit und Perversion überhaupt versuchsweise auszulegen?

Die Fragen so gestellt, zeigen die Unmöglichkeit ihrer Lösung. Was der damalige und heutige Zuschauer oder Leser des Stücks mit Abscheu und Bewunderung erlebt, das ist nicht die Dichtung Schillers, sondern der stofflich in ihr verarbeitete Inhalt, sozusagen das Äußere, nicht das Innere. Gerade so wollte er es nicht verstanden wissen, denn sonst hätte er es nicht geschrieben. Das Dichterische kann bestimmt werden, wenn man die Konzeption und die Methode kennt. Mit ihr zeigt der Dichter den Weg in das Innere des Ungeheuers. Man darf demnach die Frage nach der Methode als ästhetische Frage begreifen. Konkret gesprochen sind es die Bemühungen des Dichters, den Stoff von einer gewissen Thematik her zu gliedern, ihn so lange zu bearbeiten, bis er so verwandelt ist, daß mit ihm eine Figur und eine Handlung gebildet werden kann. In der Natur des Schiller ausgewählten Stoffes liegt dann auch alles Inhaltliche begründet, das einmal moralische, dann wieder religiöse, einmal antikische, dann wieder christliche, einmal soziologische, dann wieder charakterliche Qualität hat. Der Stoff aber ist in allen Szenen nicht Selbstzweck, sondern vorgegebenes rohes Material, an dem sich die Phantasie entzündet und ins eigentlich Dichterische ausgreift. In den Räubern, da kein historischer Stoff bearbeitet ist, sondern ein schon wissenschaftlich vorgeprägter, haben darum die Sze-

nen eine doppelte Spiegelung: sie spiegeln einerseits einen schon geistig verarbeiteten Stoff und dann diesen noch ins Dichterische gesteigert und transponiert. Die Szene, die Figur, die Handlung sind dann insgesamt von einer angenommenen Realität so sehr distanziert und verfremdet, daß man sagen kann, es sind reine Gedankenkonstruktionen und Experimente.

Gewiß, Schiller wollte ein gutes, ein rechtes Stück schreiben, das sich vor seiner Methode bewähren sollte, aber niemals ein bloßes Lehrstück mit moralischen oder religiösen oder anklägerischen oder zeitkritischen Tendenzen. So ist es ein Aufklärerstück gegen die Aufklärer geworden, ein moralisches Stück gegen die in ihm verkündete Immoralität, ein von religiösen Impulsen getragenes Stück, obwohl in ihm nur Atheisten, Freidenker und moralische Ungeheuer auftreten.

### *Die Seelenoperation*

Meine Aufgabe sehe ich in dem Nachweis, daß die Handlung, also die angebliche Fabel des Stücks, deren „krumme Mäander“ der Dichter in einer ersten Selbstkritik bemerkt hat, ein sekundäres Strukturelement im Ganzen ausmacht. Die von Stubenrauch bemerkten Unstimmigkeiten sind in der Tat nicht wegzudiskutieren. Sie bedeuten aber kein Unvermögen, einen äußeren Verlauf von Vorhergehendem und Nachfolgendem auf einander abzustimmen. Zur Urkonzeption gehören von Anfang an die zwei Brüder. Sie haben den Modellcharakter des äußersten Kontrastes und der Zusammengehörigkeit in bezug auf die gleiche Absicht. Die Absicht teilt der Dichter in den zwei Vorreden mit: „Man nehme dieses Schauspiel für nichts anderes, als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstückes einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen.“ Es kommt mir darauf an, zu zeigen, daß die zwei bedeutendsten Abhandlungen von Schillers Lehrer, Jakob Friedrich Abel, kein anderes Thema haben als „die Seele bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen“. Es handelt sich um die Schrift „De origine characteris animi“ (1776) und die größere 41 Seiten große Abhandlung „De Phaenomenis Sympathicae in corpore animali“ (1779). Deren Titel ist dann dem Sinn nach in Schillers Probeschrift von der tierischen und geistigen Natur des Menschen übergegangen. Für die Konzeption der zwei Brüdergestalten haben, wie das im Ver-



lauf meiner Ausführungen deutlich werden soll, die genannten Abhandlungen denselben Quellenwert wie die Schubartsche Fabel. Ja einen noch gewichtigeren, insofern, als eben durch sie und an ihnen das Erfinden von Szenen und Situationen erläutert werden kann, die Schiller in den Kursen bei Abel und dem medizinischen Lehrer Consbruch an Beispielen durchdiskutiert hat, die Analogien zu den zwei Brüdern sind.

