

Was ist Universalhass?

Zu Schillers *Die Räuber* (1781/82)

FRANZ. Du schwärmst, meine Liebe, du bist zu bedauern.

AMALIA. O ich bitte dich – bedauerst du deinen Bruder? –

Nein Unmensch, du hassest ihn! du hassest mich doch auch?

FRANZ. Ich liebe dich wie mich selbst, Amalia.

AMALIA. Wenn du mich liebst, kannst du mir wohl eine Bitte abschlagen?

FRANZ. Keine, keine! Wenn sie nicht mehr ist als mein Leben.

AMALIA. O wenn das ist! Eine Bitte, die du so leicht, so gern erfüllen wirst, stolz. – Hasse mich! Ich müßte feuerroth werden vor Schaam, wenn ich an Karl denke, und mir eben einfiel, daß du mich nicht hassest. Du versprichst mirs doch? – Izt geh, und laß mich!¹

Das Zitat stammt aus der dritten Szene des ersten Akts in der Schauspiel-Fassung von Schillers Drama *Die Räuber* und das Publikum hat bereits miterlebt, wie Franz von Moor, der zweitgeborene und von der Natur benachteiligte Sohn des Grafen Maximilian von Moor seinen älteren Bruder Karl bei seinem alten Vater angeschwärzt hat. Karl steht als dem Erstgeborenen die Erbfolge zu, aber er ist während seines Studiums in Leipzig in schlechte Gesellschaft geraten, hat Schulden gemacht und ist nun wohl auch wegen einer Duell-Sache flüchtig. Allerdings bereut er mittlerweile seine Taten und schreibt seinem Vater einen Brief, in dem er ihn um Vergebung bittet und Besserung gelobt. Doch unterschlägt der missgünstige Franz seinem Vater Karls Brief und lässt ihm sogar die gefälschte Nachricht von schrecklichen Missetaten seines Bruders zukommen, womit er erreicht, dass der Vater Karl verflucht und enterbt. Amalia, eine Nichte des alten Moor, die mit im Haushalt der Moors lebt, und Karl lieben sich, aber nun versucht Franz, nachdem er sich das Erbrecht erschlichen hat, auch Amalia für sich zu gewinnen, die jedoch an ihrer Liebe zu Karl festhält. Die zitierte Szene zeigt das interrelationale Gefüge von Liebe und Hass, in das die drei Figuren eingebunden sind. Die diskursive Verschrän-

1 Friedrich Schiller: *Die Räuber*. Ein Schauspiel, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3, hg. von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953, S. 1–135, S. 33 f.

kung von Liebe und Hass ist topisch² und tatsächlich ist es so, dass wer sich mit dem unappetitlichen Thema ›Hass‹ beschäftigt, immerhin auch die Liebe mit im Gepäck hat.³ Das liegt vermutlich daran, dass Hass und Liebe als die wohl stärksten menschlichen Emotionen über ihre Gegensätzlichkeit miteinander verbunden sind, wie etwa auch die Begriffsprägung ›Hassliebe‹ zum Ausdruck bringt. Amalia agiert die Inversionsfigur von Liebe und Hass rhetorisch aus, indem sie von Franz, der behauptet, sie zu lieben, verlangt, dass er sie eben deswegen – weil er sie liebe – hassen solle. Sie wünscht sich von Franz gehasst zu werden, weil sie Karl liebt und sieht, dass Franz Karl hasst. Diese kleine Szene zeigt modellartig die dramatische Affektstruktur, auf der Schillers Stück aufruhet und aus der es seine spezifische Theatralität gewinnt. Natürlich ist das Drama in hohem Maße getragen von Affekten – wir sind schließlich im Sturm und Drang –, aber gerade dem Hass kommt, wie die Forschung gezeigt hat, in Schillers *Räubern* auch eine philosophische Bedeutung zu.

1.

