

Die Literatur des 18. Jahrhunderts

X. Sturm und Drang II - Jakob Michael Reinhold Lenz / Friedrich Schiller -

Johann Georg Hamanns *Aesthetica in nuce* (1762) postuliert: »*Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder*«. ¹ Menschliches Verhalten muss daher in Bildern, d. h. sinnlich intensiv dargestellt werden. Im ›Sturm und Drang‹ verlieren die rational begründeten Regeln der traditionellen Poetik folglich ihre Geltung und machen dem emotionalistischen Gegenkonzept ‚Genie‘ Platz, als dessen literaturgeschichtliches Paradigma William Shakespeare dient.

I. Stellungnahmen zu Shakespeare

1. Johann Wolfgang von Goethe: *Zum Schakespears Tag (1771)*

Goethes Rede an Shakespeares Namenstag (14. Oktober 1771) ist nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher und argumentativer Ebene ein gutes Beispiel für die neue Schreibweise des ›Sturm und Drang‹. Die Verpflichtung auf kontrollierte Rationalität wird aufgegeben (Empfinden vs. Denken):

Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid; und noch zur Zeit habe ich wenig über Schakespearen **gedacht; gehandelt, empfunden**, wenn's hoch kam, ist das höchste, wohin ich's habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen [...].²

Dies richtet sich gegen die regelgeleitete Poetik des französischen Klassizismus und dessen deutsche Rezeption. Shakespeare wird als Kronzeuge für eine neue Dichtung angeführt, die Gefühlsintensität an die Stelle von Rationalität setzt.

Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich sahe, wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wieviel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte ihre Türne zusammenschlagen.³

Zentrales Thema bei Shakespeare ist laut Goethe die Kollision von Subjektivität und Objektivität. Der Konflikt zwischen der präntendierten Freiheit des Wollens eines Individuums und den äußeren Notwendigkeiten seiner Umgebung werde in seinen Stücken ausgespielt.

Schakespears Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an

¹ Hamann, Johann Georg: *Aesthetica in nuce*, In: Hamann, Johann Georg: *Sokratische Denkwürdigkeiten, Aesthetica in nuce*. Hg. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart, 1968. S. 75-149, hier S. 83.

² Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Band I,2: *Der Junge Goethe 1757-1775*. 2. Herausgegeben von Gerhard Sauder. München 1987, S. 411-414, hier S. 411.

³ Ebd., S. 414.

dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbner Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln.⁴

Shakespeare ist außerdem derjenige Dichter, dessen Figuren nicht künstlich sondern naturnah / lebensecht sind: »Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespears Menschen«.⁵

2. Johann Gottfried Herder: *Shakespear* (1773)

Diese Schrift ist 1773 in der von Herder unter Mitarbeit von Goethe erschienenen Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* veröffentlicht, die u. a. als eine der wichtigen Programmschriften des ›Sturm und Drang‹ gelten kann. Der Aufsatz stimmt im Kern mit dem, was Goethe anführt, überein, doch geht Herder darüber hinaus und versucht, den Unterschied zwischen dem klassisch griechischen und dem modern-europäischen Drama zu erklären:

In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ists also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch die Natur des nordischen Drama, und des größten Dramatisten in Norden, *Shakespears* sehr zu entziffern.⁶

Es gibt einen klaren Unterschied zwischen den beiden Kulturkreisen. Da das jeweilige Theater unter unterschiedlichen Bedingungen entstanden ist, kann es nicht identischen Gesetzmäßigkeiten entsprechen. Die Methode, die Herder anwendet, nennt man ›historisch-genetische‹ Methode: Über die historische Entwicklung eines Phänomens werden die zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten erklärt: »Man wird *Genese Einer Sache durch die Andre, aber zugleich Verwandlung sehen, daß sie gar nicht mehr Dieselbe bleibt*«. ⁷ Herders Auffassung nach war der Ursprung der griechischen Tragödie der Gesang eines Sängers, dem ein Chor gegenüberstand. Diese Grundsituation wurde ausgebaut:

Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des *Chors*. Dieser bekam Zuwachs, Umschmelzung: *Äschylus* brachte statt Einer handelnden Person zween auf die Bühne, erfand den Begriff der Hauptperson, und verminderte das Chormäßige. *Sophokles* fügte die dritte Person hinzu, erfand Bühne – aus solchem Ursprunge, aber spät, hob sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe empor, ward Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst, den *Aristoteles* so hoch ehret, und wir freilich nicht tief gnug in *Sophokles* und *Euripides* bewundern können.⁸

Man siehet aber zugleich, daß aus diesem Ursprunge gewisse Dinge erklärlich werden, die man sonst, als tote Regeln angestaunet, erschrecklich verkennen müssen. Jene *Simplexität der griechischen Fabel*, jene *Nüchternheit griechischer*

⁴ Ebd., S. 413.