Ich will hier nicht die medizinisch-philosophische Ausgangsposition Abels darlegen, sie steht in wörtlicher Wiederholung im zweiten Teil der Probeschrift unter der Rubrik „Philosophischer Zusammenhang“ in den Paragraphen 7–9. Ihr Kerngehalt heißt: Ideen, also reiner Geist, sind durch Übung, Entwicklung des Körpers (das Körperliche wird mit einem Ausdruck der Physiologen des 18. Jahrhunderts „tierische Natur“ genannt) entstanden und nur als Empfindungen und seelische Kräfte faßbar. Man muß die Körpermaschine kennen, um das unbekannte Etwas, die Empfindungen, die Affekte, nicht nur verstehen, sondern auch im Menschen erzeugen zu können. Karl und Franz Moor, das will Schillers Ausdruck „die Seele bei ihren geheimen Operationen zu ertappen“ sagen, demonstrieren ursprünglich verschiedene Reaktionsmöglichkeiten von Seele und Körper, von tierischer und geistiger Natur des Menschen. Es sind also Modellfälle aus der Schule. Warum Karl ein glühender Idealist trotz seines Verbrechertums und Franz ein Atheist ist, das erklären ihre gegensätzlichen Reaktionen von Körper und Seele. Der Ausdruck Operation ist in der Abelschen Fragestellung doppeldeutig: operari heißt bei ihm sowohl leiden als auch handeln. Wenn auf Karl etwas einstürzt, ist sein operari ein Leiden durch ein Äußeres, umgekehrt ist das operari des Franz ein aktives Handeln in Richtung auf ein Äußeres, das vernichtet werden soll, weil Franz glaubt, den Körpermechanismus vollkommen zu kennen und mit ihm spielen zu können. Karl reagiert auf Welt und Äußeres stets leidend, er wird zum Handeln gezwungen durch äußere Umstände oder Personen, die in Abels Abhandlungen besonders stark mit Beispielen herangezogen werden, während Franz das Spiel und die eigentliche Handlung gleichsam beherrscht, indem er durch seine scharfsinnigen Erfindungen von Situationen stets von sich aus aktivistisch neue Konflikte schafft.

#### *Die dramatische Methode*

Ich glaube kaum den Tatbestand spekulativ umzubiegen, wenn ich den Begriff „dramatische Methode“ in der Vorrede auf das eben Dargelegte beziehe.