Nachdem Karl Moor durch einen Brief seines Bruders Franz erfährt, dass seine an den Vater gerichtete Bitte um Vergebung abgeschlagen und er vom Vater verstoßen wurde, sagt er sich von allen familiären und gesellschaftlichen Banden los und lässt sich von seinen Getreuen zum Räuberhauptmann ernennen, der in der Folge mit seiner Räuberbande in den böhmischen Wäldern zahlreiche Untaten, einschließlich Mord und Brandstiftung, begeht. In der berühmten im *Wirtembergischen Repertorium der Litteratur* erschienenen anonymen Selbstrezension seines Stücks schreibt Schiller:

Räuber Moor ist nicht Dieb, aber Mörder. Nicht Schurke, aber Ungeheuer. [...] Die gräßlichsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bössartiger Leidenschaften als des zerrütteten Systems der guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preisgibt, umfaßt er seinen Roller mit ungeheurem

2 Vgl. Aurel Kolnai: Versuch über den Haß, in: ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Mit einem Nachwort von Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2007, S. 100–142, hier S. 115–125; Robert J. Sternberg: Understanding and Combating Hate, in: *The Psychology of Hate*, hg. von dems., Ann Arbor, MI 2005, S. 37–49, S. 38. »Liebe und Hass, sie sind der Motor der meisten unserer Geschichten auf der Bühne«, schreibt Judith Gerstenberg im *Themenheft #22 Hass* des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover GmbH, Schauspiel Hannover, Spielzeit 2016/17, 02.03.

3 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Figuren des Hasses. Prolegomena zu einer Literatur- und Kulturgeschichte, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 52.1, 2020, S. 81–90, S. 89 f.

Enthusiasmus; weil er sein Mädchen zu feurig liebt, als sie verlassen zu können, ermordet er sie; weil er zu edel denkt, als ein Sklave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber; jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremde; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus.⁴

Die Stelle macht deutlich, wie affektiv aufgeladen Schillers Schauspiel ist. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1982 hat Hans-Jürgen Schings den vom Selbstrezensenten so titulierten ›Universalhass‹ vor dem Hintergrund der vom jungen Schiller in den »Philosophischen Briefen« formulierten Anthropologie erklärt. Dieser Anthropologie zufolge sind die Liebe und die Vollkommenheit die treibenden menschlichen Motive, die es dem Menschen ermöglichen, sich in den göttlichen Schöpfungsplan der Natur einzuschwingen. Liebe und Attraktion sind in dieser Vorstellung die Kräfte, die das Weltganze zusammenhalten.⁵ Dahinter steht die Vorstellung der sog. ›Chain of Being‹, der »großen Kette der empfindenden Natur«,⁶ die Schiller als eine Kette der Liebe denkt. Schings führt in diesem Zusammenhang Schillers Gedicht »Die Freundschaft« an, in dem es heißt:

[...]

Tode Gruppen sind wir – wenn wir hassen,
Götter – wenn wir liebend uns umfassen!
Lechzen nach dem süßen Fesselzwang –
Aufwärts durch die tausendfache Stufen,
Zahlenloser Geister, die nicht schufen,
Waltet göttlich dieser Drang.

[...]⁷

In diesen Versen wird deutlich, dass der Hass ein Störmoment im göttlichen Stufenbau des Weltgebäudes darstellt, eine Unterbrechung. Das neuplatoni-

4 [Friedrich Schiller]: Die Räuber. Ein Schauspiel, von Friedrich Schiller. 1782, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 115–132, S. 120. Zu Roller, einem treuen Mitglied seiner Bande, hat Karl Moor in einem besonderen Freundschaftsverhältnis gestanden, bevor Roller in einer bewaffneten Auseinandersetzung mit der Ordnungsmacht, gewissermaßen im Dienst Moors, sein Leben gelassen hat.

5 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Schillers »Räuber«. Ein Experiment des Universalhasses, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 1–25.