⁵ Ebd., S. 414.

⁶ Herder, Johann Gottfried: *Shakespear* (1773). In: Herder, Johann Gottfried: *Von deutscher Art und Kunst*. Einige fliegende Blätter. In: Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden*. Herausgegeben von Günter Arnold u. a. Band 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Herausgegeben von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker 95), S. 498-529, hier S. 499 f.

⁷ Ebd., S. 500.

⁸ Ebd., S. 500.

*Sitten, jenes fort ausgehaltne Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit – das Alles lag ohne Kunst und Zauberei so natürlich und wesentlich im Ursprunge griechischer Tragödie, daß diese ohne Veredlung zu alle Jenem nicht möglich war.*⁹

Auch die griechische Tragödienentwicklung ist aufgrund der Umstände eine natürliche Notwendigkeit, die als solche anerkannt wird. Allerdings sind die dort geltenden Regeln nicht übertragbar auf andere Kulturformen.

Entstehungsbedingungen bei Shakespeare:

Shakespear fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats – und Marionettenspiele – wohl! er bildete also aus diesen Staats – und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt! Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten – der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen!¹⁰

Das Theater Shakespeares ist also viel offener und kann sich der Vielfalt der Lebenswirklichkeit stärker annähern. Damit ist diese – nach aristotelischen Maßstäben unregelmäßige - Theaterform in ihrer Eigenständigkeit legitimiert:

Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativeste Sache auf Dasein, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? **Hast denn du, gutherziger Uhrsteller des Dramas, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken, und Tage zu Stunden, Gegentheils aber auch Stunden zu Tagen und Nachtwachen zu Jahren geworden sind?**¹¹

Da Zeit relativ ist und vom wahrnehmenden Subjekt abhängt, kommt es vor allem darauf an, wie eine Handlung von einem Publikum erlebt wird. Folglich muss eine Theateraufführung so packend sein, dass das Publikum die Kontrolle über die Zeitdauer verliert (sinnliche Überwältigung – nur wer sich langweilt, schaut auf die Uhr). Die Regel der Einheit der Zeit wird damit hinfällig.

3. Jakob Michael Reinhold Lenz: *Anmerkungen übers Theater* (1774)

Dies ist die erste ausführlichere Programmschrift zum Drama des ›Sturm und Drang‹. Trotzdem kann man nicht von einer Theorie sprechen, da Lenz noch radikaler als Goethe und Herder schreibt. Der Stil ist assoziativ und willkürlich. Lenz bekennt sich deutlich zum ›Genie-Konzept‹ (»*Und zum Henker hat denn die Natur den Aristoteles um Rat gefragt, wenn sie ein Genie?*«¹²). Er versucht eine Art historischen Abriss zu liefern, und karikiert zunächst die französische Klassik:

Ich öffne also das vierte Departement, und da erscheint – ach schöne Spielwerk! da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und

⁹ Ebd., S. 500.

¹⁰ Ebd., S. 508.

¹¹ Ebd., S. 517.

¹² Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater*. In: Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe* in drei Bänden. Herausgegeben von Sigrid Damm. Band 2. München 1987, S. 664-671, hier S. 654.

seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiße Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, dass sie sterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geist aufgeben sich genötigt sehen, falls diese nicht.¹³

Im Gegensatz dazu steht das elisabethanische Theater, welches Lenz im Anschluss beschreibt:

Laßt uns nun noch die fünfte Kammer besehen, [...], obschon es den erleuchteten Zeiten gelungen, auch bis dahin durchzudringen und der höllischen Barbarei zu steuern, die die Dichter vor und unter der Königin Elisabeth daselbst ausgebreitet. Diese Herren hatten sich nicht entblödet, die Natur mutterfadennackt auszuziehen und dem keusch- und züchtigen Publikum darzustellen wie sie Gott erschaffen hat.«¹⁴

Poesie ist also die getreue Nachahmung der Natur, die auch deren Hässlichkeit einbezieht und nichts Natürliches verhüllt (keine Idealisierung!). Die Aufgabe des Dichters liegt nun darin, gewissermaßen schöpferisch tätig zu werden und das, was der göttliche Schöpfer getan hat, im Kleinen nachzuahmen:

Wir sind, m. H., oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbstständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzutun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen.¹⁵