Methodisch, d. h. berechnend geht Schiller in der Niederschrift der Szenen so vor, daß er bei jeder Szene einen besonderen Effekt von Seelenoperationen herausstellen will. Wie er selbst – in seinen Erinnerungen bestätigte das dann der Jugendfreund Scharffenstein – zugibt, waren die Räuber gar nicht als Bühnenstück geplant, sondern sollten ein in lose dramatische Form von Beispielen gebrachter Roman sein. In einem Roman kann man beliebig viele Szenen, die unter sich nur in einem äußeren Zusammenhang stehen, ein- und umschalten, man kann also die Familiengeschichte des gräflichen Hauses Moor und die Geschichte einer Räuberbande ruhig nebeneinander herlaufen lassen, wenn beide Geschichten stets eine neue Situationsthematik derselben Absicht sind: außerordentliche Konjunkturen, gewaltige Affekte, die extremsten Reaktionsmöglichkeiten des aus Körper und Seele bestehenden Wesens Mensch darzulegen. Es dürfte unwiderlegbar sein, daß die äußere und innere Monstrosität der Räuber in nichts anderem begründet ist als in ihrer ursprünglichen Planung als dramatisierter Roman. Doch zum Überfluß sagt das Schiller in der Vorrede selbst. „Man wird mir einräumen, daß es eine widersinnige Zumutung ist, binnen drei Stunden drei außerordentliche Menschen (Spiegelberg, Franz, Karl) zu erschöpfen, deren Tätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhängt. So wie es in der Natur der Dinge unmöglich kann gegründet sein, daß sich drei außerordentliche Menschen auch dem durchdringendsten Geisteskenner innerhalb vierundzwanzig Stunden entblößen. Hier war Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden, die sich unmöglich in die allzu engen Pallisaden des Aristoteles und des Batteux einkleimen konnten.“ Auffallend wiederum die Diktion eines Operators, der sein eigenes Geschöpf zergliedert. Der Kandidat der Arzneikunst hat dutzendmal in seinen fünfjährigen Kursen in der Akademie vor ähnlichen Aufgaben gestanden, Thesenkomplexe zergliedern, einen vorliegenden Bestand von Problemen erschöpfend nach allen Richtungen hin als Respondent und Opponent im pro und contra (vergleiche dazu meinen Aufsatz im Katalog zur Ausstellung der Hohen Karlsschule) durchdiskutieren zu müssen. Jetzt überträgt er die gelernte Methode auf das Werk seiner Einbildungskraft. Er nimmt sozusagen die Kritik vorweg, die zu erwarten ist, wenn der dramatisierte Roman nun doch auf die Bühne kommen sollte und er mit dem Werk „sein Glück als dramatischer Autor“ (Brief an Petersen Dezember 1780) machen würde. Als er das erste Vorwort schrieb (April 1781), schwebten bereits Verhandlungen mit dem Mannheimer Buchhändler



Schwan. Das zweite Vorwort verteidigt noch einmal die These des ersten: Die Romanhaftigkeit der Räuber. Nach seinen Kenntnissen – und Schiller hatte zum mindesten den Julius von Tarent des Leisewitz, Gerstenbergs Ugolino (zitiert in der Probeschrift), sicher Goethes „Götz“, die wichtigsten Trauerspiele Shakespeares in der Übersetzung Eschenburgs und Wielands, Lessings „Emilia Galotti“ in der Akademie gelesen – gab es in deutschen Landen noch kein Stück, das einen ähnlich aufgeblähten Personenapparat besaß, eine ähnlich verzwickte, undurchsichtige Handlung zeigte, ähnlich umfänglich war, so daß man hätte mehrere Stücke daraus machen können. „Die Fülle ineinandergedrungener Realitäten“ war in der Tat überwältigend und stand als Hindernis einer Bühnendarstellung entgegen.

Abels Hinweis ist hier anzumerken, daß der Forscher, um einen einzigen Zusammenhang zwischen einem Affekt und körperlichen Vorgängen einsichtig zu machen, zahllose Veränderungen (*mutationes*) und Bewegungen (*motus*), zahllose vires mechanicae (also Räderchen) kennen und beobachten müsse und zuletzt dann doch nicht das ganze Geheimnis enthüllen könne. Was der Forscher bieten kann auf dem unbegrenzten Feld der Psychologie, sind Experimente und Fälle. Addiert man die Beobachtungen bei den Experimenten, erhält man ein leidlich genaues Ergebnis. An sich ist jedoch die Erfahrung, die *experientia*, unerschöpflich und jeder neue Fall kann neue Einsichten zutage fördern. Ich meine, ein solches Wissen ist hinter den „ineinander gedrunghenen Realitäten“ zu erspüren. Die Fülle erklärt sich aus dem Experimentiercharakter, den alle Figuren der Räuber mehr oder weniger an sich tragen. Der medizinisch-psychologische Fall, gezeugt aus einer mächtig schaffenden Einbildungskraft, umgrenzte Schillers Erfahrung fast vollständig. Wie sollte und hätte können der an ein Internat gefesselte Genius auch andere Erfahrungen haben, etwa z. B. Erfahrungen der Liebe oder solche eines ausschweifenden Epikuräerlebens (Franz) oder gar Erfahrungen des Karl Moor in den böhmischen Wäldern usw.? Das Experiment war die Realität, die ihm in der Akademie zur Verfügung stand, und mit ihm konnte er ins Unbegrenzte vorstoßen, in noch völlig unentdeckte Gegenden der menschlichen Seele hineinleuchten. Doch auch der „durchdringendste Geisteskenner“ bleibt bloß ein Stümper, wenn er „in die Natur der Dinge“ dringen will. Das hatte Abel in seiner berühmten Rede vom Jahre 1776 (man heißt sie die Rede über das Genie) ausgeführt, wenn er, den Karl Moorschen Adlerflug vorausahnend, vom Genie forderte, daß sein Ruhm

