

**O`ZBEKISTON RESPUBLIKASI  
OLIV VA O`RTA MAXSUS TA`LIM VAZIRLIGI**

**NAMANGAN DAVLAT UNIVERSITETI**

**«Himoyaga ruxsat etildi»  
Filologiya fakulteti dekani, p.f.n.,  
dots. Abdullayev K. \_\_\_\_\_  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 y.**

**5120100-Filologiya va tillarni o`qitish (Nemis tili)  
Ta`lim yo`nalishi bitiruvchisi  
Ikramova Aziza**

**“F. Shiller ilk dramalarining g`oyaviy-uslubiy taxlili”  
mavzuidagi**

**BITIRUV MALAKAVIY ISHI**

**«Himoyaga tavsiya etildi»  
Nemis va fransuz tillari kafedrası  
mudiri**

\_\_\_\_\_ **Z.Tursunov**

**BMI rahbari: \_\_\_\_\_  
f.f.n dotsent O`. Nurmatov**

**«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 й.**

**Namangan-2018**

## INHALTSVERZEIHNIS

Einleitung.....	4
Zur Dramenliteratur der Zeit.....	6
Die Räuber.....	13
Die Verschwörung Fiecko zu Genua.....	32
Schlussfolgerungen.....	49
Benutzte Literatur.....	58

# Thema: **Die Jugenddramen** von Friedrich Schiller

## Plan

Einleitung

I. Zur Dramenliteratur der Zeit

II. Die Räuber

III. Die Verschwörung Fiesco zu Genua

Schlußfolgerungen

Benutzte Literatur

## Einleitung

**A K T U A L I T Ä T:** Das Endziel der nationalen Ideologie in unabhängigem Usbekistan ist die Erziehung der harmonisch entwickelten Jugend. Allseitig entwickelte Jugend muss nicht nur die Geschichte, Kultur, Literatur, Sitten und Bräuche seines Volks wissen, sondern auch die besten klassischen Werke der Weltliteratur lesen, die durch die Idee des Internationalismus, des Friedens, der Gerechtigkeit, der Menschenliebe durchgedrungen sind.

Das Schaffen von Friedrich Schiller, das mit dem Idee der Gerechtigkeit, des Patriotismus, des Kampfes für das Glück des Volkes durchgedrungen ist, spielt bestimmte Rolle bei der Lösung dieser Probleme. In diesem Sinne hat diese Abschlußqualifikationsarbeit bestimmte praktische Bedeutung.

Jetzt möchte ich kurz direkt von dem Gegenstand und Thema meiner Abschlußqualifikationsarbeit und über die Aufgaben, die ich vor mich gestellt hatte, sprechen.

Friedrich Schiller betrat die dichterische Laufbahn als Schöpfer des Dramas, in welchem er der feudalen Tyrannei und Willkür den offenen und entschiedenen Kampf ansagte. Er bleibt als einer der größten Dichter und Dramatiker der deutschen klassischen Literatur:

Die fortschrittliche Menschheit ehrt Schiller, der auf viele Schriftsteller und Leser einen gewaltigen Einfluß ausübte. Sein Leben und Schaffen war ein fortwährendes Ringen um Wahrheit und Recht.

Schillers Schaffen wird gewöhnlich in zwei Perioden eingeteilt: in die Zeit des Sturm und Drang und in die Zeit der Klassik.

Es gibt natürlich die Widersprüche zwischen den Aussichten des früheren und späteren Schiller, die immer wieder Anlaß zu Auseinandersetzungen über das Wesen seines Schaffens gegeben haben. Entweder führte das zur einseitigen Verherrlichung Schillers als eines Sängers der Freieheit oder zur falschen

Einschätzung seines Schaffen, als eines Dichters, den nur die reine Kunst inderessiert hat. Doch eines ist wahr. Sein edles Ringen um Recht und Wahrheit wurden von allen Literaturkritikern der Vergangenheit und der Gegenwart betont.

**GESTELLTE AUFGABEN:** Ich hatte in meiner Abschluß-qualifikationsarbeit vor mich die Aufgaben gestellt, nach meinen Kräften, die bekanntesten Jugenddramen von F.Schiller, vor allem –„Räuber“, „Die Verschwörung Fiecko zu Genua“ literaturwissenschaftlich zu analysieren. Während der Vorbereitung dieser Arbeit hatte ich viele wissenschaftliche Arbeiten der deutschen Literaturforscher gesammelt und gelernt. Ich benutzte auch die Monographie meines Betreuers Dr. U. Nurmatow „Dramaturgie von F. Schiller“.

Ich hatte ihre Meinungen verglichen, verallgemeinert und teilweise meinen eigenen Standpunkt geäußert. Diese Arbeiten sind in der Liste der benutzten Literatur am Ende meiner Abschlußqualifikationsarbeit gezeigt. Die Quelle der Zitate hatte ich direkt im Text gezeigt. In der Abschlußqualifikationsarbeit wurde **NA- Schillers Werke: Nationalausgabe. Bd 1-42 Weimar, 1943-2005** benutzt.

**PRAKTISCHE BEDEUTUNG UND GEBRAUCHSGEBIET:** Ich denke, daß diese Arbeit im Unterricht in der Geschichte der Deutschen Literatur und bei der selbständigen Arbeit der Studenten der philologischen Fakultäten benutzt werden kann.

**STRUKTUR:** Meine Abschlußqualifikationsarbeit besteht aus drei Abschnitten, kurzen Schlussfolgerungen und der Liste der benutzten Literatur.

## Zur Dramenliteratur der Zeit

Als Schiller geboren wurde, war es mit dem Drama und dem Theater in Deutschland, anders als in England und Frankreich, nicht zum besten bestellt. Die klassizistische Regelpoetik Johann Christoph Gottscheds (1700-66), der er mit seinem Trauerspiel *Der sterbende Cato* (1732) für ein Vierteljahrhundert Geltung verschaffen konnte, galt um 1760 nur noch wenigen Dramatikern als musterhaft. Nach dem frühen Tod Johann Elias Schlegels (1719-49), des bedeutendsten Dramatikers der Frühaufklärung, behauptete sich allein Christian Felix Weiße (1726-1804), vor allem mit seinen zahlreichen Singspielen, aber auch mit seinem Trauerspiel *Richard der Dritte* (1759), im Bewusstsein einer literarischen Öffentlichkeit, die sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dann allerdings mit großer Geschwindigkeit und in beachtlichem Umfang, zu einem Kunstverständnis heranbildete, auf das die Dichter bei ihren Arbeiten zählen konnten. Das gilt sowohl für die Verfechter einer Wirkungsästhetik, die durch ihre Werke gezielt politisch und moralisch aufklären (erziehen, bilden) wollten, als auch für die produktionsästhetisch orientierten Autoren, die - wie die Stürmer und Dränger - vorgaben, unabhängig von poetologischen Normen und ohne Rücksicht auf den Geschmack und das Bedürfnis des Publikums, schöne Literatur hervorzubringen - nur ihrem >Genius< folgend und sich dabei als >Originalgenie< beweisend.

Für Schiller hat es die Entgegensetzung nie gegeben. Er war stets - mit unterschiedlichem Gewicht - wohlunterrichteter und wohlkalkulierender Aufklärer, aus sich selbst schaffender, also eigenwilliger Artist und Vertreter einer Schönheitslehre, deren Gesetze, da unabhängig von Raum und Zeit, nicht auf rationalem Weg erlassen, sondern allenfalls >entdeckt< werden können.

Schiller war deshalb auch ein Gegner der einschränkenden zweckgerichteten Aufklärung nach den Vorgaben Gottscheds und dessen Nacheiferern. Schiller lässt sich wie jeder große Künstler allenfalls partiell in ein Schema pressen; deshalb war das Bedürfnis, ihn verkürzend auf Begriffe zu bringen, immer schon so groß. Die Summe der Schiller-Bilder ergibt natürlich nicht *das* Schiller-Bild, und *der* Schiller hat von Generation zu Generation ein wechselndes Ansehen, wie es nicht anders sein kann bei einem stets präsenten, also immer >modernen< Zeitgenossen.

Der Zustand des deutschen Theaters war in der Mitte des 18. Jahrhunderts trotz den nicht ganz vergeblichen Reformbestrebungen Gottscheds keineswegs erfreulich: Noch immer präsentierten umherziehende Schauspieltruppen auf öffentlichen Plätzen oder in angemieteten Sälen vornehmlich Spektakelstücke nach dem Geschmack eines unterhaltungsbedürftigen Publikums. Erst allmählich wurden aus den Wandertruppen Schauspielgesellschaften mit festen Spielstätten; und es bedurfte nach 1750 großer Theaterdirektoren (wie Johann Friedrich Schönemann in Leipzig, Franz Schuch in Hamburg, Konrad Ernst Ackermann in Königsberg und Hamburg, Gottfried Heinrich Koch und Carl Theophil Döbbelin in Berlin), um das Theaterwesen zur Schauspielkunst zu heben.

Das Jahr 1767 bedeutet einen Meilenstein in der Geschichte des deutschen Theaters: In Hamburg wurde unter der Leitung Ackermanns das erste deutsche »Nationaltheater« gegründet; es wollte sich dem deutschen >Originalschauspiel< widmen und der Verbesserung des geistigen, künstlerischen und moralischen Niveaus >der Deutschen< dienen. Für die literarische Kunst sollte Lessing, der als Dramaturg verpflichtet wurde, für die Schauspielkunst nicht zuletzt Konrad Ekhof, der berühmteste deutsche Schauspieler seiner Zeit, sorgen. Obwohl das Unternehmen - hauptsächlich aus Mangel an geeigneten Dramen - nach zwei Jahren scheiterte (und in den Status eines >Stadttheaters< zurückfiel), hatte es Signalwirkung:

In Wien wurde das Theater nächst der Burg 1776 von Joseph II. in den Rang eines »Hof-und Nationaltheaters« erhoben, 1779 wurde das Mannheimer »Nationaltheater«, 1786 das Berliner »Königliche Nationaltheater« gegründet, und mancherorts leisteten sich regierende Fürsten »Hoftheater«, so in Gotha (1775), Stuttgart (1780) und Weimar (1791). Und überall (auch in den Theatern der freien Reichsstädte) gehörte das Bemühen der Direktoren um die Hebung des künstlerischen Niveaus zum Programm; dafür arbeiteten sie. Dazu gehörte die professionelle Ausbildung der Schauspieler, dazu gehörte die verstärkte Aufnahme >hoher< Dramenliteratur in die Repertoires. Seit etwa 1770 (also mit dem Beginn der Epoche des sogenannten Sturm und Drang) bildete sich zwischen den Bühnen und Dramatikern eine förderliche Wechselbeziehung heraus, am deutlichsten in Weimar, dessen Hoftheater von 1791 bis 1817 von Goethe *geleitet* wurde. Die >klassischen< Dramen Schillers verdanken diesem Theater kaum weniger, als das Theater dem >Klassiker< Schiller verdankt.<sup>1</sup>

Von den deutschen Dramatikern, deren Hauptwirksamkeit in die beiden Jahrzehnte vor Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) fällt, hat nur Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) einen dauerhaften Platz auf der Bühne und in den Literaturgeschichten gefunden. Er hat mit seinen bürgerlichen Trauerspielen *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) den privat und Öffentlich Herrschenden Lektionen über Recht und Unrecht, Tugenden und Laster, Wirklichkeit und Schein erteilt, ganz so, wie es später der junge Schiller in seiner Rede *Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk* (1784) gefordert hat; er hat mit seinem Lustspiel *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* (1767),

---

<sup>1</sup> Freilich überwog auch auf Goethes Theater der Anteil der leichten Unterhaltungsliteratur den der >klassischen< Dramen bei weitem: An etwas über 4000 Spieltagen ließ Goethe knapp 700mal Stücke von Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, Voltaire, Lessing, Schiller und sich aufführen; fast ebenso oft wurden Dramen von Kotzebue gespielt. An anderen Theatern (wie in Hamburg und Berlin) waren die >Klassiker< mit weniger als 10% der Aufführungen vertreten.



in dem sich ernste Sozialkritik in das heitere Spiel von Irrungen und Wirrungen mischt, den Grund für die Tradition der eigentlichem Komödie in Deutschland gelegt. Er hat schließlich, kurz vor seinem frühen Tod, die Bühne als seine Kanzel genutzt (wie er Elise Reimarus am 6. September 1778 schrieb) und mit dem in Blankversen geschriebenen Schauspiel *Nathan der Weise* (1779) ein zeitlos gültiges Plädoyer für die Einsicht in die Relativität der >Wahrheit< von Religionen gehalten. Es sind freilich nicht nur die >Inhalte< (und deren eindeutige Tendenzen), die Lessings Sonderstellung unter den Dramatikern seiner Zeit ausmachen, sondern auch und vielleicht vor allem formale Besonderheiten: die luzide Sprache, der konzentrierte, nie in Nebensächlichkeiten abschweifende Dialog und die ausgeklügelte, keinen Spannungsabfall zulassende Komposition der Handlungselemente. Das mag, gerade weil sich der Formwille so nachdrücklich zu erkennen gibt, zuweilen ein wenig angestrengt, auch >papieren< erscheinen, aber es erfüllt im Prinzip Schillers Forderung, dass sich der wahre »Meister« der Kunst in der Form des Gestalteten beweisen müsse (vgl. NA 20, 382).

Mit Lessings Dramen machte sich Schiller schon als Fünfzehnjähriger vertraut; die Spuren seiner vermutlich wiederholten Lektüre lassen sich in manchen seiner poetischen und theoretischen Werke nachweisen. Die 1801 für die Weimarer Hofbühne besorgte Bearbeitung von *Nathan der Weise* ist der sichtbarste Ausdruck der Achtung, die Schiller dem großen Aufklärer entgegenbrachte.

Drei Jahre nach Lessings Tod hat ihm Kant in seiner Abhandlung *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* ein Denkmal gesetzt, ohne ihn zu nennen. Denn kein bedeutender Vertreter der deutschen Aufklärung hat sich ein Vierteljahrhundert hindurch so intensiv darum bemüht, den »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit« (so Kants Definition des Begriffs »Aufklärung«) zu befördern, wie Lessing. Und keiner hat sich von dem »Wahlspruch der Aufklärung«, den Kant als das Horazische »Sapere aude!« (»Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!«) bestimmte,

in seinen poetischen, ästhetischen und anthropologischen Schriften kompromissloser leiten lassen als er - »der gebildete Zögling der Critik, und ein so wachsamer Richter seiner selbst«, wie ihn Schiller einmal respektvoll charakterisierte (NA 20, 479). Dass die Umsetzung des Wahlspruchs auch am Ende des Jahrhunderts noch zu wünschen übrig ließ, hat Schiller in seinen Briefen *Heber die ästhetische Erziehung des Menschen* ausdrücklich beklagt:

»Ein alter Weiser« habe die Richtung vorgegeben, der so wenige folgten: »sapere aude. / Erkühne dich, weise zu seyn.« (NA 20, 331.)