6 Ebd., S. 7.

7 Friedrich Schiller: Die Freundschaft, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 110–111, S. 111.

sche Stufenmodell liegt insofern der Chain of Being zugrunde, da auch hier der Zusammenhang des Weltganzen prominent wird.⁸ Karl von Moor jedenfalls setzt auf das Band der Liebe, wenn er seinem Vater den besagten Reuebrief schreibt. Als ihn der Vater aber vermeintlich verstößt – in Wirklichkeit steht, wie ausgeführt, der übelwollende Bruder Franz dahinter –, ist für Karl die Kette des Seins zerbrochen und er sieht sich aus der Weltordnung fallen. Er vermag den Zusammenhang des Weltganzen nicht mehr zu erkennen, erfährt sich als von der Kette des Seins nicht mehr getragen und eben dies ruft den von Schiller so bezeichneten »Universalhaß« hervor. Die Zurückweisung durch den Vater bestätigt Karl in seiner neuen Identität als Räuberhauptmann. Karls Universalhass äußert sich folgendermaßen:

MOOR. Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! Löwen und Leoparde 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 Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.

[...]

Warum ist dieser Geist nicht in einen Tyger gefahren, der sein wütendes Gebiß in Menschenfleisch haut? Ist das Vattertreue? Ist das Liebe für Liebe? Ich möchte ein Bär seyn, und die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen – Reue, und keine Gnade! – Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen!

[...]

Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war!⁹

Man könnte nun darüber diskutieren, ob das Hass ist oder nicht einfach die maßlose Wut des im Affekt Sprechenden, die auch bald wieder verrauscht. Das ist ein grundsätzliches systematisch-methodisches Problem, auf das man immer wieder stößt, wenn man zu Hass forscht: Es stellt sich die Frage, was eigentlich Hass ist und wie man ihn diagnostizieren kann, auch wenn in einer Textstelle selbst nicht von Hass die Rede ist. Darf man die eigene gegenwärtige

8 Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf: Von Treppen und anderen Übergängen, Abschiedsvorlesung gehalten am 1. Juli 2024 an der Universität Münster (noch unveröffentlicht).

9 Schiller (Anm. 1), S. 31 f.

Vorstellung von Hass in den Text hineininterpretieren, dem möglicherweise eine ganz andere, historisch bedingte Affektsemantik zugrunde liegt? Nun hat Schiller durch seine Selbstrezension die Affektstruktur der *Räuber* selbst als »Universalhaß« geframed. Tatsächlich kann man immer wieder feststellen, dass Hass einen aus anderen negativen Emotionen wie Wut, Zorn, Rache und Neid gebildeten ›Hof‹ hat. Das ist beispielsweise schon in der alttestamentlichen Geschichte von Kain und Abel (Gen. 4) der Fall, der Urszene des Bruderhasses bzw. des Motivs der feindlichen Brüder,¹⁰ die erkennbar auch Schillers Drama zugrunde liegt. Auch in der biblischen Vorlage ist nicht von Hass die Rede, sondern eher von Zorn, aber die Tatsache, dass Kain seinen Bruder systematisch verfolgt und ihn dann tötet, legt die Vorstellung unversöhnlichen Hasses nahe. In unserem Münsteraner Projekt »Figuren des Hasses« gehen wir daher methodisch von einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis zwischen Begriff und Phänomen aus, die gewissermaßen in einer *strange loop*-Figur miteinander verbunden sind.¹¹ Ä propos ›Begriff‹: Karl Moor spricht davon, dass er »die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen« möchte. In diesem Zusammenhang sei der Hinweis erlaubt, dass die Wörter ›Hass‹ und ›hetzen‹ etymologisch verwandt sind. Mhd. *hazzen*, ahd. *hazzen*, -*ōn*, gotisch *hatan*, englisch *to hate* wurde im germanischen Sprachraum auch im Sinne von ›verfolgen‹ verwendet.¹² Karl Moor ist nicht nur von einem vorübergehenden Affekt der Wut ergriffen, sondern sein Gefühl, aus der ›Chain of Being‹ gefallen zu sein, ist grundsätzlicher Art: Ein ganzes Weltbild ist zerbrochen und der Bruch reißt ihn mit in den Abgrund. Dass in der zitierten Textstelle »die männliche Gelassenheit« »Feuer« ›fängt‹, verweist auf die zerstörerische Kraft des entflammten Hasses.¹³ Da ist es nur konsequent, dass er in der Folge mit seiner Räuberbande nurmehr Zerstörung und Vernichtung übt.

