

ULRICH KITTSTEIN

Gestörte Erzählungen vom Verbrechen in der deutschen Literatur

Ordnung



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 359



ULRICH KITTSTEIN

Gestörte Ordnung

Erzählungen
vom Verbrechen
in der deutschen
Literatur

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Tiziano Vecellio (Tizian): *Kain und Abel*. 1542–1544,
Öl auf Leinwand, 292 x 280 cm.
Venedig, Santa Maria della Salute, Große Sakristei.
Ehemaliges Deckengemälde aus Santo Spirito in Isola,
1657 transferiert.

ISBN 978-3-8253-6649-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Vom Verbrechen erzählen	7
Lehrreiche Verirrungen	
Friedrich Schiller: <i>Der Verbrecher aus verlorener Ehre</i>	17
„... dir soll Gerechtigkeit widerfahren!“	
Heinrich von Kleist: <i>Michael Kohlhaas</i>	35
Künstlertum zwischen Verbrechen und Erlösung	
E.T.A. Hoffmann: <i>Das Fräulein von Scuderi</i>	57
Rätselgeschichte, Milieustudie, religiöses Exempel	
Annette von Droste-Hülshoff: <i>Die Judenbuche</i>	77
Das Verbrechen bleibt aus	
Adalbert Stifter: <i>Der beschriebene Tännling</i>	99
Erzählen als Therapie	
Theodor Storm: <i>Ein Doppelgänger</i>	115
Vom Ruin eines wohlgeordneten Lebens	
Gerhart Hauptmann: <i>Bahnwärter Thiel</i>	129
Der leidende Mensch und der Terror der Gesellschaft	
Leonhard Frank: <i>Die Ursache</i>	145
Visionen des Grauens	
Leo Perutz: <i>Der Meister des Jüngsten Tages</i>	163
Verbrecherische Geschäfte	
Bertolt Brecht: <i>Dreigroschenroman</i>	177
Hybris und Verführbarkeit	
Werner Bergengruen: <i>Der Großtyrann und das Gericht</i>	205
„Eine noch mögliche Geschichte“?	
Friedrich Dürrenmatt: <i>Die Panne</i>	219

Zwangsordnungen	
Thomas Bernhard: <i>Das Kalkwerk</i>	233
Ein Geruchsgenie als Mörder	
Patrick Süskind: <i>Das Parfum</i>	251
Stimmen zur RAF	
Friedrich Christian Delius: <i>Himmelfahrt eines Staatsfeindes</i>	273
Schluss: Facetten eines Erzählmodells	299
Literaturhinweise	303

Einleitung: Vom Verbrechen erzählen

Im Januar 1827 sprach Goethe mit Eckermann über eine kurze Prosaerzählung, die er unlängst niedergeschrieben hatte und für die noch ein Titel gesucht wurde. Trotz angestrengten Nachdenkens wollte sich das Rechte zunächst nicht finden, bis der Dichter schließlich den erlösenden Einfall hatte: „Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es die *Novelle* nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.“¹ Bei dieser schlichten Überschrift, die den prototypischen Charakter des Werkes unterstreicht, blieb es dann auch.

Goethes oft zitierte Bemerkung war als präzise Gattungsdefinition gedacht, denn er fügte hinzu: „[S]o Vieles, was in Deutschland unter dem Titel *Novelle* geht, ist gar keine *Novelle*, sondern bloß *Erzählung* oder was Sie sonst wollen.“ Dennoch lässt sich seine prägnante Bestimmung zu einer grundsätzlichen Einsicht erweitern, die den Blick auf die Ursprünge des Erzählens schlechthin lenkt. Erzählt wird in der Regel eben nicht vom Altgewohnten und Vertrauten, sondern vom Ungewöhnlichen und Unerwarteten, nicht von der Norm, sondern von der Abweichung – solche Phänomene sind es ja, die in besonderem Maße das Interesse der Menschen auf sich ziehen, Neugier und Spannung wecken und unter Umständen auch stärkere Affekte wie Besorgnis oder Furcht wachrufen. Kein Wunder daher, dass gerade das Verbrechen zu den beliebtesten Themen der neuzeitlichen Erzählkunst gehört, und bemerkenswerterweise ist diese Vorliebe in den populären Genres der Massenkultur ebenso ausgeprägt wie in den kanonisierten Werken der ‚hohen‘ Dichtung. Dabei wird die kriminelle Tat von den Autoren meist nicht im streng juristischen Sinne als ein Verstoß gegen bestimmte gesetzliche Vorschriften ins Auge gefasst. Die Aufmerksamkeit der Literatur gilt stattdessen dem Verbrechen als einer „unerhörten Begebenheit“ der un-