Lenz spielt hier auf Shaftesburys Idee des ›second maker‹¹⁶ an und betont damit die Notwendigkeit der Subjektivität des Dichters. Seine subjektive Leistung liegt in der Auswahl der Perspektive, alles Weitere ist dann die angemessene und notwendige Ausarbeitung des Standpunktes :

Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die **schöne Natur** zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann *muß er so verbinden*. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln und der Schöpfer sieht auf ihn hinab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten. Wollte sagen – was wollt ich doch sagen? –¹⁷ (S. 648

Dies richtet sich gegen den damals wichtigsten französischen Ästhetiker Charles Batteux (1713-1780, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (Paris 1747)) und gegen den Kernaspekt der damals gültigen französischen Ästhetik. Der Grundsatz, aus dem Batteux seine Idealisierungskonzeption ableitet, ist der, dass die schöne Kunst eine modifizierende Nachahmung der Natur sein soll, die deren Schönheit herausarbeitet und so ausschließlich die schöne Natur darstellt. Für Lenz ist dies eine inakzeptable Einschränkung. Es kommt ihm - wie allen anderen Dichtern des ›Sturm und Drang‹ - eben darauf an, dass auch geringe, alltägliche und normale Gegenstände kunstfähig werden; das klassizistische Prinzip des ›Aptum‹ ist damit erledigt:

Ich habe also bei phlegmatischem Nachdenken über diese zwei Quellen gefunden, daß die letztere die Nachahmung allen schönen Künsten gemein, wie es denn auch Batt – die erste aber, das Anschauen allen Wissenschaften, ohne Unterschied, in gewissem Grade gemein sein sollte.¹⁸

¹³ Ebd., S. 643.

¹⁴ Ebd., S. 643 f.

¹⁵ Ebd., S. 645.

¹⁶ »Such a poet is indeed a second *Maker* a just PROMETHEUS under Jove«

¹⁷ Ebd., S. 648 f.

¹⁸ Ebd., S. 649.

Lenz spricht sich außerdem gegen die aristotelischen Einheiten aus. Das Publikum muss den Eindruck haben, dass eine Ganzheit existiert, die Erfüllung der Regeln ist dabei vollkommen gleichgültig:

Was heißen die drei Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten – ja was wird's denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifizieren. Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch sein, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem Gott auf die Finger schlägt.¹⁹

Beispiel: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten. Eine Komödie* (1776)

Der Unterschied zu traditionellen Dramen wird allein schon graphisch deutlich: Sehr kurze Einheiten und der intensive Einsatz von Ausrufezeichen, Gedankenstrichen, Ellipsen und Interjektionen machen die dahinter stehende Emotionalität sichtbar. Eine weitere formale Besonderheit besteht in der ausgesprochenen Kürze mancher Szenen; zwei aufeinanderfolgende Szenen (IV,4 und IV, 5) bestehen fast nur aus einem Satz, womit das klassizistische Prinzip der *liaison des scènes* verletzt wird. Hinzu kommt ein neuer derber Ton (*»HAUDY. Da haben wir's. Mit euch verfluchten Arschgesichtern«*). Die Grundkonzeption ähnelt der eines bürgerlichen Trauerspiels:

- fiktiver Stoff
- spielt in Flandern im bürgerlichen Milieu
- Gegenwart
- Prosa
- Zentralmotiv: Tugend (bzw. Sexualität eines Mädchens)

Handlung: Die Hauptfigur Marie Wesener, Tochter eines Tuchhändlers, hat ihren Verlobten Stolzius verabschiedet, weil sie sich von dem adligen Offizier Desportes geliebt glaubt. Vater Wesener ist misstrauisch und verbietet der Tochter den Umgang mit Soldaten. Doch die Tochter weiß sich zu helfen (sie geht verbotenerweise in die Komödie, wo konventionell französische Stücke gespielt werden, die moralisch fragwürdig sind). Die Soldaten sind zynisch und unterstellen, dass Bürgermädchen verführt und entehrt werden dürfen:

HAUDY. Eine Hure wird immer eine Hure, sie gerate unter welche Hände sie will; wird's keine Soldatenhure, so wird's eine Pfaffenhure.²⁰

Marie verliert schließlich ihre Unschuld - Desportes flieht unter Hinterlassung hoher Schulden. Maries Lage ist verzweifelt und lässt sich auch mit Desportes' Freund Mary ein, bei dem es ihr nicht besser ergeht. Die Gräfin La Roche will Marie retten und nimmt sie zu sich. Marie läuft aber

¹⁹ Ebd., S. 655.