Allerdings sucht Karl im vierten Akt doch nochmals inkognito das väterliche Schloss auf, weil er die Geliebte Amalia sehen will. Den Vater kann er aus dem Hungerturm befreien, in den ihn Franz gesteckt hat, aber er verbirgt ihm gegenüber zunächst seine Identität, obwohl der alte Vater voller Liebe über ihn, seinen tot geglaubten Sohn Karl, spricht. Aufgrund seiner Verbrechen hält Karl sich nicht mehr für würdig, wieder in das Vaterhaus und die Vaterarme

10 Vgl. die Studie von Stefanie Wenzel: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, Frankfurt a. M. 1993.

11 Vgl. Wagner-Egelhaaf (Anm. 3), S. 88 f.

12 Vgl. ebd., S. 87.

13 Hanna Clara Pulpanek hat in ihrer Dissertation »Nathan als Hassfigur. Zur Rezeption von Lessings *Nathan der Weise*, Münster 2024 (noch unveröffentlicht) herausgearbeitet, wie sowohl in Lessings *Nathan* als auch in den modernen Adaptationen des Stücks Feuer und Hass eine enge diskursive Verbindung eingehen (vgl. S. 41, 56, 83, 86 ff., 100, 104 f., 108, 110 ff., 118, 146 ff., 205 f., 207 ff., 236, 250, 272 ff., 282).

aufgenommen zu werden. Als er sich dann doch zu erkennen gibt, stirbt der Vater im Augenblick der Anagnorisis vor Schreck. Damit hat Karl also auch noch – freilich ohne dies zu wollen – den eigenen Vater umgebracht. Auch Amalia erkennt Karl zunächst nicht, beginnt aber, sich in den fremden Grafen zu verlieben, obwohl sie ihrem Karl die Treue halten möchte – was sie in eine ziemliche Konfliktsituation bringt. In der Trauerspiel-Fassung von 1782 kommt in diesem Kontext nochmals die Figur der Liebe-Hass-Inversion zum Einsatz. Da sagt Amalia nämlich zu dem ihr unbekannten Grafen, hinter dem sich Karl verbirgt: »Glücklich! wenn ich dich hassen müßte! – Weh mir! wenn ich dich nicht lieben könnte!«¹⁴ Diese Kippfigur von Liebe und Hass, in die viel bühnenwirksames Pathos investiert ist, bestimmt die affektgeleitete Theatralität der *Räuber* in hohem Maß. Doch als Amalia Karl schließlich erkennt, ist auch hier keine Vereinigung mehr möglich, denn die Mitglieder seiner Bande erinnern Moor an den Schwur, den er ihnen geleistet hat, nämlich mit ihnen auf ewig verbunden in den böhmischen Wäldern zu leben. Als Amalia erkennt, dass es kein Zurück gibt, d. h. dass Karl und sie nicht verbunden werden können, erfleht sie den Tod, den er zuerst verweigert, schließlich auf ihre Ankündigung, sich selbst zu töten, aber doch nachgibt: »Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!«,¹⁵ ruft er aus und ermordet Amalia. Soweit zu Karl Moor: Sein Universalhass mündet strukturell in die radikale Zerstörung aller menschlichen und natürlichen Bindungen.

2.

Der Fall seines Bruders Franz ist anders gelagert. Franz Moor führt sich gleich in der ersten Szene des ersten Akts als Hassenden ein. Nachdem er seinen Vater mit List und Verstellung dazu gebracht hat, dass er, Franz, im Namen des Vaters den Verdammungsbrief an seinen Bruder schreiben kann, und der Vater abtritt, offenbart Franz seinen Charakter dem Leser bzw. der Leserin in einem langen Monolog:

FRANZ. *mit Lachen ihm [dem Vater] nachsehend.* Tröste dich, Alter! du wirst ihn [Karl] nimmer an diese Brust drücken; der Weg dazu ist ihm verrammelt, wie der Himmel der Hölle – Er war aus deinen Armen gerissen, ehe du wußtest daß du es wollen könntest – da müßt ich ein erbärmlicher Stümper seyn, wenn ichs nicht einmal so weit gebracht hätte einen Sohn

14 Friedrich Schiller: Die Räuber. Ein Trauerspiel. Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3, S. 137–236, S. 205.