¹ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 19). Hrsg. von Heinz Schlaffer. München u.a. 1986, S. 203.

erfreulichen Sorte; sie gilt einer Störung der vertrauten Lebensordnung, einem massiven Bruch mit der beruhigenden *Normalität* des Daseins.

Unter der Normalität einer bestimmten Epoche, einer Kultur oder einer sozialen Gruppe können wir den Horizont dessen verstehen, was dort jeweils im Hinblick auf individuelles Handeln wie auf soziale Vorgänge als erwartbar angesehen wird. Das ‚Normale‘ ist nicht immer moralisch gut und auch nicht unbedingt regelmäßig oder sehr wahrscheinlich, aber es bewegt sich doch innerhalb eines Rahmens, mit dem man zu rechnen gewohnt ist. Normalität in diesem Sinne bildet die nicht weiter reflektierte Grundlage und Richtlinie des alltäglichen Verhaltens. Sie wird nur zu einem sehr kleinen Teil durch die genaue Kenntnis von Gesetzen oder anderen explizit festgelegten Normen geformt; hauptsächlich stützt sie sich auf Erfahrung und Routine, auf die eingespielten Regeln eines bestimmten Milieus und auf verhältnismäßig simple, konventionelle psychologische Vorannahmen. Ihr Nutzen liegt auf der Hand, denn ohne solche Vorstellungen von Normalität, die ein gewisses Vertrauen in die Berechenbarkeit der Lebenswelt begründen, würde uns deren Komplexität rasch über den Kopf wachsen. Als das, worauf man sich ohne großes Nachdenken einfach zu verlassen pflegt, bedeutet Normalität Orientierung und Entlastung.

Gravierende Verletzungen des normalen Erwartungshorizonts rufen zumindest Irritationen und möglicherweise auch Ängste hervor. Das gilt beispielsweise für verbrecherische Gewalttaten – und um solche geht es in den allermeisten Kriminalgeschichten –, wenn man sie vor dem Hintergrund moderner westlicher Gesellschaftsformationen betrachtet, die durch ein stabiles staatliches Gewaltmonopol und folglich durch eine weitgehende Pazifizierung des zivilen Daseins gekennzeichnet sind: Die Abwesenheit offener körperlicher Auseinandersetzungen ist heutzutage ein integraler Bestandteil der vertrauten Lebenswirklichkeit, den jedes Gewaltverbrechen fundamental erschüttert. So wird das Verbrechen in der Literatur häufig als ein Verstoß gegen die herrschende Normalität inszeniert, der sowohl einzelne Individuen betreffen als auch in Gestalt gesamtgesellschaftlicher Krisenphänomene auftreten kann. Und umgekehrt: Um geltende Normalitätskonzepte zu problematisieren, bedient sich die Dichtung gerne des Verbrechensmotivs.