»Sei weise!« lautet in Johann Anton Leisewitz' Trauerspiel *Julius von Ta'rent* (1776) der eindringliche Rat des greisen weisen Fürsten Constantin an seinen erstgeborenen Sohn, der aus mangelnder Weisheit mit seinem Bruder Guido in tödlicher Fehde verstrickt ist. Das Stück, das oft als Muster der Sturm- und-Drang-Dramatik rubriziert wird, ist auch ein Stück der Aufklärung im Sinne Lessings und Kants; denn der aufgeklärte plichtbewusste Fürst ist ein leuchtendes Beispiel maßvoller und gerechter Herrschaft. Sein Lebenswerk wird jedoch durch den Tatendrang und die Schwärmerei seiner jeder rational begründeten sozialen Ordnung hohnsprechenden Söhne vernichtet. Dieses Mit- und Gegeneinander aufklärerischer und anti-aufklärerischer Tendenzen hat den jungen Schiller, der das Stück bald nach seinem Erscheinen las, fasziniert. Die Wirkung der Lektüre ist in Schillers ersten Dramen, *Die Räuber* und *Fiesko*, mit Händen zu greifen.

Schiller, der Carlsschüler, lebte mit der Literatur seiner Zeit. Die Dramen der etwa ein Jahrzehnt älteren Dichter, die sich - mal mehr, mal weniger - auszeichneten durch eine >neue Sprache< (meist kraftvoll, zuweilen auch zotig, nicht stilisiert, sondern >natürlich<), durch Heftigkeiten im Fühlen und Handeln der Figuren (>kraftgenialisch<), durch die Abweichung von Normen (wie den drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung) und durch die offene

Parteinahme für Rechte des Individuums in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zwängen -die Dramen der Stürmer und Dränger also, die in der Öffentlichkeit (auch auf dem Theater) eine größere Aufmerksamkeit fanden als die Stücke der vorangegangenen Epoche, wurden, sobald sie erreichbar waren, von Schiller begierig aufgenommen. Nicht verbürgt und kaum mit Gewissheit vergleichend zu erschließen ist allerdings, dass er bereits früh, das heißt vor dem Verlassen der Carlsschule, die Werke von Jakob Michael Reinhold Lenz, dem aufklärerischen Stürmer und Dränger, *Der neue Menoza* (1774), *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776), kennengelernt hat. Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* (1776) las er vermutlich erst im Jahr 1782.

Schillers Hang zum Theatralischen, zum pompösen Opernhaften, der sich insbesondere in den Werken seiner Frühzeit zu erkennen gibt, war ihm zweifellos angeboren und wurde verstärkt durch die phantasievoll überhöhten Lektüre-Erlebnisse; er wurde aber auch gefördert durch die Kenntnis des um 1780 in Ludwigsburg und Stuttgart blühenden Musiktheaters, das der italienischen Oper der Metastasio und Sacchini eine in Deutschland wohl einzigartige Vorrangstellung einräumte. Im großen Spektakel erfuhr Schiller das dem Theater ganz und gar Angemessene, das die Sinne Betörende. Und es blieb ja, im strikten Gegensatz zu den Prinzipien Lessings, bei dieser Nonchalance Schillers im Umgang mit Situationen und Ereignissen, für die sich oft weder logisch einsichtige noch kausal eindeutige Zusammenhänge herstellen lassen. Teils Apfelschuss ist hochdramatisch, aber schlecht motiviert. Es gilt: Opern sind keine Lehrstücke, und Schillers Dramen wollen nicht auf rationalem Weg das Wissen des Publikums mehren.

Mit seinen ersten drei Bühnenwerken setzte Schiller, durchaus eigenwillig (>originell<), das Rezipierte fort und schloss gleichzeitig - im selben Jahr, in dem Kant die Frage nach der Aufklärung resümierend beantwortete - die Epoche der Sturm-und-Drang-Dramatik ab, bevor er mit *Don Karlos* zu neuen Themen und einer neuen Form fand, zurückkehrend zu Ideen der Aufklärung und gleich-

zeitig seinen Beitrag zur Dramenliteratur der >Weimarer Klassik< vorbereitend, die mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1787), *Egmont* (1788) und *Torquato Tasso* (1790) ihren Anfang genommen hatte. Erst mit den in fünf Jahren (1799-1804) erschienenen fünf Bühnenwerken des nun ganz >autonomen< Schiller wurde die >klassische< deutsche Dramenliteratur zum Höhepunkt geführt - auch zum Nutzen der den »teutschen Skakespear« immer drängender umwerbenden deutschen Bühnen.

## *Die Räuber*

Ob Schiller schon 1776 oder erst 1777 beschlossen hat, ein Bruderzwist- und Räuber-Drama zu schreiben, ist ebenso ungewiss wie belanglos. Gewiss ist, dass die Wurzeln des Stücks ins Jahr 1775 zurückreichen. In diesem Jahr hatte Christian Friedrich Daniel Schubart seine Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* veröffentlicht, in der es heißt:

*Ein Edelmann [...] hatte zween Söhne von sehr ungleichem Charakter.*

*Wilhelm, war fromm, wenigstens betete er, so oft man es haben wollte, war streng gegen sich selber, und gegen andere, wann sie nicht gut handelten, war der gehorsamste Sohn seines Vaters, der ämsigste Schüler seines Hofmeisters [...].*

*Carl hingegen war völlig das Gegentheil seines Bruders. Er war offen, ohne Verstellung, voll Feuer, luftig, zuweilen unfleißig, machte seinen Eltern und seinem Lehrer durch manchen jugendlichen Streich Verdruß<sup>2</sup>*

Carl führt zunächst ein höchst lasterhaftes Leben, beschließt aber bald, auf den Pfad der Tugend zurückzukehren, und bittet in einem »zärtlichsten Brief« den Vater um Vergebung. Der Brief wird von Wilhelm abgefangen; dieser will, da er den Vater allein beerben will, die Aussöhnung verhindern; er schmiedet auch, um möglichst schnell in den Besitz des Erbes zu gelangen, ein Mordkomplott, dem der Vater nur dank dem beherzten Eingreifen Carls (der sich »anderthalb Stunden von dem Rittersize seines Vaters« als Knecht verdungen hat) entgeht. Wilhelm muss dem Vater »aus den Augen«, aber Carl »wohnet noch bei seinem Vater, und ist die Freude seines Lebens, und die Wollust seiner künftigen Unterthanen.«

---

<sup>2</sup> Zitiert nach Richard Weltrich, S. 184. Der vollständige Abdruck der Erzählung ebd., S. 183-188.

Diese Geschichte, die den *Räuber-Plan* angeregt hat, war Schiller entschieden zu harmlos. Er sah sich in Kriminalakten um, stieß in Cervantes' *Don Quixote* auf den edlen Räuber Roque Guinart, ließ sich von seinem Lehrer Abel berichten, was sich mit dem sogenannten Sonnenwirt Friedrich Schwan aus dem württembergischen Ebersbach zugetragen hatte (aus gekränkter Ehre hatte er ein Räuberleben geführt und war 1760 hingerichtet worden), und trug, als er sein Stück ausarbeitete, Einzelheiten aus der von ihm gelesenen Dramenliteratur zusammen (aus Gerstenbergs *Ugolino*, Goethes *Götz*, Klingers *Die Zwillinge* und *Otto*, Leisewitz' *Julius von Tarent*, Shakespeares *Richard III.* und *Othello* u. a.). Wie sehr er vertraut war mit der Bibel und den Werken Klopstocks, wird an verschiedenen Stellen der *Räuber* deutlich. Und weiter: In dem Drama weht erkennbar der Geist Jean Jacques Rousseaus, dessen Gleichheits- und Freiheitsparolen, dessen leidenschaftliche Anklagen gegen Feudalismus und Sittenverfall der Herrschenden den Carlsschüler - vermutlich seit 1776 - ebenso begeisterten wie Plutarchs *Vitae parallelae*, die vergleichenden Lebensgeschichten berühmter Griechen und Römer, die dem jungen Dichter, der das Werk 1779 zum erstenmal las, vor Augen führten, wie groß und erhaben Menschen einmal gewesen waren und vielleicht wieder werden könnten - wenigstens in der Dichtung. Und bekannt war Schiller offenbar auch Louis-Sebastien Merciers Schrift *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique* (1773), die in einer Übersetzung Heinrich Leopold Wagners 1776 erschienen war (*Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche*) und für die Stürmer und Dränger als antiklassizistisches Manifest keine geringe Bedeutung hatte. Schließlich: Anthropologische Grundannahmen des jungen Dramatikers, die ihn etwa die Gestalt Franz Moors prägen ließen, könnten auf das durch Abel vermittelte Studium der einschlägigen Schriften Johann Georg Sulzers (*Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet*, 1759), Ernst Platners (*Anthropologie für Aerzte*

und *Weltzueise*, 1772/73) und Claude Adrien Helvetius' (*De Vhomme*, 1773; deutsche Übersetzung 1774) zurückgehen.

Dass die an literarischen Anspielungen und Zitaten so reichen *Räuber* keineswegs den Eindruck eines Centos, eines Flickwerks, machen, ist auf einfachste Weise zu erklären: Handlung, Sprache und Komposition (Aufbau, Form) sind das unverwechselbare Eigentum des Dichters, der gerade in der Anverwandlung des Fremden, in der Verschmelzung von überlieferten Fakten und ausgedachten Fiktionen seine Selbständigkeit bewies.

Wie weit das Drama bis 1779 gedieh, ist nicht bekannt. Sicher ist, dass die Hauptarbeit 1780, in Schillers letztem Schuljahr, entstand. Als er im Herbst dieses Jahres seine medizinische Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* schrieb, in der es von Hinweisen auf poetische Werke zahlreicher Autoren (Shakespeare, Goethe, Klopstock, Albrecht von Haller, Gerstenberg, Joseph Addison, Vergil, Ovid, die Bibel) nur so wimmelt, nutzte er die Gelegenheit, sich selbst in die Reihe der großen Geister zu stellen, indem er im Schutz der Anonymität - mit der Quellenangabe *Life of Moor. Tragedy by Krake* - die Hauptbösewichter seiner *Räuber*, Franz Moor und Spiegelberg, in seiner Arbeit zitierte (vgl. NA 20, 60 und 65). Mit der Veröffentlichung des ganzen Werks dauerte es noch ein wenig.

Nachdem Schillers Bitte an seinen Freund Petersen, ihm bei der Suche nach einem Verleger behilflich zu sein (vgl. FA 11, 21 f.), erfolglos geblieben war, entschloss sich der Dichter, das Werk (»Ein Schauspiel«) im Selbstverlag (mit den fingierten Verlagsorten »Frankfurt und Leipzig«) erscheinen zu lassen: »Geschrieben in der Ostermesse. 1781.« Die ursprüngliche Vorrede wurde aus dem Konvolut entfernt (von Schiller >unterdrückt<), im Mai dann noch dies und jenes gestrichen und ergänzt, und im folgenden Monat kam das Drama, nicht arm an Druckfehlern und typographischen Mängeln, auf den Markt -ein großes Verlustgeschäft für den armen Verfasser, der auf den Schulden, die er des Drucks wegen hatte machen müssen, zum größten Teil sitzen blieb. Erst durch

die spektakuläre Uraufführung am 13. Januar 1782 und die bald darauf vom Mannheimer Buchhändler Tobias Löffler besorgte »Zwote verbesserte Auflage« (»Ein Schauspiel von fünf Akten«, wieder mit der Angabe »Frankfurt und Leipzig« als Verlagsorten) wurde das Werk weiten Kreisen der literarischen Welt bekannt und sorgte für erheblichen Rumor.

Die Arbeit an der zweiten Auflage wurde begleitet von der Herstellung einer Bühnenfassung, die der Mannheimer Intendant Heribert von Dalberg, nicht zuletzt mit Rücksicht auf die Zensur, für dringend erforderlich hielt. Eine Forderung betraf die Zeit, in der das Drama (nun vom »Schauspiel« zum »Trauerspiel« gewandelt) spielt.

»Der Ort der Geschichte ist Teutschland, die Zeit der Geschichte um die Mitte des achtzehenden Jahrhunderts«, heißt es unter dem Personenverzeichnis der zweiten Auflage der Schauspiel-Fassung. Auf dem Theaterzettel der Uraufführung (des »Trauerspiels«) ist zu lesen: »Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.« (Die >Stiftung< war 1495 erfolgt.) Leicht variiert findet sich diese Angabe auch in der Ausgabe, die Mitte April 1782 bei Schwan in Mannheim erschien: *Die Räuber I ein Trauerspiel / von Friedrich Schiller. / Neue / für die Mannheimer Bühne verbesserte / Auflage*. So wurden die Anklagen gegen die politischen Verhältnisse der Gegenwart durch die Verschiebung der Handlung in eine ferne Vergangenheit anscheinend entschärft. Aber das Publikum wusste, was gemeint war.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> In der >Ausgabe letzter Hand<, die 1806, also ein Jahr nach Schillers Tod, im zweiten Band der Sammlung *Theater von Schiller* bei Cotta in Tübingen erschien, lautet der Titel: *Die Räuber. Ein Schauspiel*. Und dem Personenverzeichnis ist angefügt: »(Der Ort der Geschichte ist Teutschland, die Zeit ohngefähr zwei Jahre.)«



Das Schauspiel das reich ist an Unkorrektheiten, Unwahrscheinlichkeiten und fehlenden Motivzusammenhängen<sup>4</sup>, handelt von den Söhnen eines alters-, verstandes- und entschlusschwachen Feudalherrn, der im Personenverzeichnis als »*Maximilian*, regierender Graf von Moor« eingeführt wird. Karl, der Erstgeborene, ein im Grunde edler Jüngling, dem als Student ein paar Dummheiten unterlaufen sind, hat einen unedlen Bruder, Franz, der hässlich, intelligent, gottlos und besitzgierig ist. Es gelingt diesem ohne Mühe, dem Vater, der von den Charaktereigenschaften seiner Söhne keine rechte Ahnung hat, einzureden, dass die Schlechtigkeit Karls seine Verstößung verlange, und bringt es dahin, dass er, Franz, den das folgende Geschehen in Gang setzenden Brief schreibt, den der Vater als von väterlicher Sorge, aber auch von Güte diktiert wünscht. (»Schreib ihm daß ich tausend blutige Tränen, tausend schlaflose Nächte - Aber bring meinen Sohn nicht zur Verzweiflung.« - 1,1; NA 3, 17.) In dem Brief heißt es dann: »[...] du sollst hingehen, läßt dir der Vater sagen, wohin dich deine Schandthaten führen. Auch, sagt er, werdest du dir keine Hofnung machen, jemals Gnade zu seinen Füßen zu erwimmern, wenn du nicht gewärtig seyn wollest, im untersten Gewölb seiner Thürme mit Wasser und Brod so lang traktirt zu werden, bis deine Haare wachsen wie Adlers-Federn, und deine Nägel wie Vogelsklauen werden. Das sind seine eigene Worte.« (1,2; NA 3, 26.)