15 Schiller (Anm. 1), S. 134.

vom Herzen des Vaters los zu lösen, und wenn er mit ehernen Banden daran geklammert wäre – Ich hab einen magischen Kreis von Flüchen um dich gezogen, den er nicht überspringen soll – Glück zu, Franz! weg ist das Schooskind – Der Wald ist heller. [...] Und Gram wird auch den Alten bald fortschaffen, – und ihr muß ich diesen Karl aus dem Herzen reißen, wenn auch ihr [Amalias] halbes Leben dran hängen bleiben sollte.

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 geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben jenem dieses zu verleyhen und mir vorzuenthalten? Könnte ihr jemand darum hofiren, eh er entstand? Oder sie beleidigen, eh er selbst wurde? Warum ging sie so partylich zu Werke?¹⁶

Franz' Hass gründet also in seinem Neid auf den von der Natur begünstigten Bruder Karl. In gewisser Weise steht auch Franz außerhalb der Natur, indem er sich als von der Natur ausgeschlossen wahrnimmt. Aber letztlich ist er es selbst, der sich durch seine Selbstwahrnehmung aus der Natur ausschließt, während Karl durch den Hass seines Bruders aus der natürlichen Ordnung gestoßen wird. Franz ist eine Postfiguration von Kain aus der biblischen Geschichte, der seinen Bruder Abel aus Neid und Missgunst erschlug, weil Gott dessen Opfer angenommen hat und das seine nicht. Franz bringt seinen Bruder nicht im Affekt um, sondern spinnt eine Intrige gegen ihn. Er hetzt Herrmann, den unehelichen Sohn eines Edelmanns, gegen Karl auf. Wie bereits erwähnt, gibt es einen etymologischen Zusammenhang zwischen ›hetzen‹ und ›hassen‹. Auch Herrmann ist in Amalia verliebt und Franz stellt ihm vor Augen, dass Karl ihm, Herrmann, Amalia ausgespannt habe. Franz veranlasst ihn mit den folgenden Worten, dem Vater die gefälschte Nachricht vom Tod Karls zu überbringen, in der Hoffnung, den alten Moor damit in den Tod zu befördern:

FRANZ. Der Vater wird ihm [Karl] bald die Herrschaft abtreten, und in Ruhe auf seinen Schlössern leben. Izt hat der stolze Strudelkopf [nämlich Karl] den Zügel in Händen, izt lacht er seiner Hasser und Neider – und ich,

16 Ebd., S. 18.

der ich dich zu einem wichtigen grossen Manne machen wollte, ich selbst, Herrmann, werde tiefgebückt vor seiner Thürschwelle – ¹⁷

Franz stellt sich hier selbst als einen der »Hasser und Neider« dar. Auch der Hinweis auf die eigene Hässlichkeit ordnet ihn dem Hass-Paradigma zu, denn in den früheren Sprachstufen des Deutschen hat das Wort »hässig« die Bedeutung »feindselig, voller Hass, gehässig«. ¹⁸ D. h. Franz ist sein Hass durch seine Hässlichkeit direkt in das Gesicht geschrieben. ¹⁹ Franzens Hass ist die Ursache allen Übels, d. h. des ganzen verhängnisvollen Plots von Schillers Schauspiel. Aber – darauf verweist auch bereits Schings ²⁰ – Schiller hatte offensichtlich selbst ein Problem mit dieser Figur, d. h. ein Problem, die Figur des Franz Moor zu begründen. Karls Universalhass ist motiviert: er begründet sich in der Zurückweisung durch den Vater und die eigene Schuld, die für ihn die Kette des Seins für immer aufgebrochen hat. Aber Franz ist einfach da, so wie er ist, in seiner ganzen Niederträchtigkeit und Hässlichkeit. Und ein solches Glied ist in der Kette der liebenden Wesen eigentlich nicht vorgesehen. ²¹ In seiner Selbstrezension spricht Schiller von dem Wagnis, einen solchen »überlegenden Schurken«, also strategisch kalkulierenden Schurken, wie Franz Moor auf die Bühne zu bringen, den er mit Shakespeares Bösewichtern Jago und Richard III vergleicht. ²² Ein Wagnis ist das deshalb, weil diese Figur Franz einen Verstoß gegen die Natur darstellt. Schiller schreibt:

17 Ebd., S. 42.

18 Vgl. »hässig«, in: Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache, Duden Bd. 7, Mannheim/Wien/Zürich 1963, S. 252; vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/haesslich> (14. 07. 2024).