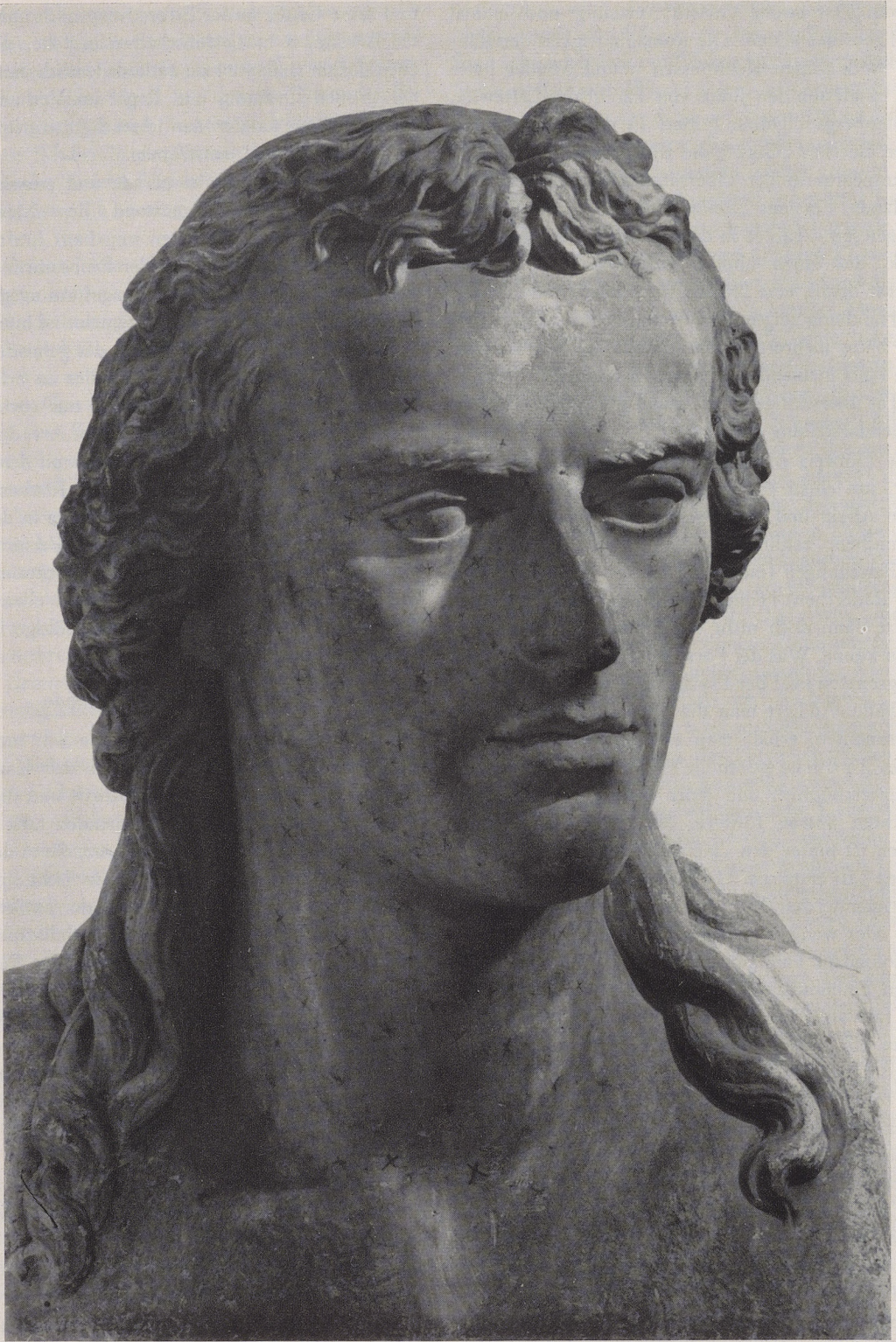
und seine Größe in der Erforschung noch unbekannter Affekte, d. h. Leidenschaften bestehe, die groß eben darum sind, weil sie außerordentlich, außerhalb der großen Ordnung und Regel im Verhalten der Menschen zueinander der letztlich unergründbaren „Natur der Dinge“ entströmen.