Jede Erfahrung einer gravierenden kriminellen Ordnungsverletzung provoziert zwangsläufig Versuche, sie zu bewältigen, das Abweichende

irgendwie begrifflich zu machen und es auf diese Weise doch noch in die gewohnten Muster der Weltdeutung zu integrieren. Hier kommt das Erzählen ins Spiel. Was bedeutet es eigentlich, vom Verbrechen zu *erzählen*? Das Erzählen ist eine ebenso universale wie vielseitige Kulturtechnik, die eine gewisse Anzahl von Vorkommnissen interpretiert, indem sie sie sinnvoll miteinander verknüpft, beziehungsweise ein einzelnes Ereignis erklärt, indem sie es in eine solche kohärente Geschehensfolge einfügt. So beantwortet das Erzählen von Fall zu Fall die Frage: ‚Wie konnte es dazu kommen?‘ Mit seiner Hilfe macht der Mensch Ereignisabläufe verständlich und eignet sich, allgemeiner gesprochen, eine Realität, die er stets unter dem Gesetz der Zeitlichkeit erlebt, geistig an – Erzählen ist ein Modus der Sinnstiftung. Durch die innere Verbindung, die sie zwischen ihren einzelnen Elementen herstellt, unterscheidet sich die Erzählung von der Chronik, die nur das reihende Nacheinander isolierter Vorfälle kennt. Der Erzähler bedient sich dabei für gewöhnlich nicht strenger wissenschaftlicher Gesetze, die in der konkreten sozialen Lebenswelt ohnehin bestenfalls näherungsweise gültig sein können, sondern greift auf praktische Erfahrungen, auf die Alltagspsychologie und auf Wahrscheinlichkeitsannahmen zurück. Kurz gesagt: Im Erzählen regiert der ‚gesunde Menschenverstand‘. Dessen Inhalte und Maximen unterliegen in historischer Perspektive allerdings erheblichen Veränderungen. Vieles, was in früheren Zeiten noch als real oder zumindest als möglich betrachtet wurde, verbannen wir heute ins Reich der Fabel, und nicht minder wandelbar sind die generellen Annahmen über das Wesen des Menschen und seine ‚normalen‘ Verhaltens- und Reaktionsweisen. Welche Bausteine und Verknüpfungsmodalitäten in einer Erzählung jeweils akzeptabel erscheinen, ist deshalb in hohem Grade epochen-, kultur- und kontextabhängig. Jeder Erzähler bezieht seine narrativen Strategien aus dem Repertoire des zeitgenössischen kulturellen Wissens, das dem Leser (oder Zuhörer) ebenfalls vertraut sein muss, wenn er in der Lage sein soll, die erzählerisch präsentierte Ereignisfolge anstandslos nachzuvollziehen. Und auch in der Sphäre des fiktionalen Erzählens gelten sehr unterschiedliche Maßstäbe – das Märchen folgt anderen Gesetzen als der realistische Roman.

Weil es Ordnung und Kohärenz schafft, ist das Erzählen in der Lage, gerade auch überraschende, ungewöhnliche Ereignisse zu verarbeiten, indem es sie mit Hilfe gängiger narrativer Muster und Erklärungsmodel-

le in den Zusammenhang einer plausiblen Geschichte stellt. Und sobald man wenigstens zu *begreifen* meint, was geschehen ist und warum es geschehen ist, stellt sich bereits eine beruhigende Wirkung ein: Die irritierende Störung der Normalität ist gewissermaßen entschärft. Dass das Verbrechen als paradigmatische Ordnungsverletzung in dieser Hinsicht eine besondere Herausforderung bedeutet, zeigt schon die alltagsweltliche Erfahrung, etwa der Blick auf die modernen Medien, die sensationelle verbrecherische Taten umgehend mit narrativen Interpretationen, mit ‚Fallgeschichten‘ beantworten, um den schockierenden Einbruch in die vertraute, verlässliche und berechenbare Realität zu bewältigen. Anders verhält es sich mit literarischen Texten, um die es in diesem Buch gehen soll und die selbst da, wo sie auf historische Ereignisse und Quellen zurückgreifen, mit erzählerischen Mitteln *fiktive* Verbrechen gestalten. Weshalb sie das tun und welche Perspektiven für die Literaturwissenschaft sich daraus ableiten lassen, wird noch zu erörtern sein.