Der Knoten ist damit geschürzt, seine Auflösung dauert im Theater mehr als drei wort- und handlungsreiche Stunden, bis sich Karl, der aus verlorener Vaterliebe zum Verbrecher wurde, der Justiz ausliefert, am Ende so edel wie am Anfang: »Ich erinnere mich einen armen Schelm gesprochen zu haben als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat - Man hat

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu Herbert Stubenrauchs detaillierte Erläuterungen in NA 3, 38<M40. Schon die Zeitangabe (unter dem Personenverzeichnis): »Die Zeit des Schauspiels ohngefähr zwei Jahre« stimmt nicht; die Ereignisse spielen sich in etwa 14 Monaten ab.

tausend Louisdore geboten, wer den grossen Räuber lebendig liefert - dem Mann kann geholfen werden.« (V,2; NA 3, 135.) Dazwischen geschieht viel Grässliches, wie es auf dem deutschen Theater bis dahin kaum je gesehen und gehÖrt ward.

Karl, der seine Studententorheiten bereut, ist im Begriffe, nach Hause zurückzukehren, seinen Vater um Vergebung zu bitten, seine Braut Amalia von Edereich, die Nichte seines Vaters, zu heiraten und fortan ein ordentliches Leben zu führen. In diesem Moment erreicht ihn der Brief seines Bruders. Da er diesen so wenig kennt wie seinen Vater (so wenig, wie der Vater seine Söhne kennt), zweifelt er nicht daran, dass ihm die geplante Rückkehr verwehrt ist; er verzweifelt an der Welt, und da er gerade mit Kumpanen zusammen ist, die sich zu einer kriminellen Bande formieren wollen, lässt er sich zum Räuberhauptmann machen in der Annahme, er könne der schlechten Welt (deren Repräsentanten: Vater und Bruder) das Unrecht heimzahlen, das sie an ihm begangen hat. Mit der Bande geht es ab in die böhmischen Wälder.

Franz, der nicht nur den Vater, sondern auch den Bruder beerben will (er begehrt Amalia, die sich ihm standhaft widersetzt), versucht, den Gang der Ereignisse zu beschleunigen, indem er dem Vater durch einen verkleideten Bedienten die Nachricht vom Tod Karls zukommen lässt; den Alten trifft der Schlag, der freilich nicht zum Tod führt. Während sich im Hause Moor die Untaten häufen, sieht es im fernen Böhmen anders, aber nicht besser aus: Die Räuber vergewaltigen, plündern, brandschatzen und morden nach Belieben, meist gegen den Willen ihres Hauptmanns, der nur die Mächtigen der Welt bestrafen will: Reichsgrafen, Minister, Finanzräte, Pfaffen. Zur Befreiung eines Gesinnungsgenossen lässt er allerdings auch schon mal eine ganze Stadt in Schutt und Asche legen, wie es der Herr mit Sodom und Gomorrha getan hat. Die Räuber, auch die schlimmsten unter ihnen, zeigen Charakter, als sie sich weigern, das Angebot der Obrigkeit, ihnen kein Haar zu krümmen (»jedem unter euch soll der Weg zu einem Ehren-Amt offen stehn« -11,3; NA 3, 71), wenn sie den Chef auslieferten, anzunehmen. So kann das Stück, mit sich überstürzenden

Ereignissen, noch eine Weile weitergehen. Franz kommt mit seinen teuflischen Unternehmungen nicht ans Ziel: den lebendig begrabenen Vater holt ein Diener aus dem Sarg und verbirgt ihn in einem Verlies; Amalia wird einstweilen kein Opfer der Gewalt, weil sie sich zu wehren weiß: »wie er [Franz] sie umarmen will, reißt sie ihm den Degen von der Seite« (111,1; NA 3, 76).

In der Mitte des Dramas sollten sich Zuschauern und Lesern die Fragen aufgedrängt haben, wie Karl wieder nach Hause kommt, wie er Vater und Braut findet, wie der böse Franz seiner gerechten Strafe zugeführt wird. Die Antworten werden bald gegeben. Die Räuberbande lagert, nach harten Gefechten, an den Ufern der Donau; Karl ist elegisch gestimmt, preist die Schönheiten der Natur, beklagt sein Schicksal und hat großes Heimweh. Ein neuer Räuber schließt sich der Bande an und gibt das Stichwort: auch seine Braut heißt Amalia. Karl macht sich also auf den Weg ins gräfliche Schloss.

Amalia erkennt ihren Bräutigam beim Wiedersehen nicht, weil ihn das Räuberdasein sehr verändert hat. Der treue Diener Daniel ist indes sofort im Bilde: eine Narbe an der Hand (die Amalia offenbar nie bemerkt hatte) lässt ihn an der Identität des >Fremden< nicht zweifeln. Als Karl erfährt, wie Franz mit dem Vater umgegangen ist, beschließt er, die Freveltat zu rächen. Doch der Bösewicht kommt ihm zuvor: Er erdrosselt sich, nachdem er, voll böser, sich zur Lebensangst steigernden Ahnungen, noch einmal in sehr materialistischen, sehr gotteslästerlichen Reden sein Inneres nach außen gekehrt hat. Noch zweimal wird gestorben: Der alte Moor scheidet dahin, als er hört, Karl sei der Hauptmann von Räubern und Mördern; und Amalia, die nun weiß, dass der Bräutigam zurückgekehrt ist, wird auf ihre Bitten von diesem umgebracht, weil die Bande sie für sich fordert.

Was bleibt dem Helden, der ausgezogen war, das ihm angetane Unrecht' an der Welt zu rächen? Die Einsicht in seine Irrtümer, in die Vergeblichkeit seiner Existenz. Wenn der Vorhang gefallen ist, steht fest: die Justiz wird mit ihm kurzen Prozess machen.

Die Vorrede, die Schiller seinem Schauspiel zunächst zgedacht, die er dann aber, nachdem sie schon gedruckt war, verworfen hatte, beginnt:

*Es mag beym ersten in die Hand nehmen auffallen, daß dieses Schauspiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauplaz bekommen wird. Wenn nun dieses ein unentbehrliches Requisitum zu einem Drama seyn soll, so hat freilich das meinige einen grossen Fehler mehr.*

(NA 3, 243)

Gegen eine Darstellung auf der Bühne spreche, so Schiller, »nicht sowohl die körperliche Ausdehnung meines Schauspiels, als vielmehr sein Inhalt«. Denn das Theaterpublikum (»der Pöbel«) würde verführt, den dargestellten Bösewichtern mit Erstaunen, ja Bewunderung zu begegnen, es »würde sich durch eine schöne Seite bestehen lassen, auch den häßlichen Grund zu schätzen, oder wohl gar eine Apologie des Lasters darinn finden«. Das Schauspiel sei zum Lesen, nicht zum Ansehen bestimmt:

»Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama.«  
(NA 3, 244f.)

Die neu geschriebene Vorrede, die der ersten *Räuber-Ausgabe* hinzugefügt wurde, ist ein wenig länger geraten, mildert die Ausfälle gegen Theater und Publikum, erläutert die Bühnenuntauglichkeit des Stückes genauer und wirft einen Blick auf die Größe und Entsetzlichkeit der beiden Brüder, die der »Natur gleichsam wörtlich abgeschrieben« seien (NA 3, 7) und gerade deshalb bei der Darstellung auf der Bühne zu Fehldeutungen verleiteten. Der erste Satz lautet:

*Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders, als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die*

*Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen. (NA 3, 5)*

Am Ende ist der selbstbewusste Dichter zuversichtlich, dass seine Intention von den Lesern der *Räuber* richtig erkannt werde:

*Ich darf meiner Schrift, zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in die Ge-laise der Geseze. Die Tugend geht siegend davon. Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, daß er - nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze. (NA 3, 8)*

Das Stück kam bald auf die Bühne, in der von Heribert von Dalberg gewünschten Neufassung (als »Trauerspiel«), die in die Substanz des Werks nicht wesentlich eingriff. Da Schiller, entsprechend seinen Vorrede-Überlegungen, eine unpassende Aufnahme durch das Publikum befürchtete, ließ er durch einen Theateranschlag die Öffentlichkeit wissen, wie er sich die Reaktion der Zuschauer wünsche. Sie sollten Karl »beweinen und hassen, verabscheuen und lieben«, sich vor Franz entsetzen und einsehen, »daß die unsichtbare Hand der Vorsicht, auch den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absicht und Gerichte brauchen [...] könne« (Schrr. 2, 337; vgl. NA 22, 88).

Die ausführlichste Stellungnahme Schillers zu seinem Drama findet sich in dem Ende März 1782» erschienenen ersten Stück des *Wirtembergischen Repertoriums der Litteratur*, und zwar in Form einer ausführlichen, mit »K....r.« unterzeichneten Rezension. Die kritischen Bemerkungen sollten natürlich das Lesepublikum nicht abschrecken, sondern für das sonderbare Werk interessieren. Dennoch erscheinen die Einwände im einzelnen auch heute noch durchaus berechtigt. Einer detaillierten Inhaltsangabe folgen die Charakterisierung der Hauptpersonen und die Beurteilung dessen, der sie schuf. Gar nicht

einverstanden ist der Rezensent mit der Figur des abgründigen BÖsewichts Franz:

[...] woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet; wir finden zu all denen abscheulichen Grund-sätzen und Werken keinen hinreichenden Grund, als das armselige Bedürfniß des Künstlers, der um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat. (Schrr. 2, 362; vgl. NA 22,122)

Heftiger Tadel gilt auch Amalia, die sich keineswegs als »Repräsentantin ihres ganzen Geschlechts« erweise und erst gegen Ende des Stücks interessant werde.

[...Ich habe mehr als die Hälfte des Stücks gelesen, und weiß nicht was das Mädchen will, oder was der Dichter mit dem Mädchen gewollt hat, ahnde auch nicht was etwa mit ihr geschehen könnte [...], und zudem läßt ihr Geliebter bis zur letzten Zeile des - dritten Akts kein halbes Wörtgen von ihr fallen. Dieses ist schlechterdings die tödtliche Seite des ganzen Stücks, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmässigen geblieben ist. (Schrr. 2, 365 f.; vgl. NA 22, 125)

Es ist bemerkenswert, dass Schiller die Philosophie der Liebe<, die er nicht erst in seinen *Philosophischen Briefen* (1786) begründet und erläutert, sondern bereits während der Arbeit an den *Räubern* in ausgedachten Liebesgedichten vorgestellt hat, in seinem Drama überhaupt nicht reflektiert.

Kritik übt Schiller auch an der Sprache seines Dramas, die mal lyrisch und episch, mal metaphysisch, mal biblisch, mal platt sei. »Franz sollte durchaus anders sprechen. [...] Das Mädchen hat mir zuviel im Klopstock gelesen. [...] Im nächsten Drama erwartet man Besserung, oder man wird ihn [den Dichter] zu der *Ode* verweisen.« (Schrr. 2, 371 f.; vgl. NA 22, 130.)

Am Schluss nähert sich der anonyme Rezensent dem anonymen Autor auf durchaus witzige Weise:

*Er soll ein Arzt bei einem Wirtembergischen Grenadier-Bataillon seyn, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: So gewiß ich sein Werk verstehe, so muß erstarke Dosen in Emeticis eben so lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehen Pferde, als meine Frau zur Kur übergeben. (Schrr. 2, 372f.; vgl. NA 22, 131)*

Es ist nicht abwegig, Schillers Beschäftigung mit sich selbst als Zeichen von Übermut, Koketterie oder auch Selbstsucht anzusehen. Doch es kann nicht fraglich sein, dass er seinen Überzeugungen über die Qualität der *Räuber* Ausdruck verlieh - zu einer Zeit, als die »Trauerspiel«-Fassung (aus der er zitierte, obwohl er das »Schauspiel« besprach!) noch gar nicht erschienen war. Hätte er die bemerkten Schwächen nicht beheben können? Dazu fehlten ihm, dem stets Rastlosen, die Zeit und das Vermögen. Auch in späteren Jahren stand er nicht an, gelegentlich seine fertigen Werke kritisch zu mustern; deren Fehler blieben seinem scharf analysierenden Verstand und seinem sicheren Geschmacksurteil nicht verborgen, und indem er sie aufdeckte, hielt er für sich fest, dass sie in seiner nächsten Dichtung zu vermeiden seien. Die Regel, dass ein Künstler gewöhnlich ein schlechter Interpret seiner selbst ist, kann für Schiller nicht gelten. Manche seiner Urteile sind auch in den vielen Jahrzehnten eines Nachlebens nicht überzeugend korrigiert worden.

Die Wirkung der *Räuber* war beträchtlich. Das Stück galt und gilt bis heute als eines der genialsten Erstlingswerke der deutschen Dramenliteratur, vergleichbar Goethes *Götz von Berlichingen* und Büchners *Dantons Tod*, überlegen Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*, Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* und Brechts *Baal*. Es galt oft auch mehr als spätere Dramen Schillers, als *Don Karlos* etwa oder *Die Jungfrau von Orleans*, zu schweigen von *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und *Die Braut von Messina*. Das hat damit zu tun, dass keines seiner Dramen, ungeachtet der leicht zu konstatierenden Fehler, so >großartig< ist wie *Die Räuber*. Was sich kritisieren lässt, trifft nicht, was Schiller wichtig war. Es geht ihm nicht so sehr um die

Glaubwürdigkeit oder Wahrscheinlichkeit von Charakteren und Handlungen (oder vorsichtiger gesagt: Lesern und Zus'chauern wird es leicht gemacht, darüber hinwegzusehen, dass es das eine nicht gibt und nicht das andere), vielmehr um das Dramatische >an und für sich<, das nur eine spannende, wenn auch im einzelnen nicht recht nachvollziehbare Handlung verlangt und eine Sprache, die über die Wirklichkeit hinausreicht und gerade in der Unwahrscheinlichkeit des Geschehens eine Stütze findet. Da sich Autor und Publikum von der Notwendigkeit, dem Gang der Handlung genau zu folgen, befreien sollen, kann sich ihre Aufmerksamkeit auf das richten, *was* gesagt und *wie* gesprochen wird. Da Schiller keine historischen Ansprüche stellt, schafft er sich die Möglichkeit, fünf Akte hindurch seine durch Erfahrung beglaubigten oder bloß angelesenen Ansichten über Gott und die Welt, über den Teufel in Menschengestalt und über die Geschichte Öffentlich auszusprechen - so allgemein, dass sich jede Zeit in dem Gesagten wiederzufinden vermag.