19 Vgl. Hans Richard Brittnacher: Die Räuber, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 22011, S. 344–372, S. 360 f. Brittnacher sieht in Franz' Hässlichkeit einen Bezug auf Lavaters Physiognomik, relativiert diesen aber, indem er darauf hinweist, dass nach Lavater Hässlichkeit mit Dummheit einhergeht, was für Franz Moor nicht zutrifft.

20 Vgl. Schings (Anm. 5), S. 20: »Die pure Existenz des Monstrums Franz Moor ist schlechterdings nicht zu motivieren.«

21 Ralf Wohlgemuth diskutiert Franz' Singularität als einen Fall extremen Fremdseins. So ist Franz dadurch gekennzeichnet, dass er keine positiven Beziehungen zu anderen Menschen unterhält und auch aus dem Wertesystem der Sturm und Drang-Zeit komplett herausfällt; vgl. Ralf Wohlgemuth: Der fremde Bruder. Zur Konstruktion von Fremdsein in der Figur des Franz Moor, in: Momente des Fremdseins. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur, Film und Gesellschaft, hg. von Corinna Schlicht, Oberhausen 2006, S. 160–168, insbes. S. 168.

22 Vgl. [Schiller] (Anm. 4), S. 120 f. In der »Vorrede zur ersten Auflage« schreibt Schiller über *Richard III.*: »[...] Shakespears Richard hat so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stünde« (S. 7).

Dazu kommt, wenn auch die Natur nach einer hundert- und tausendjährigen Vorbereitung so unbändig über ihre Ufer träte, wenn ich dies auch zugeben könnte, sündigt nicht der Dichter unverzeihlich gegen ihre ersten Gesetze, der dieses Monstrum der *sich selbst befleckenden Natur in eine Jünglings-Seele* verlegt?²³

Ein solches Monstrum kann nicht einfach da sein. Es müsste sich zumindest, so reflektiert der Selbstrezensent, allmählich erst dahin entwickeln, denn: »Die moralischen Veränderungen kennen ebensowenig einen Sprung als die physischen; auch liebe ich die Natur meiner Gattung zu sehr, als daß ich nicht lieber zehnenmal den Dichter verdamme, eh ich ihr eine solche krebsartige Verderbnis zumute.«²⁴ Die Abweisung des Sprungs in der psychischen Entwicklung eines Menschen korrespondiert strukturell dem auch in der ›Chain of Being‹ sich ausdrückenden Zusammenhangsdenken, das keine Brüche vorsieht. Dem möglichen Einwand, dass der Mensch eben schlecht sei, widerspricht er heftig mit dem Hinweis, dass »zuvörderst das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation [...] aufgehoben sein«²⁵ müsse, ehe »die Natur einem Fieber oder Konvulsionen Raum«²⁶ gebe. Und schließlich führt er aus:

Unserm Jüngling, aufgewachsen im Kreis einer friedlichen, schuldlosen Familie – woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet; wir finden zu all denen abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund, als das armselige Bedürfnis 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.²⁷

Franz Moor und der durch ihn ins System der universalen Liebeskette gebrachte Hass ist also eine künstlerische, d. h. literarische Notwendigkeit, die nicht philosophisch begründet werden kann. Franz und damit der ganze Unterbau des Plots verdankt sich also der literarischen Imagination und der dramatischen Inszenierung des Hasses. Franz und Karl Moor repräsentieren zwei Spielarten des Universalhasses, der vor allem durch seine Grund- und Bodenlosigkeit gekennzeichnet ist: Karl Moor wird zum Universalhasser, weil er sich als aus der Kette der Wesen und der Weltordnung gefallen wahrnimmt und gewissermaßen keinen Boden unten den Füßen mehr verspürt – und Franz Moor

23 [Schiller] (Anm. 4), S. 121.