Um die Zusammenhänge zwischen dem Verbrechensthema und dem fiktionalen Erzählen näher zu beleuchten und die eigentümlichen Leistungen der narrativen Technik zu verdeutlichen, sei vorweg das anschauliche Exempel der klassischen Detektivstory erörtert. Es ist dabei nicht erforderlich, auf einen konkreten Einzeltext Bezug zu nehmen, denn interessieren soll uns allein das idealtypische Gattungsmuster der detektivischen Rätselgeschichte, das jedermann aus unzähligen einschlägigen Büchern, Filmen und Fernsehserien von Sherlock Holmes bis Derrick vertraut sein dürfte. Auf dem Feld der populären Verbrechenserzählungen kann die Detektivgeschichte vom Thriller abgegrenzt werden: Während der Letztere eine Verbrecherjagd schildert, bei der die Action gegenüber der Gedankenarbeit in den Vordergrund tritt und eine vorwärtsgerichtete Spannung auf den Ausgang der furiosen Handlung geweckt wird, dominiert im Detektivgenre, das sich auf die Aufklärung eines mysteriösen Verbrechens konzentriert, die analytische Haltung und damit die rückwärtsgewandte Spannung auf die Lösung des Ausgangsrätsels. Zu den historischen Rahmenbedingungen und Voraussetzungen der Rätseldetektivgeschichte gehörten zweifellos die Aufklärung mit ihrer Lehre, dass der Mensch sich kraft seiner Vernunft autonom in der Welt orientieren könne, der Positivismus des 19. Jahrhunderts und das moderne Verständnis von den exakten Wissenschaften, aber auch

gewisse Entwicklungen in der Rechtsprechung und der Kriminalistik. So bedingte die Abschaffung der Folter, mit der man in früheren Zeiten Geständnisse zu erpressen trachtete, eine wachsende Bedeutung des indiziengestützten Sachbeweises bei der Überführung von Missetätern und infolgedessen auch eine tiefgreifende Umgestaltung der Ermittlungsmethoden; hinzu kamen die Einrichtung einer eigenständigen Kriminalpolizei und die Ausbreitung des öffentlichen Schwurgerichtsprozesses, die wiederum die Aufmerksamkeit der Medien für polizeiliche Untersuchungen und Strafverfahren verstärkten.

Das gängige Verlaufsmuster der klassischen Detektivgeschichte ist sehr einfach konstruiert. Der Mord, der am Anfang steht, stellt einen beunruhigenden Fremdkörper in einer sonst (scheinbar) wohlgeordneten Sphäre dar, zumal die Geschichte, die ihn wenigstens begrifflich machen würde, vorerst nicht erzählt werden kann, weil die Täterschaft, die Motive und die näheren Umstände des Verbrechens noch im Dunkeln liegen. Gleich in doppelter Hinsicht bedeutet die rätselhafte Untat also eine schwerwiegende Störung der Normalität: Als *Verbrechen* und *Freveltat* hebt sie das grundlegende Sicherheitsgefühl der Menschen auf und verletzt überdies die Gebote der Moral, als *Mysterium* dagegen erschüttert sie die Zuversicht, dass alle Vorgänge in der Welt prinzipiell erkennbar, durchschaubar und mit vernünftigen Maßstäben beherrschbar seien. Auf diese zwiefache Herausforderung reagiert die jeweilige Detektivfigur mit dem Versuch, die Tat aufzuklären und damit auch den Urheber der Störung dingfest zu machen. Sofern sie zum Erfolg führen, resultieren ihre Bemühungen zwangsläufig in einer *Erzählung*: Ein Verbrechen aufzuklären, bedeutet, Schritt für Schritt die Geschichte seines Hergangs zu rekonstruieren; aufgeklärt ist es, sobald diese Geschichte lückenlos erzählt werden kann.