Wenigstens äußerlich hält sich Schiller an die seinerzeit für gültig gehaltenen poetologischen Regeln für den Aufbau eines Dramas./Im ersten Akt liefert er - ohne lange Vorbereitungen, das heißt auch ohne motivierende Rückblicke - die Exposition: die Lage im Hause Moor, die Lage im Kopf Karls, die Gründung der Räuberbande. »Aber ist euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß.« So beginnt Franz das Stück, und der Zuschauer sollte ahnen, dass die Blässe ein Zeichen nahen Endes ist, dessen Grund schon mit Franz' zweitem Satz angedeutet wird: »Die Post ist angekommen - ein Brief von unserm Korrespondenten in Leipzig. -« Der zweite Akt bringt die turbulenten Ereignisse, die von der Räuberbande in den böhmischen Wäldern und von Franz im Hause seines Vaters inszeniert werden: überall Gewalt. Da die Technik des Dramas< vor der Peripetie zunächst einmal Beruhigung (Verweilen, Retardation) verlangt, spielt Amalia zu Beginn des dritten Aktes ein Lied auf der Laute (bevor Franz sie bedrängt), und dann hat es Karl und die Seinen an die Donau verschlagen, wo nachgedacht wird über den Zusammenhang zwischen Vergangenen und Zukünftigem und der Zuschauer aufgefordert wird, mitzudenken und sich seine



Urteile zu bilden. (>Epischer< geht es auch in Brechtschen Dramen nicht zu.) Der vierte Akt bringt dann, unterbrochen durch lyrisch-musikalische Einlagen, die Vorbereitungen der Katastrophe, die sich mit vielen Heftigkeiten (drei gewaltsamen Toden und der Entscheidung Karls, sich der Gerichtsbarkeit zu überantworten) vollzieht. Die Summe, die der Tagelöhner zu erwarten hat, ist wahrhaft fürstlich - etwa 100 000 Euro in heutiger Währung; ein solcher Betrag ist vermutlich im 18. Jahrhundert auf keinen gesuchten Verbrecher ausgesetzt worden. So zeigen diese »tausend Louisdore wie manches andere an, dass Schiller nicht daran dachte, eine erkennbare Wirklichkeit in seinem »dramatischen Roman« darzustellen.

Schillers anfängliche Skepsis, das Stück könne auf der Bühne Glück machen, hängt vielleicht auch damit zusammen, dass er nicht nur - was spätestens seit Lessing üblich war - die Einheiten von Ort und Zeit überspielt hat, sondern auch die noch einigermaßen strenge Forderung nach der Einheit der Handlung missachtet hat. Die Karl-Handlung und die parallel geführte Franz-Handlung haben fast gleiches Gewicht. Zur Einheit lassen sie sich freilich führen, wenn die Brüder, die ja nie zusammen auf der Bühne erscheinen, in eine Person verschmolzen, vielleicht auch durch einen Schauspieler repräsentiert würden, wenn sie in ihrer Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit zusammengefügt würden, in die sich ergänzende Nachkommenschaft Maximilians: der Erst- und Zweitgeborene, der ansehnliche und der hässliche Sohn, der idealistische Schwärmer und der materialistische Zyniker, der Möchtegern-Erzengel (der mit dem Schwert) und der Teufel in Menschengestalt, geeint in dem hochfahrenden Wunsch, Herrschaft abzuschaffen, um Herrschaft auszuüben, die Welt zu verändern, dass sie (noch) schlechter oder besser werde. Die Welt blieb|wie sie war, weil der Böse aus schierer Selbstsucht agierte und ganz auf sich gestellt blieb und der vermeintlich Gute seinen Zweck mit schlechten Mitteln (seiner Räuberbande) zu erreichen suchte. Der anscheinend glückliche oder doch gerechte Ausgang des Schauspiels ist in Wirklichkeit natürlich ein katastrophaler, eben weil der Welt, an deren Verkommenheit kaum

gezweifelt werden kann, auf die geschilderte Weise nicht beizukommen ist; denn die Mittel der Veränderung waren, zehn Jahre vor der Französischen Revolution, in der Zwangsanstalt Militär-Akademie schwerlich auszudenken, geschweige denn poetisch vorzustellen.

*Ich habe grosse Rechte, über die Natur ungehalten zu seyn, und bey 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? Nicht anders als ob sie bey meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. Warum gerade mir die Lappländers Nase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentotten Augen? Wirklich ich glaube sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworffen, und mich daraus gebacken. (1,1; NA 3,18)*

So Franz, der ja in vielem Shakespeares Richard (III.) ähnlich ist, bei seinem ersten Auftritt.

*Mir ekelt vor diesem Tintengleksenden Sekulum, wenn ich meinen Plutarch lese von grossen Menschen. [...] Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man izt die Flamme von Berlappenmeel - Theaterfeuer, das keine Pfeiffe Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun wie die Ratten auf der Keule des Herkules, und studieren sich das Mark aus dem Schädel, was das für ein- Ding sey, das er in seinen Hoden geführt hat? [...] Pfui! Pfui über das schlappe Kastraten-Jahrhundert, zu nichts nütze, als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen, und die Helden des Alterthums mit Kommentationen zu schinden, und zu verhunzen mit Trauerspielen. (1,2; NA 3, 20f.)*

So Karl, der viel von Guido in Leisewitz' *Julius von Tarent* gelernt hat, bei seinem ersten Auftritt. Da hatte Franz sich schon weiter zu erkennen gegeben:

*Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwazen gehört [...]. Das ist dein Bruder! -das ist verdollmetscht: Er ist aus eben dem Ofen geschossen worden, aus dem du geschossen bist [...]. Aber weiter - es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut - also sey er dir heilig. Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum hat er mich gemacht? doch wol nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte? Hat er mich gekannt ehe er mich machte? Oder hat er mich gedacht, wie er mich machte? Oder hat er mich gewünscht, da er mich machte? (1,1; NA 3, 19)*

Und noch einmal Karl (bevor er zum Räuberhauptmann wurde):

*Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Geseze. Das Gesez hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesez hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freyheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen. (1,2; NA 3, 21)*

Die Karten sind gemischt und verteilt, der Ausgang des Spiels ist aber nur scheinbar offen: Dass der Schiedsrichter-Autor am Ende beide verlieren lässt wegen angeblicher Verletzung der Spielregeln, wird schon früh erkennbar. Franz hält sich nicht an die Spielregel, die lautet: Es gibt einen Gott. Und Karl missachtet diese Regel: Der Zweck heiligt nicht die Mittel. Verständlich, dass sich Schiller mit der Verurteilung Karls einigermaßen schwertut; denn er steht ihm ziemlich nahe, glaubt wohl auch, er sei - wenigstens in einzelnen Momenten - erhaben. Dass er ihn auf der Bühne leben lässt und ihn durch einen aus Einsicht gewonnenen generösen Entschluss auszeichnet, ist auch ein Tribut an sich selbst.

Karls Verbrechen, für das er die Verantwortung übernimmt, besteht darin, dass er gegen die Schrecken der Herrschaft die Schrecken der

Herrschaftsbekämpfung gesetzt hat, dass er aus privaten Gründen einen Öffentlichen Krieg führt, ohne zu wissen, was an die Stelle des in Schutt und Asche gelegten Alten treten werde. Revolutionen müssen anders begründet und anders organisiert werden, als Karl, ein literarischer Vorfahre und historischer Nachfahre von Michael Kohlhaas, sich das hatte träumen lassen.

Schiller hat seine Sympathie für Franz natürlich nicht demonstriert; aber es gab sie, denn Franz ist, wenn auch kein erhabener, so doch ein großer Verbrecher, und mit (fast) jeder Größe sympathisierte Schiller, hier: mit einer unleugbaren, durch die Aufklärung geschulten Verstandesschärfe, mit der luziferischen Energie, die eine Emanzipation von Gott zum Ziel hat, mit der Auflehnung gegen angebliche Rechte von Natur und Geburt. Franz fällt, weil er in Gedanken, Worten und Werken gegen Bestehendes zu Felde zieht, ohne darüber nachzudenken, wie aus den Ruinen eine bessere Welt werden könne. Bevor er zum Werkzeug seines Todes, zur goldenen Hutschnur, greift, hat er, wie es Mercier vorschreibt, Existenzangst und Ewigkeitsfurcht und betet wie weiland der Pharisäer im Tempel: »Ich bin kein gemeiner Mörder gewesen mein Herrgott - hab mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben mein Herrgott -« (V,1; NA 3, 126). Doch nicht sein letzter Dialog (mit dem alten Diener Daniel) hallt am Ende wider, sondern sein vorletzter, den er mit dem herbeigeeilten Pastor Moser führt:

*Ich weis wohl, daß derjenige auf Ewigkeit hofft, der hier zu kurz gekommen ist: aber er wird garstig betrogen. [...] Laß einen Wassertropfen in deinem Gehirne verirren, und dein Leben macht eine plötzliche Pause, die zunächst an das Nichtseyn gränzt, und ihre Fortdauer ist der Tod. [...] Ich will aber nicht unsterblich seyn -sey es, wer da will, ich wills nicht hindern. Ich will ihn zwingen, daß er mich zernichte, ich will ihn zur Wuth reizen, daß er mich in der Wuth zernichte.*

(V,2; NA 3, 121 und 124)

Das großartige Drama der vereitelten Herrschaftsanmaßung der zweigeteilten Nachkommenschaft des ungefährdeten Feudalsystems (das durch den Grafen von Moor allerdings nicht repräsentiert wird) lebt vor allem von rhetorischen Aufschwüngen, barock anmutendem theatralischen Pomp und Schauer-Effekten. Aber es gewinnt seine überdauernde Wirkung durch die >Wahrheit< des gesprochenen Worts, die unabhängig von den moralischen Qualitäten der Sprechenden besteht als die Philosophie des Autors. Karl und Franz, die beiden Hauptfiguren, sind Sprachrohre Schillers (nicht bloße Kreaturen wie alle anderen); sie sind dessen Selbstprojektionen. So dachte, sprach und fühlte der Carlsschüler wohl: wie Karl und dessen Alter ego Franz. Außerdem, das belegt die Wirkung des Stücks auf der Bühne, denken, sprechen und handeln die beiden Brüder so, dass viele Zeitgenossen sie wiedererkannten - als Repräsentanten ihrer gärenden Epoche.

Das Stück ist ein Aufstand Schillers gegen seine drei Väter, denen er in seinen zwei ersten Lebensjahrzehnten ausgeliefert war: gegen den leiblichen Vater Johann Caspar, gegen den Landesvater Carl Eugen und gegen den himmlischen Vater. Das Ende mit Schrecken bedeutet nicht Schrecken ohne Ende, denn es bleibt ja die Dichtung, die keine Resignation und schon gar nicht Fatalismus verbreiten will. Sie vermag noch nach mehr als 200 Jahren zu faszinieren, und dass es in ihr von Obszönitäten und Gotteslästerungen wimmelt und dass es keine Begründungen für das Böse gibt, sichert ihr einen Platz unter der >modernen< Literatur - ein Colloquium über die Zufälligkeit und Ungerechtigkeit der Natur, über die Willkür und Ungerechtigkeit gesellschaftlicher Herrschaft, über die Unterdrückung und Ausbeutung vieler durch wenige.

Unter dem Eindruck der Mannheimer Uraufführung der *Räuber* schrieb Schiller am 17. Januar 1782 zufrieden und in froher Erwartung an Heribert von Dalberg: »wenn Teutschland einst einen Dramatischen Dichter in mir findet; so muß ich die Epoche von der *vorigen* Woche zählen« (FA 11, 36). Noch einige Zeit galt ihm das Stück einiges, sonst hätte er es - zum Beispiel - in seiner

Mannheimer Rede *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784) nicht in eine Reihe großer Dramen der Weltliteratur gestellt, die im Zuschauer die Liebe zur Tugend und den Hass gegen das Laster erregen (vgl. NA 20, 92). Doch in späteren Jahren hielt er das Drama für nicht mehr als eben dies: den Beginn einer Epoche. Eine Aufführung in Weimar (am 16. April 1796) mit Iffland als Franz Moor (wie bei der Uraufführung 14 Jahre zuvor) machte dem kränkenden Dichter kein Vergnügen; er verließ, wie sich ein Zeitgenosse erinnerte, das Theater »mürrisch und kränker«. Längst verstand er Goethes Urteil, der Verfasser der *Räuber* sei »ein kraftvolles, aber unreifes Talent«, das »die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich [in Italien] zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen« habe (MA 12,86).

Eckermann hat - durchaus glaubwürdig - von einem Gespräch mit Goethe berichtet, in dem dieser sich erinnerte, ein »Fürst \*\*\*« habe ihm einmal während eines Badeaufenthalts gesagt: »Wäre ich Gott gewesen [...], im Begriff die Welt zu erschaffen, und ich hätte in dem Augenblick vorausgesehen, daß Schillers *Räuber* darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen.« Und Goethe habe, so erinnerte sich Eckermann, dem Bericht hinzugefügt: »Was sagen Sie *dazu* [...], das war doch eine Abneigung, die ein wenig weit ging, und die man sich kaum erklären konnte.« (MA 19, 189.)

Dass *Die Räuber* sich bis zum heutigen Tag auf der Bühne behauptet haben, das Interesse nicht nur, sondern auch den Beifall eines großen Publikums finden und wenigstens zürn >erweiterten< Lesekanon der Gebildeten zählen, hängt sicher mit den Gründen zusammen, die den Fürsten zu seiner - Goethe »ein wenig weit« gehenden - »Abneigung« veranlassten. Das Stück >passt< in eine gottferne Welt, in eine Welt der Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit, in eine Welt schreiender Gegensätze und Beliebigkeiten. Und es fasziniert, unabhängig von seinem ideologischen >Gehalt<, durch die Kühnheit des theatralischen Entwurfs und die hochfahrende poetische Sprache.



## *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*

Als Schiller im September 1782 aus Stuttgart floh, war sein zweites Drama schon fast fertig. Auf den Stoff war er vermutlich 1779 durch die *Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau* aufmerksam geworden, die Helfrich Peter Sturz im selben Jahr veröffentlicht hatte; darin wird Fiesko als eine der bedeutendsten Gestalten der neueren Geschichte erwähnt, der einen Platz neben den antiken Helden, deren Leben Plutarch erzählt hat, verdient habe. In seiner Ende 1780 eingereichten Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* hat Schiller beiläufig seine Kenntnis der Genua erschütternden Ereignisse des Jahres 1547 angedeutet:

»Katilina war ein Wollüstling, eh er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirret, wenn er den wollüstigen Fiesko nicht fürchten zu dürfen glaubte.« (NA 20, 65.)