24 Ebd., S. 121.

25 Ebd., S. 121.

26 Ebd., S. 121.

27 Ebd., S. 121 f.

ist die Figur der Abgründigkeit schlechthin, er ist gleichsam immer schon aus der Kette des Seins gefallen und symbolisiert den Abgrund selbst, über den die Kette gespannt ist. Und eben in diesem Sinn ist sein grund- und bodenloser Hass der Grund für die dramatische Hass-Dynamik von Schillers Stück.

Vor diesem Hintergrund erscheint es als signifikant, dass eine maßgebliche Theorieposition zum Thema ›Hass‹, nämlich Judith Butlers *Hate speech*-Konzept, eben das Moment des Grundverlusts herausstellt. In ihrem Buch *Excitable Speech. A Politics of the Performative* von 1997 schreibt Butler:

To be injured by speech is to suffer a loss of context, that is, not to know where you are. [...] The capacity to circumscribe the situation of the speech act is jeopardized at the moment of injurious address. To be addressed injuriously is not only to be open to an unknown future, but not to know the time and place of injury, and to suffer the disorientation of one's situation as the effect of such speech. Exposed at the moment of such a shattering is precisely the volatility of one's »place« within the community of speakers; one can be »put in one's place« by such speech, but such a place may be no place.²⁸

Nun spricht Butler hier aus der Perspektive des Opfers von *Hate speech* und beschreibt nicht die Situation der Hassenden bzw. der Produzent:innen von *Hate speech*. Es ist das von *Hate speech* betroffene Opfer, das den Grund unter dem Boden, seine Subjektposition verliert, insofern als sein Selbstbild verletzt bzw. destabilisiert wird. Dem lässt sich dagegenhalten, dass auch Karl ein Hass-Opfer ist, nämlich Opfer jener Hass-Rede, die der von Franz verfasste und Karl im Namen des Vaters verstoßende Brief darstellt, in dem es unfreundlicherweise heißt:

[...] 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.²⁹

Das ist *Hate speech* reiner Manier, invektive Rede, die dem Hassobjekt die Entmenschlichung androht, ihm mithin den Grund des Menschseins entzieht.

28 Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, S. 4.

29 Schiller (Anm. 1), S. 26.

Auch kann man fragen, ob nicht sowohl Franz als auch Karl Opfer ihres jeweiligen Universalhasses sind. Hier ist ein Moment angesprochen, das nicht selten in Hass-Diskursen zum Tragen kommt: das Motiv des Selbsthasses.³⁰ Karls Hass ist zwar ausgelöst durch Franz' Verrat, richtet sich aber nicht, was auch eine denkbare und naheliegende Reaktion gewesen wäre, gezielt gegen seinen schurkischen Bruder. Sein Hass ist grundsätzlicher, eben universal, weil er sich aus der Weltordnung gefallen sieht. Wie erwähnt, sieht er keine Möglichkeit, sich mit seinem Vater und auch mit Amalia zu versöhnen, obwohl beide entsprechende Signale der Liebe aussenden. Ihn bindet nicht zuletzt der seiner Räuberbande geleistete Treueschwur, dem als solchem nichts Schurkisches anhaftet, wurde er doch in Aufrichtigkeit geleistet. Die tragische Unmöglichkeit der Umkehr erneuert und intensiviert die Radikalität von Karls universalem Hass, der sich somit zwangsläufig auch gegen ihn selbst richtet, insofern als er ihm die Rückkehr in die väterliche Welt final benimmt und ihn in die Bodenlosigkeit stürzt. Und bei Franz liegt die Selbsthassdiagnose auf der Hand. Nicht nur prangert er seine eigene Hässlichkeit an, am Ende gibt er sich selbst den Tod – den man freilich wiederum auch als Akt der Selbstliebe betrachten könnte, wenn man in Rechnung stellt, dass Franz sich selbst tötet, um nicht von den Rotten seines Bruders Karl getötet zu werden.³¹ Psychologen wie Robert J. Sternberg und Jerrold M. Post haben festgehalten, dass Hass auf der Grundlage eines psychologischen Mechanismus funktioniert, demzufolge die Herabsetzung anderer das eigene Selbstwertgefühl steigert. Dies begünstigt Aggressivität.³² Es impliziert, dass das menschliche Selbstverhältnis grundsätzlich prekär ist und die latente Gefahr des Absturzes in die Bodenlosigkeit und damit in den Hass in sich birgt. »We are bound to those we hate«³³, schreibt Post und bringt damit die strukturelle Verschränkung von Liebe und Hass zum Ausdruck, über die sich auch das Moment des Selbsthasses erklären lässt.