Indem der Detektiv die Aussagen der Zeugen und alle übrigen Fingerzeige nach und nach in Materialien einer kohärenten Erzählung verwandelt, macht er sie überhaupt erst in ihrer wahren Bedeutung erkennbar. Erzählen erweist sich hier in eminenter Weise als eine Strategie der Sinnstiftung, denn der zu Beginn noch verborgene oder zweifelhafte Sinn jedes einzelnen Indizes ist identisch mit dem Stellenwert, den es letztlich im narrativen Gefüge, im Ablauf der gesuchten Verbrechensgeschichte gewinnt. Meist werden im Laufe der Ermittlungen nacheinander verschiedene *mögliche* Geschichten, die den Mord als das zentrale

Ereignis in unterschiedliche Erklärungs- und Sinnzusammenhänge einbetten, durchgespielt oder dem zum Miträtseln eingeladenen Leser nahegelegt: ‚So könnte es gewesen sein ...‘. Im Fortgang des Geschehens sieht sich der Detektiv aber genötigt, diese Ansätze, zu denen gemäß der Gattungskonvention auch verschiedene Verdächtige gehören, zu verwerfen oder zu korrigieren, bis er endlich die definitive, wahre Geschichte aufgedeckt hat, in der sich sämtliche Einzelheiten ohne Widersprüche und Lücken zusammenfügen. Und kaum ein Detektivroman oder -film verzichtet auf das große Finale, in dem der Ermittler-Held vor einem gespannt lauschenden Publikum, das sich aus allen anderen Figuren einschließlich der Tatverdächtigen zusammensetzt, mit souveräner Geste diese vollständige Erzählung vom Hergang des Verbrechens zum Besten gibt.

Die Detektivstory ist, kurz gefasst, eine Geschichte, die von der Suche nach einer Geschichte handelt und ihren Abschluss erreicht, wenn diese Geschichte gefunden ist. Ihr idealtypisches Modell bestätigt die Überzeugung, dass sich allen Vorgängen, denen wir in unserer Lebenswelt begegnen, zuletzt ein befriedigender narrativer Sinn unterlegen lässt, auch wenn sie anfangs noch so rätselhaft und verworren erscheinen mögen – diese Welt ist verständlich, weil sie erzählbar ist. In der klassischen Ausprägung des Genres wird am Ende stets das Vertrauen in eine rationale Ordnung der Realität (wieder-)hergestellt, und diese erneuerte Ordnung ist eben primär eine erzählerische Ordnung, die Ordnung einer schlüssigen Geschichte. Folglich tritt der Detektiv, korrespondierend zu der doppelten Störung, die den Ausgangspunkt der Story bildet, als Ordnungsstifter im doppelten Sinne auf. Während er durch die Überführung des Täters dem Recht und der Moral zum Sieg verhilft, verschafft er dem Leser über die narrative Rekonstruktion des Verbrechens zugleich die beruhigende Gewissheit, dass die Wirklichkeit eine vernünftige, erkennbare Struktur aufweist.

Mit der Aufklärung der Tat beweist die menschliche Ratio, dass sie die Realität zu beherrschen und über kurz oder lang Licht in jedes Dunkel zu bringen vermag, und darüber hinaus bewährt sich die Technik des Erzählens wieder einmal als ein brauchbares Werkzeug der Wirklichkeitsaneignung. Zwar stützen sich die Detektive in Literatur und Film nicht unbedingt ausschließlich auf streng logische Schlussfolgerungen; in der Regel verfügen sie auch über eine feine Intuition, die es ihnen

erlaubt, ganzheitliche Theorien zu formulieren oder, anders ausgedrückt, hypothetische Erzählungen über das Verbrechen zu entwerfen, die dann am Indizienmaterial erprobt werden. Entscheidend bleibt aber, dass der klassische Detektiv das unbegrenzte Zutrauen in die Fähigkeit des Menschen verkörpert, alle Rätsel zu lösen und sämtliche Konfusionen des Lebens zu entwirren.