Das spricht dafür, dass er bereits mit historischen Quellen -vor allem mit William Robertsons *Geschichte der Regierung Kaiser Carls des V. und Des Kardinals von Retz Histoire de la conjuration du comte Jean Louis de Fiesque* - vertraut war (vgl. NA 4, 241-243).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> . Die Vorbemerkung der Druckfassung (1783) des *Fiesko* beginnt: »Die Geschichte dieser Verschwörung habe ich vorzüglich aus des Kardinals von Rez Coniuration du Comte Jean Louis de Fiesque, der Histoire des Coniurations, der Histoire de Genes und Robertsons Geschichte Karls V. - dem 3ten Theil - gezogen.« (NA 4, 9)



Intensiv arbeitete Schiller aber wohl erst seit Anfang 1782, nach Abschluss der *Räuber*, an dem neuen Stück, dessen Handlung ihn, wie sein Freund Andreas Streicher sich erinnerte, wegen der außergewöhnlichen »Verwicklungen« (NA 4, 245.) besonders anzog. Am 15. Juli kündigte er Dalberg, dem Mannheimer Intendanten, an:

»Mein Trauerspiel [...] wird bis in die Mitte des Augusts fertig, und fähig seyn, Euer Exzellenz zur Prüfung vorgelegt zu werden.« (FA 11, 43.)

Am 27. September 1782, drei Tage nach der Ankunft in Mannheim, präsentierte Schiller sein neues Stück im Hause des Regisseurs Wilhelm Christian Dietrich Meyer vor zahlreichen Mitgliedern des Theaters und erntete beiSende Kritik, die Meyer so zusammengefasst haben soll:

»Wenn Schiller wirklich die *Räuber* und *Fiesco* geschrieben, so hat er alle seine Kraft an dem ersten Stük erschöpft, und kann nun nichts mehr, als lauter erbärmliches, schwülstiges, unsinniges Zeug hervorbringen.« (NA 4, 251.)

Die Ablehnung hatte mit Schillers Vortragsweise zu tun. Die Verbindung von schwäbischer Aussprache und übersteigertem Pathos machte es den Zuhörern unmöglich, die Qualität des Textes zu erkennen. Meyer änderte indes seine Ansicht, nachdem er das - noch nicht ganz fertige - Stück gelesen hatte: Er wolle es dem Intendanten zur Aufführung empfehlen, versprach er Schiller bereits einen Tag nach dem Vorlese-Debakel.

Im Oktober und November 1782 vollendete Schiller im Oggersheimer Exil sein zweites Drama. Der Text, der vermutlich im wesentlichen der Druckfassung entspricht, die im April 1783 bei Schwan in Mannheim erschien, fand allerdings nicht die Billigung Dalbergs, so dass an eine Aufführung in Mannheim einstweilen nicht zu denken war. Erst im Herbst 1783, in Wochen schweren körperlichen Leidens, entstand eine Theaterjassung, die zuerst am 11. Januar 1784

auf der Mannheimer Bühne gegeben wurde - mit nur mäßigem Erfolg. Schon lange vorher, am 20. Juli 1783, hatte Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann auf dem Kurfürstlichen Theater in Bonn nach der gedruckten Fassung die Uraufführung des Stücks besorgt - ohne große Wirkung auf das Publikum. Es blieb dabei: Mit- und Nachwelt haben *Fiesko* nicht sonderlich geschätzt. Das schwache Stück, hiess es zuweilen, sei nur deshalb nicht der Vergessenheit anheimgefallen, weil sein Verfasser der hervorragendste deutsche Dramatiker sei.

Der Kenner des modernen - oft genug >absurden< -Theaters kann sich als Leser und Zuschauer dieses »republikanischen Trauerspiels« in vertrauter Umgebung fühlen: Wenig ist verständlich, noch weniger wahrscheinlich; die überbordende Handlung ist so verwirrend, dass nur derjenige, der mit ihr vertraut ist, den roten Faden nicht verliert; und wenn er sich daran hält, muss er das Eigentliche des Stücks aus den Augen verlieren, nämlich seine Sprache, seine Dialoge, seine Gesten, viel Tumultuarisches, das Mit- und Durcheinander von Liebe und Gewalt, Intrigen und hohen Gesinnungen, deren Summe das dramatische Geschehen im einzelnen vergessen lässt.

Im Jahre 1547 droht dem staatsrechtlich als Republik konstituierten Herzogtum Genua, das vom greisen Dogen Andreas Doria, einem aufgeklärten Herrscher (nach dem Vorbild des Fürsten Constantin in Leisewitz' *Julius von Tarent*) regiert wird, eine Revolution, die zur >wahren< republikanischen Staatsform führen soll, mit der des Herzogs Neffe, sein designierter Nachfolger Gianettino Doria, nichts im Sinn hat. Von ihm ist vielmehr das Schlimmste zu erwarten: der Rückfall in die Despotie. Gegen ihn (und damit auch gegen den regierenden Herzog) richten sich die Umsturzpläne.

An den historischen Ereignissen (wie sie als >wirklich< geschehene überliefert sind) hatte Schiller kein besonderes Interesse. Er war fixiert auf das Denken und Handeln der von ihm ins Große, Erbärmliche und auch Tragische stilisierten Personen, die - sofern sie im Drama wichtige Rollen zu spielen haben - dem Leser schon im Personenverzeichnis mit ihren besonderen Merkmalen

vorgestellt werden: So heißt es von Gianettino: »Rauh und anstößig in Sprache, Gang und Manieren. Bäurischstolz. Die Bündung zerrissen.« Fieskos Vertrauter Lomellino wird als »ausgetrockneter Hofmann« charakterisiert. Auch die Angaben über Julia, verwitwete Gräfin Imperiali, die Schwester Gianettinos, die anscheinend zur Partei der Herrschenden gehört, verheißen nichts Gutes: »Stolze Kokette. Schönheit verdorben durch Bizarrerie. Blendend und nicht gefallend.« Da sie aber - als Frau - nicht politisch agiert, fällt ihr die politisch folgenreiche Rolle der Diabola zu - als Handelnde nicht nur, sondern auch als Duldende.

Fiesko, Graf von Lavagna, ist das Haupt der Verschwörung. In ihm mischt sich vieles, das einem Revolutionär, einem Parvenü, einem GroSmannssüchtigen zustatten kommen kann: »Junger schlanker blühendschöner Mann von 23 Jahren - stolz mit Anstand - freundlich mit Majestät - höfischgeschmeidig, und eben so tükisch.« Ihm zur Seite steht eine unter ihm und unter den Verhältnissen leidende Gemahlin. Ihr Name war den Kennern altdeutscher Sagen und neuerer Lyrik, der Balladen Bürgers vor allem, Programm: Leonore. Schiller entwarf sie für sein weibliches Publikum, das weinen möchte, weil es wusste (und weiss?), dass es gebraucht (missbraucht) wird im Planspiel der Herrschenden. Über das Eigentümliche Leonores unterrichtet ebenfalls das Personenverzeichnis: »Blaß und schwächig. Fein und empfindsam. Sehr anziehend aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie. Schwarze Kleidung.«

Schillers Bedürfnis, sich in der Gestalt des Fiesko ein wenig zu spiegeln, seinen Helden aber gleichzeitig moralisch zu überbieten, führte dazu, zwei weitere Hauptfiguren mit trefflichen Eigenschaften auszustatten: Verrina, schon 60jährig (»Schwer, ernst und düster. Tiefe Züge.«), erscheint zunächst als ein

Republikaner aus reiner Überzeugung, dem es nur um das Gemeinwohl zu tun ist und der deshalb einen Umsturz, der Fiesko an die Spitze des Staates brächte, für nicht weniger bedrohlich hält als den Machtantritt Gianettino Dorias. Und dann ist da noch Bourgognino, Verrinas prospektiver Schwiegersohn, ein 20jähriger edler Jüngling, der das Ensemble der die Handlung bewegenden Figuren vervollständigt. Er ist uneigennützig um die gerechte Sache der Republik im Einsatz. Seine umworbene Bertha ist ganz Unschuld und hat deshalb viel zu leiden.

Zu den vielen Hauptpersonen, die alle (auch wenn ihre Charaktere >gemischt< sind) männliche und weibliche Typen darstellen und untereinander ein kunterbuntes Vielerlei ausmachen, treten noch etliche Nebenpersonen, der einen oder anderen Partei zugeordnet. Nur einer dient, aus Kalkül, mehreren Herren: der Mohr Muley Hasan, der schließlich erfährt, dass ihm seine Dienste schlecht gelohnt werden:

»Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen.« (111,4; NA 4, 73.)

Mit den ersten Worten des Dramas werden die unheilvollen Ereignisse präludiert: »Nichts mehr. Kein Wort mehr. Es ist am Tag.« So deutet Leonore, nachdem sie ihre Maske, mit der sie auf der Bühne erschienen ist, abgenommen hat, an, was sie erkannt hat: dass ihr maskierter Mann, Fiesko, der Gräfin Imperiali nahegekommen war. Eine Dreiecksgeschichte kündigt sich an, und das Interesse mag sich darauf richten, wie es zu ihr kam und wie sie enden wird. Doch die Geschichte ist so kompliziert, der Spannungsbogen so schwach, dass dem, der sich auf den Fortgang des Ehedramas konzentriert, leicht Wichtigeres entgehen kann: das *Wie* des Gesprochenen und Gespielten, außerdem die weiteren ineinander verknoteten Handlungen und auch hier: das *Wie*. Gianettino, in einen grünen Mantel gehüllt, gibt dem Mohr den Auftrag, den weiß Maskierten umzubringen. Wer versteckt sich hinter der Maske? Warum kommt

es zum Komplott? Die Antworten werden verschoben, denn eine andere Partei, in schwarzen Mänteln, stellt sich vor: zwei Verschwörer, von denen einer Leonore liebt (es scheint, er habe sich deshalb gegen das Bestehende verschworen) und der andere von Schulden gedrückt ist (und wieder kann vermutet werden, dass er deshalb am Umsturz interessiert ist).

Die drei Eingangsszenen häufen Fragen auf Fragen, Rätsel auf Rätsel, alles wird sich aufklären, aber am Ende steht die unbefriedigende, weil banale Einsicht: Die Revolution bedarf der Zukurzgekommenen, die, wenn die Erhebung scheitert, nichts gewinnen und nichts verlieren. Kaum etwas anderes als die schiere Lust am theatralischen Verwirrspiel, am großen Spektakel, das dem >wirklichen< Leben ähnelt, kann Schiller zu dieser Demonstration des Ungleichen in der Gleichzeitigkeit, der Ortlosigkeit des auf der einen und einzigen Bühne Gebotenen getrieben haben.

Fiesko (im weißen Mantel!) buhlt um Julia; dass er sie nicht liebt, wird angedeutet. Warum betreibt er den Aufwand? Erst später wird klar, dass er sie gegen ihren Bruder Gianettino benutzen will. Weiße Maske - weißer Mantel: Fiesko ist es also, der nach dem Willen des grün Gekleideten umgebracht werden soll? Dieser Grüne war Gianettino und nun lässt sich eine einfache (und deshalb wahrscheinlich falsche) Antwort auf die Frage, warum dieser Mord geschehen sollte, finden: Die Ehre der herzoglichen Familie darf durch den Grafen nicht angetastet werden.

Da nun Fiesko, der den Schein erweckt, als liebe er außerhalb der herkömmlichen Ordnung, indirekt als Gegenspieler Gianettinos kenntlich geworden ist, muss diesem Gelegenheit gegeben werden, sich in seinem Gebaren gegenüber dem schwachen Geschlecht zu zeigen: Er ist in der

Lorenzokirche Bertha, der Tochter Verrinas, begegnet<sup>6</sup>; sie hat sein Begehren geweckt, und er schändet sie.

Der erste Aufzug der Tragödie hat 13 Auftritte, die folgenden vier fügen weitere 62 hinzu; damit übertrifft Schillers *Fiesko* in der Zahl der Auftritte Goethes *Götz von Berlichingen* beträchtlich.<sup>7</sup>

Die zerrissene Haupthandlung lässt sich nur unter Vernachlässigung wichtiger Details zusammenfassen und beansprucht dennoch, damit der rote Faden nicht völlig verschwindet, ziemlich viele Sätze, die zuweilen auch andeutend zu kommentieren sind.

Gianettino, der despotische Wollüstling, strebt zur Herrschaft in Genua; auf dem Wege dorthin ist ihm Fiesko im Wege, und Bertha will er besitzen, weil sie die Tochter des aufrechten Republikaners Verrina ist. Dieser tritt erst am Ende des ersten Aufzugs in Erscheinung.

Er lässt sich sein Schwert holen, als er erfährt, was Bertha angetan worden ist, tötet sie aber nicht:

»Nein! Noch ist Gerechtigkeit in Genua!« (1,10; NA 4, 32.)

---

<sup>6</sup> Dass sinnliche Begehren in einer Kirche geweckt werden, ist ein nicht selten behandeltes Thema (oder Motiv) der Literatur (nicht zuletzt der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte

<sup>7</sup> Im *Götz von Berlichingen* kommt es allerdings zu häufigeren Ortswechseln als im *Fiesko*, so gewis will ich den Bräutigamskuß auf deine Lippen drücken.« (1,12; NA 4, 35.) Verrinas Kommentar ist in doppelter <sup>^</sup>Bedeutung unerhört: »Das erste Paar, das die Furien einsegnen.« (Ebd.)

Wenig später erfährt auch Bourgnino, der Brautwerber, das Schreckliche; er wendet sich ebenfalls nicht von der Geschändeten ab, hält ihr die Treue, nicht achtend, das Comment einer Zeit, in der es verständlich war, dass Odoardo Galotti seine Tochter Emilia tötete um ihrer Tugend willen. »So gewis ich dies Schwert im Herzen Dorias umkehre, des 19. Jahrhunderts), dem, wie es scheint, die Literaturwissenschaft noch nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt hat. Petrarca's erste Begegnung mit seiner Laura (1327 in einer Kirche in Avignon) ist kein Vorbild; denn in den meisten Fällen (so auch in Schillers *Die Braut von Messina*) hat die am geheiligten Ort angeknüpfte Beziehung keine erfreulichen Folgen gezeitigt. Die Aufhebung von - auch durch Standesschranken bedingten - Distanzen begünstigte offenbar in vielen Fällen das >Versehen< dessen, der lieben wollte. Ein weites Feld.