Die Natur der Dinge ist gerade und ausschließlich der Hauptforschungsgegenstand des Mediziners Schiller, den er zu Gestalten umschafft kraft seiner „dramatischen Methode“. In der Probeschrift gibt es eine weit über Abels meist in Frageform ausgehende Lösung: die Natur der Dinge (gemeint ist immer nur der außerordentliche Mensch) ist „das gemischte Wesen“ des Menschen (§ 24). Doch dies zu erläutern, würde vom Thema abführen. Hier nur soviel: Die Endlichkeit des Menschen ist doppelter Art: der Geist geht mit dem Körper und der Körper mit dem Geist zugrunde. Die beiden Brüder in den Räubern vollbringen, dies der Sinn aller Experimente in den einzelnen Szenen, jeder auf seine Art ein Vernichtungswerk, aber jeder unvollständig und scheiternd. Dies will heißen, daß Schiller in dem Stück eben nichts Erschöpfendes, keine für ein Drama gültige Lösung hat bieten können und wollen.

#### *Die Neuartigkeit der Methode*

Die von Schiller geübte Seelenkunde war mehr ein Entdecken denn ein am Leitfaden der Kausalität orientiertes Arbeiten. Die Probeschrift und die Vorreden sind voll von der überraschenden Lust – und hier spielt die aufklärerische Tendenz, die in den einzelnen Fakultäten der Akademie die Richtung wies, eine anfeuernde Rolle – überall, in der antiken und neueren Geschichte, in der engeren Fachdisziplin, auf dem Gebiet der Moral vor allem und der Religion, Fälle zu finden, Menschen aufzuspüren, die sich zur Exemplifikation eigneten und Beispiele für Seelen gemälde abgeben konnten. Die Vorreden tasten deshalb in der Literatur herum, augenscheinlich um einen Zusammenhang mit den Beispielen in der wissenschaftlichen Probeschrift herzustellen. Dabei ist es interessant zu beobachten, daß literarische Wertungen kühn gewagt werden im Blick auf das Neue, was die Räuber nun im Bereich der vertieften Seelenkunde und des gegenwartsnäheren Dramas zu bieten haben. Die Situation ist hier ähnlich wie bei den deutschen Expressionisten oder Naturalisten um 1910 und 1890 im Verhältnis zur epigonalen Hoftheaterkunst und zur großen Klassik. Die Hauptmann und Mitstreiter hielten sich für aufgeklärt, wenn sie die darwinistische Entwicklungslehre auf ihre naturalistischen Figuren anwendeten, die Expressionisten deuteten





Schillerbüste von Dannecker im Schiller-Nationalmuseum Marbach

Aufnahme Windstoßer



den Ödipuskomplex Sigmund Freuds mit ihren Dramen aus und wählten sich weit fortschrittlicher als die Hauptmanngruppe. Der junge Schiller treibt mit der neuesten Psychologie, die um 1770 etwa die Bedeutung hatte wie die Psychoanalyse um 1920, einen Fortschrittskult und glaubt, er sei nun ganz up to date, was ohne Zweifel seine Richtigkeit hatte. Darum wird zur Rechtfertigung des Eigenen das gegenwärtig noch Gültige kritisch abgelehnt.