²⁰ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Die Soldaten. Eine Komödie*. In: Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke in einem Band*. Ausgewählt und kommentiert von Karen Lauer. Nachwort von Gerhard Sauder. München – Wien 1992, S.183-293, hier S. 192 (I,4).

wieder davon und den Soldaten nach. Sie will Desportes suchen - der hofft allerdings darauf, dass sie von seinem Jäger missbraucht wird (der müsste sie dann heiraten und Marie wäre versorgt) - soweit kommt es aber nicht. Zwischenzeitlich ist Stolzius zum Militär gegangen, um eine Gelegenheit zur Rache zu finden. Er vergiftet Desportes und sich selbst. Marie ist dem Verhungern nah und wird von ihrem Vater gesucht:

- WESENER. Laß Sie mich – ich bin kein Liebhaber von solchen Sachen.
DIE WEIBSPERSON *mit halb unvernünftiger Stimme.* Um Gottes willen, ein klein Allmosen, gnädiger Herr!
WESENER. Ins Arbeitshaus mit Euch. Es sind hier der lüderlichen Bälge die Menge, wenn man allen Allmosen geben sollte, hätte man viel zu tun.
WEIBSPERSON. Gnädiger Herr, ich bin drei Tage gewesen, ohne einen Bissen Brot in Mund zu stecken, haben Sie doch die Gnade, und führen mich in ein Wirtshaus, wo ich einen Schluck Wein tun kann.
WESENER. Ihr lüderliche Seele! schämt Ihr Euch nicht, einem honetten Mann das zuzumuten? Geht, lauft Euern Soldaten nach.
WEIBSPERSON *geht fort ohne zu antworten.*
WESENER. Mich deucht, sie seufzte so tief. Das Herz wird mir so schwer. *zieht den Beutel hervor.* Wer weiß, wo meine Tochter itzt Allmosen heischt. *läuft ihr nach und reicht ihr zitternd ein Stück Geld.* Da hat Sie einen Gulden – aber bessere Sie sich.
WEIBSPERSON *fängt an zu weinen.* O Gott! *Nimmt das Geld und fällt halb ohnmächtig nieder.* Was kann mir das helfen?

WESENER *kehrt sich ab und wischt sich die Augen. Zu ihr ganz außer sich.* Wo ist Sie her?
WEIBSPERSON. Das darf ich nicht sagen - Aber ich bin eines honetten Mannes Tochter.
WESENER. War Ihr Vater ein Galanteriehändler?
WEIBSPERSON. *schweigt stille.*
WESENER. Ihr Vater war ein honetter Mann? – Steh Sie auf, ich will Sie in mein Haus führen. *sucht ihr aufzuhelfen.*
WESENER. Wohnt Ihr Vater nicht etwan in Lille – *beim letzten Wort fällt sie ihm um den Hals.*
WESENER. *schreit laut.* Ach meine Tochter!
MARIANE. Mein Vater!

*Beide wälzen sich halb tot auf der Erde. Eine Menge Leute versammeln sich um sie, und tragen sie fort.*²¹

Den Abschluss des Stückes bildet ein vernünftiges Gespräch zwischen der Gräfin de la Roche mit dem Grafen von Spannheim, dem Obrister (Desportes' Vorgesetzter), der weiß, wie die ganze Sache hätte vermieden werden können. Er schlägt vor, Soldatenbordelle zu gründen: Dies würde nicht nur die Bürgermädchen schützen und die Soldaten unter Kontrolle bringen, sondern auch für Soldatennachwuchs sorgen:

- OBRISTER. Wenn der König eine Pflanzschule von Soldatenweibern anlegte; die müssten sich aber freilich denn schon dazu verstehen, den hohen Begriffen, die sich ein Frauenzimmer von ewigen Verbindungen macht, zu entsagen.

²¹ Ebd., S. 236 f. (V,4)

[...]

OBRISTER.

Freilich müßte der König das beste tun, diesen Stand glänzend und rühmlich zu machen. Dafür ersparte er die Werbegelder, und die Kinder gehörten ihm. [...] Die Beschützer des Staats würden sodann auch sein Glück sein, die äußere Sicherheit desselben, nicht die innere aufheben, und in der bisher durch uns zerrütteten Gesellschaft Fried' und Wohlfahrt aller und Freude sich untereinander küssen.²²

II. Friedrich Schiller (1759-1805)

Schiller ist allein aufgrund der Lebensdaten ein verspäteter Vertreter des ›Sturm und Drang‹. Bei ihm wird die Rückbindung des Sturm und Drang an aufklärerische Ideen wieder deutlich (insbesondere wird der ›Theodizee-Gedanke‹ dezidiert beibehalten und in Schillers *Sturm und Drang*-Dramen bestätigt).