Fiesco macht es spannend: Er lässt die Mitspieler und das Publikum lange im unklaren, was ihm an der Gräfin Imperiali liegt, also auch, ob er seiner besorgten Leonore untreu ist oder nicht; er spielt eine Oper, mengt gesten- und wortreich Privates, Gesellschaftliches, Politisches ineinander, wie es ihm beliebt, und es scheint, er wolle nur demonstrieren, dass er großartig sei. Er hat wohl Machiavelli's *II principe* gelesen, doch fehlt ihm die »virtü«, um konsequent handeln zu können.

Die Ermordung Fiescos gelingt nicht. Der Mohr, eine Marionette nur, soll nun gegen den Despoten ins Feld geschickt werden; auch dieses Unternehmen scheitert natürlich. Und irgendwann wird klar: Es geht in dem Stück nicht in erster Linie um den politischen Fortschritt, nicht um Siege und Niederlagen, nicht um republikanische Tugenden. Die bestehende Herrschaft, die der eine >legal< beerben und der andere durch einen Umsturz für sich gewinnen will, ist ja so übel nicht. Allein die Gefahr künftigen Missbrauchs durch den Prätendenten führt die Verschwörer zusammen; und deren Anführer, Fiesco, erscheint - nicht zuletzt aus moralischen Gründen - wenig geeignet, die Geschicke Genuas künftig zu lenken. Verrina bildet die Ausnahme unter denen, die auf eine Veränderung des Bestehenden drängen. Er bleibt sich treu - bis zur

Unterwerfung unter die alte Herrschaft, nachdem die Bedrohung durch das Neue nach dem gewaltsamen Tod der Kontrahenten nicht mehr besteht.

Fiesko wirbt um eine neue Herrschaft in neuer Zeit; dabei bringt er auch, republikanische Ideen auf den Kopf stellend, die Möglichkeit einer Monarchie ins Spiel. Und er will mit Hilfe ausländischer Hilfstruppen sein Ziel, als das er die Entmachtung Gianettinos ausgibt, erreichen. Dieser wittert die Gefahr und beschließt, kurzen Prozess zu machen: Zwölf Senatoren sollen sterben, ihr Tod wird ihm den Weg zur Herrschaft ebnen. Aber so schnell wie gedacht geht das nicht. Inzwischen ist Verrinas große Stunde gekommen; denn er hat eine Einsicht: »Den Tyrannen [gemeint ist Andreas Doria] wird Fiesko stürzen, das ist gewis! Fiesko wird Genuas gefährlichster Tyrann werden, das ist gewisser.« (111,1; NA 4, 66.) Die Rollen werden verteilt: Bourgognino wird seine Rechnung mit Gianettino begleichen, Verrina selbst wird sich Fieskos annehmen. Doch wann? Wenn Fiesko an der Macht ist? Und wer soll nach seiner Entmachtung in Genua herrschen? Im Figurenensemble des Stücks findet sich kein Anwärter; also war die republikanische Tragödie schon vor dem Anfang des Stücks - das, ganz im Sinne Merciers, keine Geschichte abbilden wollte<sup>8</sup> - unausweichlich.

---

8.»Die Geschichte [...] ist eine angenommene Fabel. [...] Die Geschichte ist der Zusammenfluß menschlicher Verbrechen, sie dünst einen Todtengeruch von sich, und scheint, da alle vergangene Unglücksfälle die gegenwärtigen schwächen, durch eine, wie man annimmt, physische Verbindung sogar zukünftiges Elend zu zeugen [...]. Ich wollte sagen, dass alle Personen unsrer Trauerspiele entweder ihr Wesen, oder ihren Charakter dem Dichter zu danken haben; das die Geschichte immer verfälscht wird, und das es nie eine solche Regierungsform auf Erden gegeben hat, in welche man nach der Strenge die vollkommenste unsrer Tragödien verlegen könnte.« (*Neuer Versuch über die Schauspielkunst* [wie S. 133, Anm. 17], S. 60-63.)



Sie politische Tragödie, an die Dreickggeschichte - Fiesko-Leonore - Julia und Gianettino-Bertha-Bourgognino - zurück. *Fiesko* ist auch ein bürgerliches Trauerspiel am Ausgang der Aufklärung und ist zugleich ein Drama der Zufälligkeiten am Beginn der Moderne.

Die Verwicklungen lösen sich so: Als Fiesko erfährt, dass Gianettino die Verschworenen ermorden lassen will, beeilt er sich, die >republikanische< Erhebung ins Werk zu setzen. Andreas Doria ist freilich durch den Mohren über den Umsturzplan unterrichtet worden und schickt diesen gefesselt zu dessen Herrn zurück: »Dieser Mohr warnt mich vor einem Komplott - Ich sende ihn hier gebunden zurück, und werde heute Nacht *ohne Leibwache* schlafen.« (IV,9; NA 4, 92.) Fiesko, der Wankelmütige, ist beschämt, will das Unternehmen aufgeben, wird aber von Verrina mit Heftigkeit zur Rede gestellt und bedroht: »Bist du wahnsinnig Mensch? War es denn irgend ein Bubenstreich, den wir vorhatten? [...] woltest du nur dem *Andreas* zu Leibe, nicht dem Tyrannen? Halt! sag ich - ich verhafte dich als einen Verräther des Staats -« (IV,9; NA 4, 93). Fiesko, derart bedrängt, beschließt auf der Stelle, Anführer der Rebellen zu bleiben.

Es fügt sich, dass Bourgognino auf Gianettino trifft und die Gelegenheit nutzt, diesen zu töten. Der Tote wird fortgeschafft, sein Hut und sein Mantel bleiben zurück. Leonore, die es nicht in der Sicherheit ihres Hauses hält, wenn sie den geliebten Mann im Kampf weiß, findet Gianettinos Kleidungsstücke, zieht sie an und erleidet deshalb ein schreckliches Ende: Als sie auf Fiesko trifft, bringt dieser sie um. Natürlich wird alsbald die Identität der Ermordeten entdeckt, und Fiesko spricht Hochpathetisches über Gott, die Natur, das Schicksal.

Wie das, in raschem Wechsel der Haltungen, Gebärden und Gemütsbewegungen, zu geschehen hat, schreiben die Regieanweisungen vor, für die es in der Geschichte der Dramenliteratur vermutlich kein vergleichbares Beispiel gibt: Fiesko wirft »einen forschenden Buk« auf Leonore, zieht ihn »starr und langsam unter Verzerrungen« zurück, klagt »hinauswüthend in einem gräSlichen Schrei« die Hölle an, »sinkt durchdonnert zu Boden«, spricht »matt aufgerichtet, mit dumpfer Stimme«, wenig später »mit schrökhafter Beruhigung«, dann »mit leiser bebender Stimme« und wieder »heftiger«; er wankt »todesmatt« zurück, »sucht mit verdrehten Augen im ganzen Kreis herum, [spricht] darauf mit leiser schwebender Stimme, die stufenweis bis zum Toben steigt«, »viehisch um sich hauend«, -»mit frechem Zähnlöken gen Himmel«, »in holes Beben hinabgefallen«, »rascher, wilder«, »mit gräSlicher Freude«, »den stieren Blick in einen Winkel geheftet«, »mit Schauern zur Leiche gehend«, »nachdrücklicher«, »verächtlich«, »mit schröklichem Nachdfuk«, »beissend lächelnd«, »erschöpft und stiller, indem er im Zirkel herumblickt«, »in stillen Schmerz geschmolzen«, »in ernster rührender Stellung vor der Todten verweilend«; »sinkt weinend an ihr nieder«, spricht »weich, mit Wehmut«, »lebhafter«, »rührender«; »er weint heftiger, und verbirgt sein Gesicht an der Leiche«.

Nach dieser Demonstration mimischer, gestischer und sprachlicher Kunst (die vielleicht keinem Schauspieler zu Gebote steht und in ihrer Intensität schwerlich vom Publikum wahrgenommen werden könnte) steht Fiesko »gefaßt und vest auf« und hält eine kleine Ansprache: »Höret Genueser - die Vorsehung, versteh ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe GröSe zu prüfen? - Es war die gewagteste Probe - itzt fürcht ich weder Quaal noch Entzücken mehr. Kommt. *Genua erwarte mich*, sagtet ihr?« (V, 12f.; NA 4, 113-116.)

Verrina weiß es ja längst: Gelänge Fiesko der Sturz Andreas Dorias, wäre es um das Schicksal Genuas schlecht bestellt; darum stößt der verschworne

Republikaner den tückischen Parvenü ins Meer; dann beschließt er das Trauerspiel:

»Ich geh zum Andreas.« (V,17; NA 4, 121.)

Verrina, der republikstüchtige Moralist, avanciert im Laufe des Stücks zur problematischen Hauptperson: Er bewahrt Genua vor einem schlimmen Tyrannen, aber es gelingt ihm nicht, der Republik Genua eine Perspektive für die Zukunft zu eröffnen. Er hat sich in dem revolutionär auftrumpfenden Fiesco einige Zeit getäuscht, ihn dann als Mittel zum Zweck benutzt; und er hat gering geachtet, dass der 80jährige Doge ein gemäßigter Herrscher und keineswegs der Repräsentant eines verabscheuungswürdigen politischen Systems ist. Am Ende, nachdem er mit eigener Hand besorgt hat, was in der >wirklichen< Geschichte durch Zufall geschah, akzeptiert er das Bestehende - weil der Traum von republikanischen Freiheiten (noch) nicht à jour war.

Aber um eine Geschichtslektion ging es Schiller ja nicht, auch nicht um den tragischen Untergang eines Helden, auch nicht um das tragische Ende einer Volkserhebung.<sup>9</sup>

Tragisch endet, wie in den *Räubern*, eine Frau:

Leonore, ihres Mannes Spielball. Da sie mit größerer Aufmerksamkeit bedacht wird als Amalia, rührt ihr Schicksal mehr als das der Räuberbraut. Nicht tragisch im eigentlichen Sinn ist trotz ihrer Vergewaltigung Bertha; sie wird doch schließlich, so lässt sich - nicht ohne Zynismus - argumentieren, an der Seite Bourgninos ihr Glück machen. Wenig Tragik also, aber trotzdem ein Trauerspiel: Das Großgedachte, der Fortschritt der Geschichte gelingt nicht.

Dass, wie gelegentlich gesagt wird, die unberechenbare Nemesis den Machtmenschen Fiesco in seine Schranken gewiesen habe, um die sittliche Ordnung der Welt zu sichern, lässt sich kaum dem Text des Trauerspiels entnehmen. Wenn die physische Welt verbirgt, was sie bewegt, mag es naheliegen, die

---

<sup>9</sup> Da die Mannheimer Intendanz mit dem Schluss des Trauerspiels nicht einverstanden war, erfand Schiller für die Bühnenfassung kurzerhand ein völlig anderes Ende: Er lässt Verrina vor versammeltem Volk An

Metaphysik zu bemühen, um den Weltlauf befriedigend zu erklären. Das kann ad libitum geschehen, wenn der Dramatiker keine Hinweise gibt, wie er verstanden werden möchte. *Fiesko* kommt ohne den Anspruch aus, Gerechtigkeit aus dem Jenseits (drohend oder verheißend) zu inszenieren. Der Dichter belässt es bei dem Unerklärlichen >an und für sich<, das um so gröser, vielleicht sogar erhabener ist, je entschiedener sich das Geschehen jedem Zwang, auch einem von >oben< wirkenden, entzieht. Hier rührt - wie auch in deren Dramen Schillers - die Spannung gerade daher, dass die Konflikte und deren Lösungen nur äuserlich bleiben und dass alles Geschehene allein deshalb notwendig ist, weil es geschehen ist - zufällig. Der Zufall führt in *Fiesko* Regie, er trägt die Namen der Akteure, die scheitern, da sie Schein und Sein durcheinanderwerfen (*Fiesko*) oder von fixen Ideen beherrscht werden, die den Blick auf die Realität versperren (*Verrina*).

---

anklage erheben gegen *Fiesko*, beschwört ihn, auf den Purpur zu verzichten; dieser indes hängt auf einmal wieder allen republikanischen Tugenden an und bekennt sich zum neuen Staat, zur Freiheit: »Ein Diadem erkämpfen ist Gros - es wegwerfen, göttlich. Seid *frei*, Genue-ser! *er zerbricht das Zepter, und wirft die Stücke unter das Volk* Und die monarchische Gewalt vergehe mit ihren Zeichen!« Darauf *Verrina*: »*begeistert in seine Arme stürzend*. Ewig!« (V,6; NA 4, 229-230.) Die Mannheimer Bühnenfassung ist nicht mehr ein »republikanisches Trauerspiel«, behielt aber die Gattungsbezeichnung »Trauerspiel«.

deren Dramen Schillers - die Spannung gerade daher, dass die Konflikte und deren Lösungen nur äußerlich bleiben und dass alles Geschehene allein deshalb notwendig ist, weil es geschehen ist - zufällig. Der Zufall führt in *Fiesko* Regie, er trägt die Namen der Akteure, die scheitern, da sie Schein und Sein durcheinanderwerfen (Fiesko) oder von fixen Ideen beherrscht werden, die den Blick auf die Realität versperren (Verrina).