So behauptet die Vorrede, daß seine dramatische Manier endlich zu zeigen vermöge, daß die Helden des Corneille'schen Dramas trotz ihres hohen Selbst doch „selten mehr seien als eiskalte Zuschauer ihrer Wut oder altkluge Professores ihrer Leidenschaft“. Das Urteil über die Franzosen hat er vier Jahre später gründlich umgestoßen. Selbst die Emilia Galotti Lessings bekommt einen saftigen Hieb. Sie erscheint dem Autor der Räuber doch höchst vorgestrig, denn sie bearbeitete Tugend und Laster doch viel zu oberflächlich und für einen Normalgeschmack des bürgerlichen Mittelstandes gerade noch zuträglich. Sein majestätischer Räuber würde vor Lessings Augen und Urteil nicht mehr sein können als ein Stallknecht. Hochinteressant, wie Schiller sich für sein Schauspiel einen Roscellinus wünscht, d. h. jenen wegen Ketzerei angeklagten Scholastiker aus der Schule Abälards, der in der Erkenntnistheorie Abels den puren Nominalismus (Begriffe sind bloße Namen und existieren nicht wirklich, sind nur Seelenkräfte) begründet hat. Ein solcher Nominalist würde die Absicht seines Werkes durchaus verstehen und würdigen können und auch begreifen, daß es ihm nicht auf eine „Apologie des Lasters“ angekommen ist. Ein deutscher Roscius hätte auch Verständnis für das Übermaß an Sinnlichkeit, Verbrechen, Bosheit in dem Stück, da es gemeinhin kaum zu bestreiten sei, daß in der Welt das Laster stärker verbreitet ist als die Tugend. Überhaupt Tugend ist wie Moral erkennbar und darstellbar nur als contra zum Laster, sie gehört im Sinne einer Ambivalenz oder eines korrespondierenden Begriffes durchaus zum Laster, hat keinen Eigenwert, ist nichts Angeborenes, sondern ein Seelenzustand für kleine Geister und Normalmenschen. An mehr als an einer Stelle verhöhnen die Räuber die geltende Realität von Tugend und Moral in ihrer Zeit und entlarven sie als Heuchelei, Feigheit, Anpassung an geltende Gesetze, Furcht.

#### *Der Anti-Aristoteles*

Von hier aus ist nun auch leicht zu verstehen, warum Schiller mit der Ablehnung des Aristoteles, d. h. seiner Regeln für den Bau eines rechten Schauspiels, sich zu

Stückeschreibern bekennt, die unter der heutigen literarischen Rubrik „Stürmer und Dränger“ bekannt sind und gleichfalls dem Aristoteles und seinem modernen Verkünder Batteaux den Kampf angesagt hatten. Auch hier befolgte er eine Diskussionsthese in der Akademie. Abel hatte nach seinen „Ästhetischen Sätzen“ vom Jahre 1777 (Schiller fungierte als Respondent) seine Schüler bei den Dezemberprüfungen darüber diskutieren lassen, warum das Göttesched-Drama der Aufklärungszeit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für einen heutigen Stückeschreiber nicht mehr gültig sei. Man verwarf den Aristoteles, den Lessing noch verteidigt hatte, weil der Geschmack sich gewandelt habe. Der sensus pulchri, so hieß die Ästhetik, wird durch die Einheit von Ort und Zeit ebenso wenig befriedigt wie von Figuren und Helden, die königlichen Stammes sind und darum Menschen, ohne bindendes Interesse. Das Sturm- und Drangdrama fordert das Ich des Dichters als neue Realität des Spiels. Es fordert, dem Vorbild Shakespeares nacheifernd, vielfältigen und raschen Orts- und Szenenwechsel. Endlich: es lebt von der Wucht anklagender Gefühle und schwärmerischer Reden, die nicht in geglätteten Versen, sondern in der harten wahrhaftigen (wie man meinte, natürlichen) Prosa, unmittelbar aus der seelischen Leidenschaft entsprungen, dargeboten werden. Haupt- und Staatsaktionen sind verbannt. Politik und Gesellschaft sind keine darzustellenden Gegenstände mehr, im neuen Drama sollen die Figuren ihren Leidenschaften laut, ungeregt, womöglich mit philosophischen Rasonnements durchsetzt, hinausschreien und sich in einem Dauerzustand der Empörung gegen Gott und Welt und alles, was in der Zeit noch Geltung hat, befinden. Das Genie, so hatte Abel in seiner Rede gesagt, ist überall, wo neue Regeln oder Gesetze der Welt gegeben werden, in Newton so gut wie in Shakespeare. Die Hauptsache ist, daß die origo, der Ursprung in der Seele wirklich vorhanden ist. Und das ist dann im Sprachgebrauch der Zeit die Originalität, das ist das Originalgenie, das gleichsam die Schöpfung von neuem aufbaut oder zerstört, um sie neu zu bauen. Nun, keiner dieser Art von Originalgenies hat die „Pallisaden des Aristoteles“ in die Freiheit des unbegrenzten seelischen Experiments hinein weiter übersprungen als der Dichter der Räuber. Wie wir heute beurteilen können, sind die Räuber der unüberbietbare Gipfel des Sturm- und Drangdramas in seiner äußeren Gestalt. Durch seine „dramatische Methode“ schon mußte der Kandidat der Medizin in die von den Originalgenies geschaffenen Bahnen des keinen üblichen Regeln folgenden Dramas einlenken.