Hass ist kein isolierter individualpsychologischer Affekt, sondern ruft Beziehungsgefüge und Kontexte auf, in denen er benannt und wirksam wird und die er letztlich mitkonstituiert. In seiner Relationalität liegen seine Performativität, die in der Interaktion Emotionseffekte herstellt, und seine spezifische bühnenwirksame Theatralität. Nicht zufällig schreibt Schiller in der Vorrede

30 Vgl. Kolnai (Anm. 2), S. III.

31 Vgl. ebd., S. 126.

32 Vgl. Sternberg (Anm. 2), S. 42; Jerrold M. Post: The Psychopolitics of Hatred. Commentary on Ervin Straub's Article, in: *Peace and Conflict. Journal of Peace Psychology* 5, 1999, S. 337–344.

33 Ebd., S. 340. Und ebd.: »Ironically, those groups from which we most passionately distinguish ourselves are those to which we are most closely bound. [...] Enemies, therefore, are to be cherished, cultivated, and preserved, for if we lose them, our self-definition is endangered.«

zu den *Räubern*, dass man beim Lesen – und das impliziert im Theater – schurkische Figuren bewundert, die man, wenn man ihnen in der Realität begegnete, hassen würde.³⁴ Die Forschung hat immer wieder als bemerkenswert herausgestellt, dass sich Franz und Karl Moor auf der Bühne kein einziges Mal begegnen.³⁵ Was hätten sie sich auch zu sagen gehabt? Was sie sich hätten mitteilen können, haben wir ohnehin schon gesehen. Sie hätten sich schlagen, vielleicht sogar töten können; dass sie sich versöhnt hätten, ist eher unwahrscheinlich. Das hätte dem Stück, das in der Bodenlosigkeit des Hasses gründet, seinen künstlerischen Anlass genommen, der eben nicht philosophisch eingeholt werden will. Hass ist in Schillers Drama ein Prinzip kompromissloser Negation und radikaler Differenz, das in raschen Szenenwechseln zwischen Franz und Karl, aber auch im chancenlosen Aufblitzen seines Kontraposts, der Liebe, theatrale Dynamik entfaltet. Das gilt sowohl für die als Lesedrama gedachte Schauspiel-Fassung wie für die Trauerspiel-Fassung. Von deren Mannheimer Uraufführung wird berichtet:

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.³⁶

Offensichtlich hat die Inszenierung des abgründigen Hass-Affekts auch dem Publikum den Boden unter den Füßen weggezogen. Am Ende ist auch im Drama die Ordnung der Welt wiederhergestellt. Franz hat sich selbst aus der Welt geschafft und Karl stellt sich der irdischen Gerechtigkeit, nicht ohne dabei auch noch eine gute Tat zu vollbringen, indem er sich einem armen Tagelöhner mit elf Kindern übergibt, der durch seine Auslieferung 100 Dukaten verdienen kann: »dem Mann kann geholfen werden.«³⁷ Mit der Übergabe an die irdische Gerechtigkeit tritt Karl zwar wieder in die ›Chain of Being‹ ein. Daher sieht ihn die Trauerspiel-Fassung am Ende »*sehr heiter*«³⁸ – sein persönliches Leben aber hat er gleichwohl verwirkt.

34 Vgl. Schiller (Anm. 1), S. 7.

35 Vgl. etwa Wenzel (Anm. 10), S. 158.

36 Friedrich Schiller: Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Klaus Harro Hilzinger u. a., Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 965 f. (Augenzeugenbericht, zit. n. Anton Pichler: Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 67 f.).

37 Schiller (Anm. 1), S. 135; vgl. Trauerspiel-Fassung (Anm. 14), S. 236.

38 Ebd., S. 236.