1. Friedrich Schiller: *Über das gegenwärtige Teutsche Theater* (1782)

»Wir Menschen stehen vor dem Universum, wie die Ameise vor einem grossen majestätischen Palaste. Es ist ein ungeheures Gebäude, unser Insektenblick verweilet auf *diesem* Flügel, und findet vielleicht *diese* Säulen, *diese* Statuen übel angebracht; das Auge eines bessern Wesens umfaßt auch den gegenüberstehenden Flügel, und nimmt dort Statuen, und Säulen gewahr, die ihren Kamerädinnen hier symmetrisch entsprechen. Aber der Dichter male für Ameisenaugen, und bringe auch die andere Hälfte in unsern Gesichtskreis verkleinert herüber; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Grossen; von der Symmetrie des Theils auf die Symmetrie des Ganzen, und lasse uns letztere in der erstern bewundern.«²³

Der Dichter zeigt auf, was in der Lebenswirklichkeit oft verborgen bleibt (die sittliche Ordnung der Welt) und führt seine Handlungen daher immer zu einem moralisch befriedigenden Ende: Das Gute wird belohnt, das Schlechte bestraft (⇒ Auftreten der Polizei, um moralische Ordnung wiederherzustellen). So wird das Vertrauen in die wohlgeordnete Schöpfung gestärkt und aufrechterhalten.

2. Friedrich Schiller: *Die Räuber. Ein Schauspiel* (1781)

Form: sehr offen ? keine Einheiten / zwei Hauptfiguren / derbe Sprache.

Handlung: Zwei Brüder eines adligen Hauses werden auf alternative Weise asozial. Karl, der Erstgeborene, ist ein schöner Jüngling, der zwar erfolgreich und sittlich edel ist, während des Studiums aber moralische Verfehlungen begangen hat. Daher bittet er seinen Vater um Verzeihung. Franz, der hässliche Zweitgeborene, will Karl eliminieren. Er betrügt den gemeinsamen Vater, indem er ihn falsch informiert. Entgegen dem ausdrücklichen Wunsch des Vaters, Karl nicht zur Verzweiflung zu treiben, fälscht Franz einen Brief, sodass sich Karl von seinem Vater verstoßen

²² Ebd., S. 238 f. (V,5)

²³ Schiller, Friedrich: *Über das gegenwärtige teutsche Theater*. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Zwanzigster Band: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann herausgegeben von Benno Wiese. Weimar 2001, S. 79-86, hier S. 82 f.

glauben muss. Dies erschüttert sein Vertrauen in die sittliche Ordnung der Welt grundsätzlich:

MOOR tritt herein in wilder Bewegung und läuft heftig im Zimmer auf und nieder, mit sich selber. Menschen - Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er - Bosheit hab ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt - aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird, o so fange Feuer, männliche Gelassenheit, verwildere zum Tiger, sanftmütiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.«²⁴

Er schließt sich – zum einen aus Verzweiflung und zum anderen um der Welt zu zeigen, wie hässlich sie ist – einer Räuberbande an, versucht dabei aber vergeblich, ein ‚edler‘ Räuber zu sein. Der Zuschauer weiß um die Intrige. Karl kehrt in die Heimat zurück und bemerkt dort, dass der Vater noch lebt, und muss begreifen, dass er betrogen wurde. Er kann sich aber von den Räubern nur dadurch befreien, dass er seine geliebte Amalia umbringt. Zwischenzeitlich hat Franz Selbstmord begangen. Karl steht allein da und sieht ein, dass er alles falsch gemacht hat. Er beschließt, sich der staatlichen Gerechtigkeit, als der irdischen Repräsentantin der göttlichen Gerechtigkeit, auszuliefern:

RÄUBER MOOR. O über mich Narren, der ich wännete die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht - Ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerts auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gutzumachen - aber - O eitle Kinderei - da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnlappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden. Gnade - Gnade dem Knaben, der Dir vorgreifen wollte - Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand.«²⁵

So kommt die Gerechtigkeit der Weltordnung schon im irdischen Leben zum Tragen. Das Vertrauen auf Theodizee wird somit vollauf gerechtfertigt!

²⁴Schiller, Friedrich: Die Räuber. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. im Auftrag des Schiller - und Goethe-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums herausgegeben von Julius Petersen und Hermann Schneider. Dritter Band: Die Räuber. Weimar 1953, S. 31 (I,2).

²⁵ Ebd., S. 134 f. (V, 2).