In diesem Zusammenhang darf noch bemerkt werden, daß Schillers Deutschlehrer Balthasar Haug, ein gemäßigter Anhänger der Dichtungsart Klopstocks, im Jahre 1779 (dem Jahr jedenfalls, wo Schiller anfang, die Szenen der Räuber niederzuschreiben, Schiller selbst ließ sich noch von Haug prüfen) schrieb, die Wissenschaft der Dichtung, deren Hauptgegenstand die Rhetorik sei, die schöne nach den Regeln der Alten gebaute Rede, sei die höchste unter allen Wissenschaften und Künsten, weil sie im Bildungsgang der Menschheit Herz und Verstand am vollkommensten befriedige. Ich sage nichts Neues, wenn ich an die rhetorischen Glanzstücke der Räuber oder an die Monologe erinnere, und auf deren kunstvoll gebaute Struktur verweise im Unterschied zu der Rhetorik in den Dramen der Leisewitz und Klinger und anderen. Ob es der angeborene Instinkt des Dramatikers ist, oder ob wir an Übungen des Akademisten denken dürfen, kann offen bleiben, jedenfalls sind sowohl die Szenen als auch die rhetorischen Stücke in den Dialogen der Räuber nicht mit dem chaotischen und hinreißenden Gefühl im ungezähmten Pathos niedergeschrieben, sondern nach gewissen Regeln der Wiederholung und der Steigerung geschaffen und mit der Absicht auf gewissen Wirkungen hin ausgefeilt. Gerhard Storz hat in seinem Buch „Der Dichter Friedrich Schiller“ (1959) die sogenannte Rhetorik in den Räubern untersucht und deren dramatischen Charakter festgestellt gegen die bisher übliche Beurteilung, als explodierte da ein Dichter in einem bloßen Wortschwall, als jagen und überhäufen sich da eine Menge von passenden und unpassenden Metaphern, als treibe eine fiebrige, überhitzte Phantasie mit sich selbst eine Art Selbstbefriedigung. Planvoller ist das Unbehagen an der Kultur kaum mehr aktiviert worden. So gesehen ist der junge Autor als Psychologe so groß wie als Kenner dichterischer Mittel.

Im übrigen fordert Abel in den schon erwähnten „Ästhetischen Sätzen“ vom Dichter die Wahl klarer Bilder und Gleichnisse, die nur dann schön sind, wenn sie den Sinn eines Satzes klarer und deutlicher darstellen als das ein wissenschaftlicher Satz tun kann. Die Aufgabe des Dichters ist für Abel, das Formulieren eines Gedankens so zu besorgen, daß der Gedanke eine gewisse schöne Erhabenheit bekommt, die den ästhetischen Geschmack befriedigt. So sagt die erste Vorrede: „die beschreibende Dichtkunst wird um so mächtiger wirken, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, denn die historische Erkenntnis ... da sie uns die Welt gleichsam gegenwärtig stellt.“ Damit greift sie das Stichwort der Abelschen Ästhetik auf:

Anschaulichkeit und unmittelbare Gegenwärtigkeit. Der Dichter führt an den Gegenstand unmittelbar heran, der Philosoph führt von ihm weg in die Abstraktion des bloßen Gedankens. So macht Abel in seinen Abhandlungen alle theoretisch gewonnenen Sätze durch Beispiele anschaulich.