Fiesko ist - wie Karl Moor und sein Bruder Franz - von Schiller so konzipiert, dass er selbst ihn als Fleisch von seinem Fleisch, als Geist von seinem Geist hat wiedererkennen können, gleichsam als poetisches Modell seiner >Selbstheit<. Fiesko lässt nichts Geheimnisvolles um sich, macht das Publikum schauern und bewundern, wenn er sich zum Beispiel, genau in der Mitte des Stücks, mit hohem Pathos offenbart:

Diese majestätische Stadt! [...] *Mein!* - und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag - drüber zu - brüten mit Monarchenkraft - all die kochenden Begierden - all die nimmersatten Wünsche in diesem i grundlosen Ozean unterzutauchen? — Gewis! Wenn auch des Betrügers Wiz den Betrug nicht adelt, so adelt doch der Preis den Betrüger. Es ist schimpflich eine Börse zu leeren - es ist frech, eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos gros eine Krone zu stehlen. Die Schande *nimmt ab* mit der *wachsenden Sünde*. [...] *Gehorchen!* - *Herrschen!* - ungeheure schwindlichte Kluft - Legt alles hinein, was der Mensch kostbares hat - eure gewonnene Schlachten, Eroberer - Künstler, eure unsterblichen Werke - eure Wollüste, Epikure - eure Meere und Inseln, ihr Welt umschiffer. *Gehorchen und Herrschen!* - *Seyn und Nichtseyn!* Wer über den schwindlichten Graben vom letzten Seraph zum Unendlichen setzt, wird auch diesen Sprung ausmessen. (111,2; NA 4, 67)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Für den Schluss der Buchausgaben seines *Geistersehers* (siehe unten, S. 391) hat Schiller auf diese Gedanken zurückgegriffen, indem er den Prinzen von \*\*\* ausrufen lässt: »Es gibt nur *Einen* Unterschied unter den Menschen - Gehorchen oder Herrschen!« Und wenig später:

Wie in den *Räubern* dienen auch im *Fiesko* mehrere Personen als Sprachrohre des Dichters. Sie sind witzig, zynisch und nur rhetorisch, empfindsam und kalt. Gia nettino nennt seine Schwester »ein Stück Weiberfleisch, in einen grosen - grosen Adelbrief gewickelt« (111,8; NA 4, 79). Eine Nebenfigur (Kalkagno) erwartet nicht viel von den Folgen einer Staatsveränderung: »Wärme mir einer das verdroschene Mährgen von Redlichkeit auf, wenn der Banquerott eines Taugenichts, und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staats entscheiden.« (1,3; NA 4, 17.) Und ein anderer (Zibo), von Fiesko gefragt, worüber er nachsinne, antwortet: »*Ueber Nichts oder einem Possenspiel, das das Erdbeben heissen soll.*« (11,5; NA 4, 46.) Der Mohr ist sich gewiss, dass er mit Fiesko zu großen Taten befähigt sei: »Wir zwei wollen Genua zusammenschmeissen, daS man die Geseze mit dem Besen aufkehren kann -« (111,4; NA 4, 71). Leonore spricht die schönen, aus Herz und Verstand kommenden Sätze:

*Liebe hat Thränen, und kann Thränen verstehen; Herrschsucht hat eherne Augen, worinn ewig nie die Empfindung perlt - Liebe hat nur ein Gut, thut Verzicht auf die ganze übrige Schöpfung, Herrschsucht hungert beim Raube der ganzen Natur - Herrschsucht zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus, Liebe träumt sich in jede Wüste Elisium.* (IV, 14; NA 4, f 100)

-----

Für den Schluss der Buchausgaben seines *Geistersehers* (siehe unten, S. 391) hat Schiller auf diese Gedanken zurückgegriffen, indem er den Prinzen von \*\*\* ausrufen lässt: »Es giebt nur *Einen* Unterschied unter den Menschen - Gehorchen oder Herrschen!« Und wenig später: »Bey Gott! Es ist etwas GroSes um eine Krone!« (*Der Geisterseher* [...], Leipzig 1792, S. 309; vgl. Schrr. 4, 346 und NA 16, 156.)

Für eine so edle liebende Seele ist die Welt nicht eingerichtet. Sie muss, und sei es durch puren Zufall, in den Händeln der Herrschenden zu Tode gebracht werden.

In einer Vorbemerkung zum Erstdruck des *Fiesko* hat Schiller seinen Lesern zu erklären versucht, warum er sich als Dichter über die Geschichte habe hinwegsetzen müssen: Der Held könne als nur politisch Handelnder auf kein Interesse rechnen, er müsse in die »Menschheit« eingebunden sein:

Freiheiten, welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburgische Dramaturgist [Lessing] entschuldigen, wenn sie mir geglückt sind; sind sie das nicht, so will ich doch lieber *meine* Phantasien als *facta* verdorben haben. [...]

Ich habe in meinen Räufern das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zum Vorwurf genommen - Hier versuche ich das Gegentheil, ein Opfer der Kunst und Kabale. Aber so merkwürdig sich auch das un-glückliche Projekt des Fiesko in der Geschichte gemacht hat, so leicht kann es doch diese Wirkung auf dem Schauplatz verfehlen. Wenn es wahr ist, dass nur Empfindung Empfindung weckt, so müSste, dünkt mich, der *politische Held* in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne seyn, in welchem er den Menschen hintanzusetzen müS, um der politische Held zu seyn. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene lebendige Glut einzuhauchen, welche durch das lautere Produkt der Begeisterung herrscht, aber die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen - den *Mann* durch den *Staatsklugen Kopf* zu verwickeln - und von der erfindrischen Intrigue Situationen für die Menschheit zu entlehnen - *das* stand bei mir. (NA 4, 9f.)

Das ist ein wenig gedrechselt. Welcher Kunst fällt Fiesko zum Opfer? Gemeint ist wohl die »erfindrische Intrigue« - wessen? Denkt Schiller an die

Machenschaften Gianettinos? An das Spiel Verrinas? An die Verwicklungen, in die Fiesko sich selbst und andere führt? Er, der Dichter, will den Helden menschlich machen - wie er, der jugendliche Feuerkopf, das versteht. Kein Zweifel: Fiesko soll ein Verbrecher von großem Format sein, seine Sünden mögen ihm deshalb vergeben sein. Gegen die Größe oder gar Erhabenheit Fieskos spricht aber der Text, der nur überdauert, weil er - fern aller Moral für die »Menschheit« - ein großes (opernhaftes) Spektakel, einen ungewöhnlichen Augen- und Ohrenschaus garantiert, sofern sich Leser, Theatermacher und Zuschauer über die erklärte Absicht des Stückeschreibers hinwegsetzen.

].



## Schlußfolgerungen

Als Schiller geboren wurde, war es mit dem Drama und dem Theater in Deutschland, anders als in England und Frankreich, nicht zum besten bestellt.

Schiller hat war stets - mit unterschiedlichem Gewicht - wohlunterrichteter und wohlkalkulierender Aufklärer, aus sich selbst schaffender, also eigenwilliger Artist und Vertreter einer Schönheitslehre, deren Gesetze, da unabhängig von Raum und Zeit, nicht auf rationalem Weg erlassen, sondern allenfalls >entdeckt< werden können.

Schiller war deshalb auch ein Gegner der einschränkenden zweckgerichteten Aufklärung nach den Vorgaben Gottscheds und dessen Nacheiferern. Schiller lässt sich wie jeder große Künstler allenfalls partiell in ein Schema pressen; deshalb war das Bedürfnis, ihn verkürzend auf Begriffe zu bringen, immer schon so groß. Die Summe der Schiller-Bilder ergibt natürlich nicht *das* Schiller-Bild, und *der* Schiller hat von Generation zu Generation ein wechselndes Ansehen, wie es nicht anders sein kann bei einem stets präsenten, also immer >modernen< Zeitgenossen.

Das Jahr 1767 bedeutet einen Meilenstein in der Geschichte des deutschen Theaters: In Hamburg wurde unter der Leitung Ackermanns das erste deutsche »Nationaltheater« gegründet

Von den deutschen Dramatikern, deren Hauptwirksamkeit in die beiden Jahrzehnte vor Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) fällt, hat nur Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) einen dauerhaften Platz auf der Bühne und in den Literaturgeschichten gefunden. Er hat mit seinen bürgerlichen Trauerspielen *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) den privat und Öffentlich Herrschenden Lektionen über Recht und Unrecht, Tugenden und Laster, Wirklichkeit und Schein erteilt, ganz so, wie es später der junge Schiller in seiner Rede *Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk* (1784) gefordert hat; er hat mit seinem Lustspiel *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* (1767), in dem sich ernste Sozialkritik in das heitere Spiel von Irrungen und Wirrungen mischt, den Grund für die Tradition der eigentlichem Komödie in Deutschland

gelegt. Er hat schließlich, kurz vor seinem frühen Tod, die Bühne als seine Kanzel genutzt (wie er Elise Reimarus am 6. September 1778 schrieb) und mit dem in Blankversen geschriebenen Schauspiel *Nathan der Weise* (1779) ein zeitlos gültiges Plädoyer für die Einsicht in die Relativität der >Wahrheit< von Religionen gehalten. Es sind freilich nicht nur die >Inhalte< (und deren eindeutige Tendenzen), die Lessings Sonderstellung unter den Dramatikern seiner Zeit ausmachen, sondern auch und vielleicht vor allem formale Besonderheiten: die luzide Sprache, der konzentrierte, nie in Nebensächlichkeiten abschweifende Dialog und die ausgeklügelte, keinen Spannungsabfall zulassende Komposition der Handlungselemente. Das mag, gerade weil sich der Formwille so nachdrücklich zu erkennen gibt, zuweilen ein wenig angestrengt, auch >papieren< erscheinen, aber es erfüllt im Prinzip Schillers Forderung, dass sich der wahre »Meister« der Kunst in der Form des Gestalteten beweisen müsse .

Mit seinen ersten drei Bühnenwerken setzte Schiller, durchaus eigenwillig (>originell<), das Rezipierte fort und schloss gleichzeitig - im selben Jahr, in dem Kant die Frage nach der Aufklärung resümierend beantwortete - die Epoche der Sturm-und-Drang-Dramatik ab, bevor er mit *Don Karlos* zu neuen Themen und einer neuen Form fand, zurückkehrend zu Ideen der Aufklärung und gleichzeitig seinen Beitrag zur Dramenliteratur der >Weimarer Klassik< vorbereitend, die mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1787), *Egmont* (1788) und *Torquato Tasso* (1790) ihren Anfang genommen hatte. Erst mit den in fünf Jahren (1799-1804) erschienenen fünf Bühnenwerken des nun ganz >autonomen< Schiller wurde die >klassische< deutsche Dramenliteratur zum Höhepunkt geführt - auch zum Nutzen der den »teutschen Skakespear« immer drängender umwerbenden deutschen Bühnen.

Ob Schiller schon 1776 oder erst 1777 beschlossen hat, ein Bruderzwist- und Räuber-Drama zu schreiben, ist ebenso ungewiss wie belanglos. Gewiss ist, dass die Wurzeln des Stücks ins Jahr 1775 zurückreichen. In diesem Jahr hatte Christian Friedrich Daniel Schubart seine Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* veröffentlicht

Erst durch die spektakuläre Uraufführung am 13. Januar 1782 und die bald darauf vom Mannheimer Buchhändler Tobias Löffler besorgte »Zwote verbesserte Auflage« (»Ein Schauspiel von fünf Akten«, wieder mit der Angabe »Frankfurt und Leipzig« als Verlagsorten) wurde das Werk weiten Kreisen der literarischen Welt bekannt und sorgte für erheblichen Rumor.

Die Arbeit an der zweiten Auflage wurde begleitet von der Herstellung einer Bühnenversion, die der Mannheimer Intendant Heribert von Dalberg, nicht zuletzt mit Rücksicht auf die Zensur, für dringend erforderlich hielt. Eine Forderung betraf die Zeit, in der das Drama (nun vom »Schauspiel« zum »Trauerspiel« gewandelt) spielt.

»Der Ort der Geschichte ist Teutschland, die Zeit der Geschichte um die Mitte des achtzehenden Jahrhunderts«, heißt es unter dem Personenverzeichnis der zweiten Auflage der Schauspiel-Fassung. Auf dem Theaterzettel der Uraufführung (des »Trauerspiels«) ist zu lesen: »Das Stück spielt in Deutschland im Jahre, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.« (Die >Stiftung< war 1495 erfolgt.) Leicht variiert findet sich diese Angabe auch in der Ausgabe, die Mitte April 1782 bei Schwan in Mannheim erschien: *Die Räuber I ein Trauerspiel / von Friedrich Schiller. / Neue / für die Mannheimer Bühne verbesserte / Auflage*. So wurden die Anklagen gegen die politischen Verhältnisse der Gegenwart durch die Verschiebung der Handlung in eine ferne Vergangenheit anscheinend entschärft. Aber das Publikum wusste, was gemeint war.

Karl, der seine Studententorheiten bereut, ist im Begriffe, nach Hause zurückzukehren, seinen Vater um Vergebung zu bitten, seine Braut Amalia von Edelfreich, die Nichte seines Vaters, zu heiraten und fortan ein ordentliches Leben zu führen. In diesem Moment erreicht ihn der Brief seines Bruders. Da er diesen so wenig kennt wie seinen Vater (so wenig, wie der Vater seine Söhne kennt), zweifelt er nicht daran, dass ihm die geplante Rückkehr verwehrt ist; er verzweifelt an der Welt, und da er gerade mit Kumpanen zusammen ist, die sich zu einer kriminellen Bande formieren wollen, lässt er sich zum Räuberhauptmann machen in der Annahme, er könne der schlechten Welt (deren Repräsentanten: Vater und

Bruder) das Unrecht heimzahlen, das sie an ihm begangen hat. Mit der Bande geht es ab in die böhmischen Wälder.

Franz, der nicht nur den Vater, sondern auch den Bruder beerben will (er begehrt Amalia, die sich ihm standhaft widersetzt), versucht, den Gang der Ereignisse zu beschleunigen, indem er dem Vater durch einen verkleideten Bedienten die Nachricht vom Tod Karls zukommen lässt; den Alten trifft der Schlag, der freilich nicht zum Tod führt. Während sich im Hause Moor die Untaten häufen, sieht es im fernen Böhmen anders, aber nicht besser aus: Die Räuber vergewaltigen, plündern, brandschatzen und morden nach Belieben, meist gegen den Willen ihres Hauptmanns, der nur die Mächtigen der Welt bestrafen will: Reichsgrafen, Minister, Finanzräte, Pfaffen. Zur Befreiung eines Gesinnungsgenossen lässt er allerdings auch schon mal eine ganze Stadt in Schutt und Asche legen, wie es der Herr mit Sodom und Gomorrha getan hat. Die Räuber, auch die schlimmsten unter ihnen, zeigen Charakter, als sie sich weigern, das Angebot der Obrigkeit, ihnen kein Haar zu krümmen (»jedem unter euch soll der Weg zu einem Ehren-Amt offen stehn« -11,3; NA 3, 71), wenn sie den Chef auslieferten, anzunehmen. So kann das Stück, mit sich überstürzenden Ereignissen, noch eine Weile weitergehen. Franz kommt mit seinen teuflischen Unternehmungen nicht ans Ziel: den lebendig begrabenen Vater holt ein Diener aus dem Sarg und verbirgt ihn in einem Verlies; Amalia wird einstweilen kein Opfer der Gewalt, weil sie sich zu wehren weiß: »*wie er [Franz] sie umarmen will, reißt sie ihm den Degen von der Seite*« (111,1; NA 3, 76).

In der Mitte des Dramas sollten sich Zuschauern und Lesern die Fragen aufgedrängt haben, wie Karl wieder nach Hause kommt, wie er Vater und Braut findet, wie der böse Franz seiner gerechten Strafe zugeführt wird. Die Antworten werden bald gegeben. Die Räuberbande lagert, nach harten Gefechten, an den Ufern der Donau; Karl ist elegisch gestimmt, preist die Schönheiten der Natur, beklagt sein Schicksal und hat großes Heimweh. Ein neuer Räuber schließt sich der Bande an und gibt das Stichwort: auch seine Braut heißt Amalia. Karl macht sich also auf den Weg ins gräfliche Schloss.