Warum üben Detektivgeschichten und andere Verbrechenserzählungen bis heute einen so starken Reiz auf die Leserschaft aus? Das Phänomen der Angstlust ist wohl der beste Schlüssel zum Verständnis dieser Wirkung: Im Schonraum der Fiktion genießt der Rezipient solcher Werke die gewaltsame Störung, die ihm die normale Ordnung seines Daseins verfremdet, als faszinierenden Nervenkitzel, zumal er sich aufgrund der Gattungskonventionen für gewöhnlich darauf verlassen darf, dass die Irritation nur eine vorübergehende ist und am Ende in eine umfassende Klärung münden wird. Insbesondere die klassische Detektivstory mildert die Verunsicherung ohnehin von vornherein stark ab, weil sie sich ganz offen als ein bloßes intellektuelles Spiel präsentiert, das für Kenner des Genres gedacht ist, die mit den geltenden Regeln bestens vertraut sind. Die Abweichung von der gewohnten Ordnung und deren beruhigende Wiederherstellung gehören untrennbar zusammen: Als massiver Bruch mit der Normalität erzeugt das Verbrechen eine Spannung, die zu ihrer Aufhebung in der finalen Lösung drängt, und Spannung und Auflösung können gleichermaßen mit Lust und Neugier ausgekostet werden. Viele literarische Verbrechensdarstellungen führen überdies eine Art von Katharsis herbei, da sie reale, wenngleich meist recht diffuse Ängste ihrer Leser aufgreifen, um sie in beispielhafter Gestaltung zu konkretisieren und durch narrative Strategien zu ‚heilen‘. Und nebenher ist dabei noch eine andere Form der emotionalen Reinigung denkbar, denn die Verbrechenserzählung gestattet dem Rezipienten unter Umständen auch das verdeckte identifikatorische Ausagieren eigener anarchischer und aggressiver Impulse, das sie zugleich akzeptabel macht, indem sie mit der abschließenden Entlarvung und Bestrafung des Übeltäters die moralischen Maßstäbe wieder ins Lot bringt.

Die klassische Detektivstory stellt mit ihrer schlichten Grundstruktur allerdings einen Extremfall im Spektrum der fiktionalen Verbrechensgeschichten dar. Bekanntlich gipfeln keineswegs alle literarischen Werke, die kriminelle Taten thematisieren, in einer mustergültigen Wiederher-

stellung der normalen, verlässlichen Ordnung. Selbst wo es am Ende tatsächlich gelingt, den oder die Missetäter zu fassen, können doch gewisse vermeintliche Sicherheiten zutiefst erschüttert bleiben, etwa fundamentale Annahmen über soziale Regeln, zwischenmenschliche Beziehungen und individuelle Moralität. Oft genug ist das Verbrechen, um das die Handlung vordergründig kreist, gar nicht das eigentliche Problem, sondern nur ein augenfälliges Symptom für übergreifende gesellschaftliche Krisenerscheinungen, die mit der Lösung dieses einen speziellen Falles durchaus noch nicht überwunden sind. Gerade in der modernen Welt mit ihrer unüberschaubaren Vielschichtigkeit und dem rasanten Tempo ihres sozialen Wandels geraten Vorstellungen von Normalität unter Umständen sehr rasch ins Wanken – ein Phänomen, dem die verbrecherische Tat als eine Art Kristallisationspunkt dienen kann. Hier liegen unzählige Möglichkeiten, die verschiedenen Genres der Verbrechenserzählung um politische, sozialkritische oder weltanschauliche Dimensionen zu erweitern und zu vertiefen. Aber auch die erzähltechnischen Aspekte lassen mannigfache Variationen zu. Manch ein Verbrechen in der Literatur kann nicht restlos enträtselt und deshalb auch nicht vollkommen plausibel erzählt werden; weniger sein faktischer Hergang als vielmehr seine letzten Ursachen mögen sich der Einsicht und der narrativen Rekonstruktion entziehen. Die einschlägigen Werke vermitteln dann kein geschlossenes rationalistisches Weltbild und keine naive Erkenntniszuversicht mehr, sie verabschieden das Vertrauen in die Allmacht der Vernunft (und des narrativen Schemas). Indem sie eine vollauf befriedigende Lösung verweigern, lassen sie den Leser mit der Verunsicherung, die sie durch die gewaltsame Störung der Normalität geweckt haben, allein.