#### *Die Gegenwärtigkeit des Dramas*

Je mehr aber der Prozeß der Anschaulichkeit gelingt, um so stärker sind dann auch die Wirkungen. Das ist eine Hauptthese Abels bei der Erklärung der Sympathie in der Abhandlung des Jahres 1779. Nach noch meist unbekannten Regeln stellen sich beim influxus animae ad cerebrum oder umgekehrt schwache oder starke Sympathieempfindungen ein im Gleichklang mit angenehmen oder unangenehmen Affekten (vgl. § 13 der Probeschrift). Die Sympathie hat wieder Doppelwirkung: Sie ist der Grund für das heilende oder tötende Wachstum der Affekte bei den Figuren und ist zugleich der Grund, warum der Leser oder Zuschauer von solchen Gefühlen handelnder Figuren mitbetroffen wird und je nach Seelenverfassung schwach oder stark „mit-leidet“, in Weinkrämpfe ausbricht oder zu Jubelrufen angereizt wird. Er darf beides, nur nicht kalt bleiben.

„Das gegenwärtig stellen“ hat der Dichter buchstäblich genommen. Die Erstausgabe hat folgende Angabe: „Der Ort der Geschichte ist Deutschland, die Zeit des Schauspiels ungefähr zwei Jahre.“ Die „zweite, verbesserte Auflage“, die, wie Friedrich Beißner schlüssig nachgewiesen hat, ohne Beihilfe Schillers, ja sogar gegen dessen Willen und Wissen in Mannheim nach der Stuttgarter Erstausgabe gefertigt wurde und auch dort gedruckt wurde (mit einem halben Dutzend Verschlimmverbesserungen und Weglassungen unanständiger Erzählungen), hat das Stück wohl gar in die Zeit des „ewigen Landfriedens“, also um 1500, als Maximilian, der letzte Ritter regierte, mit aller Konsequenz zurückversetzt. Bekannt sind Schillers heftigste Proteste gegen die Kostümierung in eine harmlose längst verklungene Ritterzeit. Die Proteste erklären sich leicht aus der Grundkonzeption: die zwei Brüder und deren Geschichte haben strengsten Gegenwartscharakter, sie vertragen alles bloß keine Historisierung, weil die Einbildungskraft sie als geschichtslos, heimatlos, ohne reale Existenz erfunden und in eine sich erst mit der Handlung entwickelnde Zukunft hinein gestaltet hat. Auch der Zeitrahmen ist so illusionär und undurchsichtig wie es die Orte sind, für die als Allgemeinbegriff Deutschland steht. Der Dichter will damit sagen, nur ein deutscher Poet – einem Franzosen oder



Schweizer traut er es nicht zu – kann so außergewöhnliche Figuren und gar eine ganze Bande auf die Bühne bringen, wenngleich die Gauner und Räuber in dem Vaterland nach dem Siebenjährigen Krieg allenthalben ihr Unwesen trieben und die Fürsten und ihre Polizei beschäftigten. Nebenbei bemerkt haben geschickte deutsche Regisseure der Zeit nach

den beiden Weltkriegen die Räuber als Heimkehrerstück aufgefaßt und mit ihnen den Zerfall der gelenden Moral und Sitten, das Überhandnehmen von Verbrechen und Morden nach grausamen Kriegen demonstriert. Eine gewiß nicht dem Schillerenthusiasmus unebenbürtige Auffassung, zumindestens der Versuch einer neuen Vergegenwärtigung.



Die Außenseite der Akademie in der Neckarstraße in Stuttgart (1944 zerstört). Aquarell von A. Federer.

Nach Gustav Wais, die Schillerstadt Stuttgart