Amalia erkennt ihren Bräutigam beim Wiedersehen nicht, weil ihn das Räuberdasein sehr verändert hat. Der treue Diener Daniel ist indes sofort im Bilde: eine Narbe an der Hand (die Amalia offenbar nie bemerkt hatte) lässt ihn an der Identität des >Fremden< nicht zweifeln. Als Karl erfährt, wie Franz mit dem Vater umgegangen ist, beschließt er, die Freveltat zu rächen. Doch der Bösewicht kommt ihm zuvor: Er erdrosselt sich, nachdem er, voll böser, sich zur Lebensangst steigernden Ahnungen, noch einmal in sehr materialistischen, sehr gotteslästerlichen Reden sein Inneres nach außen gekehrt hat. Noch zweimal wird gestorben: Der alte Moor scheidet dahin, als er hört, Karl sei der Hauptmann von Räubern und Mördern; und Amalia, die nun weiß, dass der Bräutigam zurückgekehrt ist, wird auf ihre Bitten von diesem umgebracht, weil die Bande sie für sich fördert.

Die Wirkung der *Räuber* war beträchtlich. Das Stück galt und gilt bis heute als eines der genialsten Erstlingswerke der deutschen Dramenliteratur, vergleichbar Goethes *Götz von Berlichingen* und Büchners *Dantons Tod*, überlegen Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*, Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* und Brechts *Baal*. Es galt oft auch mehr als spätere Dramen Schillers, als *Don Karlos* etwa oder *Die Jungfrau von Orleans*, zu schweigen von *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und *Die Braut von Messina*. Das hat damit zu tun, dass keines seiner Dramen, ungeachtet der leicht zu konstatierenden Fehler, so >großartig< ist wie *Die Räuber*. Was sich kritisieren lässt, trifft nicht, was Schiller wichtig war. Es geht ihm nicht so sehr um die Glaubwürdigkeit oder Wahrscheinlichkeit von Charakteren und Handlungen (oder vorsichtiger gesagt: Lesern und Zus'chauern wird es leicht gemacht, darüber hinwegzusehen, dass es das eine nicht gibt und nicht das andere), vielmehr um das Dramatische >an und für sich<, das nur eine spannende, wenn auch im einzelnen nicht recht nachvollziehbare Handlung verlangt und eine Sprache, die über die Wirklichkeit hinausreicht und gerade in der Unwahrscheinlichkeit des Geschehens eine Stütze findet. Da sich Autor und Publikum von der Notwendigkeit, dem Gang der Handlung genau zu folgen, befreien sollen, kann sich ihre Aufmerksamkeit auf das richten, *was* gesagt und *wie*

gesprochen wird. Da Schiller keine historischen Ansprüche stellt, schafft er sich die Möglichkeit, fünf Akte hindurch seine durch Erfahrung beglaubigten oder bloß angelesenen Ansichten über Gott und die Welt, über den Teufel in Menschengestalt und über die Geschichte Öffentlich auszusprechen - so allgemein, dass sich jede Zeit in dem Gesagten wiederzufinden vermag.

Karls Verbrechen, für das er die Verantwortung übernimmt, besteht darin, dass er gegen die Schrecken der Herrschaft die Schrecken der Herrschaftsbekämpfung gesetzt hat, dass er aus privaten Gründen einen Öffentlichen Krieg führt, ohne zu wissen, was an die Stelle des in Schutt und Asche gelegten Alten treten werde. Revolutionen müssen anders begründet und anders organisiert werden, als Karl, ein literarischer Vorfahre und historischer Nachfahre von Michael Kohlhaas, sich das hatte träumen lassen.

Schiller hat seine Sympathie für Franz natürlich nicht demonstriert; aber es gab sie, denn Franz ist, wenn auch kein erhabener, so doch ein großer Verbrecher, und mit (fast) jeder Größe sympathisierte Schiller, hier: mit einer unleugbaren, durch die Aufklärung geschulten Verstandesschärfe, mit der luziferischen Energie, die eine Emanzipation von Gott zum Ziel hat, mit der Auflehnung gegen angebliche Rechte von Natur und Geburt. Franz fällt, weil er in Gedanken, Worten und Werken gegen Bestehendes zu Felde zieht, ohne darüber nachzudenken, wie aus den Ruinen eine bessere Welt werden könne.

Das Stück ist ein Aufstand Schillers gegen seine drei Väter, denen er in seinen zwei ersten Lebensjahrzehnten ausgeliefert war: gegen den leiblichen Vater Johann Caspar, gegen den Landesvater Carl Eugen und gegen den himmlischen Vater. Das Ende mit Schrecken bedeutet nicht Schrecken ohne Ende, denn es bleibt ja die Dichtung, die keine Resignation und schon gar nicht Fatalismus verbreiten will. Sie vermag noch nach mehr als 200 Jahren zu faszinieren, und dass es in ihr von Obszönitäten und Gotteslästerungen wimmelt und dass es keine Begründungen für das Böse gibt, sichert ihr einen Platz unter der >modernen< Literatur - ein Colloquium über die Zufälligkeit und Ungerechtigkeit der Natur, über die Willkür

und Ungerechtigkeit gesellschaftlicher Herrschaft, über die Unterdrückung und Ausbeutung vieler durch wenige.

Dass *Die Räuber* sich bis zum heutigen Tag auf der Bühne behauptet haben, das Interesse nicht nur, sondern auch den Beifall eines großen Publikums finden und wenigstens zürn >erweiterten< Lesekanon der Gebildeten zählen, hängt sicher mit den Gründen zusammen, die den Fürsten zu seiner - Goethe »ein wenig weit« gehenden - »Abneigung« veranlassten. Das Stück >passt< in eine gottferne Welt, in eine Welt der Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit, in eine Welt schreiender Gegensätze und Beliebigkeiten. Und es fasziniert, unabhängig von seinem ideologischen >Gehalt<, durch die Kühnheit des theatralischen Entwurfs und die hochfahrende poetische Sprache.

Im Oktober und November 1782 vollendete Schiller im Oggersheimer Exil sein zweites Drama. Der Text, der vermutlich im wesentlichen der Druckfassung entspricht, die im April 1783 bei Schwan in Mannheim erschien, fand allerdings nicht die Billigung Dalbergs, so dass an eine Aufführung in Mannheim einstweilen nicht zu denken war. Erst im Herbst 1783, in Wochen schweren körperlichen Leidens, entstand eine Theaterjassung, die zuerst am 11. Januar 1784 auf der Mannheimer Bühne gegeben wurde - mit nur mäßigem Erfolg. Schon lange vorher, am 20. Juli 1783, hatte Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann auf dem Kurfürstlichen Theater in Bonn nach der gedruckten Fassung die Uraufführung des Stücks besorgt - ohne große Wirkung auf das Publikum. Es blieb dabei: Mit- und Nachwelt haben *Fiesko* nicht sonderlich geschätzt. Das schwache Stück, hiess es zuweilen, sei nur deshalb nicht der Vergessenheit anheimgefallen, weil sein Verfasser der hervorragendste deutsche Dramatiker sei.

Der Kenner des modernen - oft genug >absurden< -Theaters kann sich als Leser und Zuschauer dieses »republikanischen Trauerspiels« in vertrauter Umgebung fühlen: Wenig ist verständlich, noch weniger wahrscheinlich; die überbordende Handlung ist so verwirrend, dass nur derjenige, der mit ihr vertraut ist, den roten Faden nicht verliert; und wenn er sich daran hält, muss er das Eigentliche des Stücks aus den Augen verlieren, nämlich seine Sprache, seine

Dialoge, seine Gesten, viel Tumultuarisches, das Mit- und Durcheinander von Liebe und Gewalt, Intrigen und hohen Gesinnungen, deren Summe das dramatische Geschehen im einzelnen vergessen lässt.

Fiesco, Graf von Lavagna, ist das Haupt der Verschwörung. In ihm mischt sich vieles, das einem Revolutionär, einem Parvenü, einem GroSmannssüchtigen zustatten kommen kann: »Junger schlanker blühendschöner Mann von 23 Jahren - stolz mit Anstand - freundlich mit Majestät - höfischgeschmeidig, und eben so tükisch.« Ihm zur Seite steht eine unter ihm und unter den Verhältnissen leidende Gemahlin. Ihr Name war den Kennern altdeutscher Sagen und neuerer Lyrik, der Balladen Bürgers vor allem, Programm: Leonore. Schiller entwarf sie für sein weibliches Publikum, das weinen möchte, weil es wusste (und weiss?), dass es gebraucht (missbraucht) wird im Planspiel der Herrschenden. Über das Eigentümliche Leonores unterrichtet ebenfalls das Personenverzeichnis: »Blaß und schwächig. Fein und empfindsam. Sehr anziehend aber weniger blendend. Im Gesicht schwärmerische Melancholie. Schwarze Kleidung.«

Zu den vielen Hauptpersonen, die alle (auch wenn ihre Charaktere >gemischt< sind) männliche und weibliche Typen darstellen und untereinander ein kunterbuntes Vielerlei ausmachen, treten noch etliche Nebenpersonen, der einen oder anderen Partei zugeordnet. Nur einer dient, aus Kalkül, mehreren Herren: der Mohr Muley Hasan, der schließlich erfährt, dass ihm seine Dienste schlecht gelohnt werden: »Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen.«

Verrina, der republikstüchtige Moralist, avanciert im Laufe des Stücks zur problematischen Hauptperson: Er bewahrt Genua vor einem schlimmen Tyrannen, aber es gelingt ihm nicht, der Republik Genua eine Perspektive für die Zukunft zu eröffnen. Er hat sich in dem revolutionär auftrumpfenden Fiesco einige Zeit getäuscht, ihn dann als Mittel zum Zweck benutzt; und er hat gering geachtet, dass der 80jährige Doge ein gemäSigter Herrscher und keineswegs der Repräsentant eines verabscheuungswürdigen politischen Systems ist. Am Ende, nachdem er mit eigener Hand besorgt hat, was in der >wirklichen< Geschichte durch Zufall



geschah, akzeptiert er das Bestehende - weil der Traum von republikanischen Freiheiten (noch) nicht à jour war.

Denkt Schiller an die Machenschaften Gianettinos? An das Spiel Verrinas? An die Verwicklungen, in die Fiesko sich selbst und andere führt? Er, der Dichter, will den Helden menschlich machen - wie er, der jugendliche Feuerkopf, das versteht. Kein Zweifel: Fiesko soll ein Verbrecher von großem Format sein, seine Sünden mögen ihm deshalb vergeben sein. Gegen die Größe oder gar Erhabenheit Fieskos spricht aber der Text, der nur überdauert, weil er - fern aller Moral für die »Menschheit« - ein großes (opernhaftes) Spektakel, einen ungewöhnlichen Augen- und Ohrenschauspiel garantiert, sofern sich Leser, Theatermacher und Zuschauer über die erklärte Absicht des Stückeschreibers hinwegsetzen.

].

## **Benutzte Literatur**

### **In der usbekischen Sprache**

1. Мирзиёв Ш.М. Эркин ва фаровон демократик Ўзбекистон давлатини биргаликда барпо этамиз. –Тошкент, „O‘zbekiston“ NMIU, 2017.–29 b.
2. Абдуллаева Р. Шиллер ва ўзбек адабиёти. –Тошкент, “Фан”, 2014
3. Азизов Қ., Қаюмов О. Чет эл адабиёти тарихи. (XVIII-XX асрлар). Т., «Ўқитувчи», 1987.
4. Каримов Ш. Немис адабиёти тарихи.– Тошкент, 2013
5. Нурматов Ў. Фридрих Шиллер драматургияси. . –Тошкент, “Фан”, 2007

### **In der deutschen Sprache**

1. NA- Schillers Werke: Nationalausgabe. Bd 1-42 Weimar,1943-2005
- 2.Schillers Werke. In 5 Baenden. Bd.1-5.Ausgewaehlt und eingeleitet von J. Mueller.-Berlin: Aufbau-Verlag,1969
- 3.Billing E. Die Metrik Schillers. – Leipzig: Zentralen antiquariat, 1977
- 4.Oelers,Norbert. Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst.  
– Philipp Reclam, Stuttgart, 2005
- 5.Luserke - Jaquei, Matthias. Friedrich Schiller. – Tübingen, Basel: France - Verlag, 2005
- 6.Mazer N. Versuche über Schiller. –Frankfurt / M. :Suhrkamp, 1987
7. Hoffmann, Michael. Schiller: Epoche – Werke - Wirkung. -  
Muenchen: Verlag C.H.Beck, 2003
8. Hinek,W. Sturm und Drang. - Athonaem Verlag,1998.
9. Pilling, S. u.a. Friedrich Schiller. - Hamburg: Rohwolt  
Taschenbuch Verlag, 2002
- 10.FA- Friedrich Schiller: Werke und Briefe in 12 Bänden. Hrsg. von  
Otto Pann, Heinz Gerd Ingenkamp u.a. –Frankfurt a.M., 1988-2004
11. Gramh J. Schiller , ein Meister der tragischen Form.– Darmstadt:  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984

12. Jaj Monsoure. Die Darstellung der Frau in Schillers Dramen. – Bern: Lang, 1984
13. Koopmann H. Schiller. – München, Zürich: Artemis-Verlag, 1999
14. Lahmstein P. Schillers Leben. –München: Paul List Verlag, 1990
15. Riecke-Nicklevski R. Die Methophorik des Schönen. – Tübingen: Niemeyer; 1986
- 16.Ueding G. Friedrich Schiller. – München: Beck, 1990
17. Benno von Wiese. Friedrich Schiller. –Stuttgart: Reclam, 1980
18. Joachim Bark und andere . Geschichte der deutschen Literatur. In 6Bänden – Klett-Verlag, 2012
19. Zeller B., Scheffler W. Schiller. Leben und Werk in Daten und Bildern. – Inselverlag, 1977

### **In der russischen Sprache**

1. Гучинская Н., Й. Чистова. История немецкой литературы.-Москва,1984
- 2 . Шиллер Ф.П. Фридрих Шиллер. Жизнь и творчество. – Москва: Гос. изд. худож. литературы, 1975 г.
3. Либинзон З. Е. Фридрих Шиллер. – Москва: Просвещение, 1990
4. Тимофеева В, М, Мицкевич Б.П. Зарубежная литература, Минск,1996
5. Чечельницкая Г. Фридрих Шиллер. Л.: “Искусство”, 1989

### **Internetmaterialien**

**<http://www.kalliope.org/valprktol.de>**: Janina Reyer.  
**[www.deutschesprache.de](http://www.deutschesprache.de)** Annemarie Christiansen