Fiktionale Erzählungen können das Verbrechensthema benutzen, um die herrschenden Konzepte von Normalität und die gewöhnliche Funktionsweise sozialer und kultureller Ordnungssysteme zu verfremden und obendrein jene sinnstiftenden Erzählverfahren zu reflektieren, die in der wirklichen Lebenswelt bei der Auseinandersetzung mit kriminellen Störenfriedern zum Einsatz kommen. So wird das erzählte Verbrechen zum Prüfstein für vermeintliche Selbstverständlichkeiten einer Gesellschaft, die sonst meist dem Nachdenken entzogen bleiben, und zum Schlüssel für eine implizite oder explizite Poetik des Erzählens. Damit sind bereits die Schwerpunkte umrissen, an denen sich die folgenden

Interpretationen deutschsprachiger ‚Verbrechens Texte‘ orientieren. Sie berühren juristische Kategorien nur am Rande und zielen keineswegs auf eine zusammenhängende Analyse der literarischen Darstellung des Rechtssystems in ihrem historischen Wandel; auch ist keine Gattungsgeschichte einzelner Genres beabsichtigt, obwohl vor allem die konstitutiven Elemente der detektivischen Rätselgeschichte als Bestandteile narrativer Baupläne des Öfteren eine Rolle spielen werden. Das Interesse gilt hier dem Verbrechen als einer fundamentalen Ordnungsstörung und der Frage nach den erzählerischen Strategien im Umgang damit. Wie wird die verbrecherische Tat jeweils als Verletzung der ‚normalen‘ lebensweltlichen Verhältnisse literarisch inszeniert? Welche individuellen und kollektiven Gewissheiten sind betroffen, werden durchbrochen oder fragwürdig gemacht? Mit welchen Mitteln bewältigt das Erzählen die Irritation, die das Verbrechen bedeutet, und die eingetretene Verfremdung der vertrauten Realität? Ist es tatsächlich imstande, eine neue Kohärenz herzustellen, oder wirkt sich die Ordnungsstörung am Ende sogar auf die narrativen Verfahren selbst aus? Und macht das Erzählen dabei unter Umständen auch seine eigenen Möglichkeiten und Leistungen und gegebenenfalls seine Grenzen zum Thema? Wie fruchtbar diese Fragestellungen für ein vertieftes Textverständnis sind, soll sich von Kapitel zu Kapitel immer von neuem erweisen.

Die Zahl der berücksichtigten Werke blieb auf fünfzehn beschränkt, doch auch eine Erweiterung des Textkorpus hätte angesichts der enormen Fülle des verfügbaren Materials nichts an der Notwendigkeit einer strengen Auswahl geändert. Die Entscheidung fiel zugunsten von Erzählungen und Romanen, die unter den gewählten Gesichtspunkten besonders aufschlussreiche Resultate versprechen und jeweils eigentümliche Aspekte des Themenfeldes der erzählten Verbrechen ins Blickfeld rücken. Neben kanonisierten Werken etwa von Heinrich von Kleist, Annette von Droste-Hülshoff, Gerhart Hauptmann und Patrick Süskind werden auch mehrere Erzähltexte behandelt, die trotz bemerkenswerter Qualitäten bislang weder in der wissenschaftlichen Forschung noch beim breiten Lesepublikum sonderliche Beachtung gefunden haben. Friedrich Schillers Novelle *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* steht am Anfang der Reihe, weil sie exemplarisch den Beginn des modernen Erzählens vom Verbrechen im Zeitalter der Spätaufklärung illustriert. Im Übrigen wurde darauf geachtet, die verschiedenen Epochen, literari-

schen Strömungen und weltanschaulichen Tendenzen der letzten zweihundert Jahre, soweit möglich, in Gestalt repräsentativer Werke einzu beziehen. Der Facettenreichtum des Gegenstandes soll dabei ebenso deutlich werden wie die vielfältig variierte Wiederkehr gewisser thematischer Grundmuster, leitender Motive und narrativer Techniken. Eine umfassende Geschichte der fiktionalen Verbrechenszählung im deutschen Sprachraum bietet dieses Buch nicht, und selbst bei größerem Aufwand müsste fraglich bleiben, ob eine solche Darstellung heutzutage überhaupt noch geschrieben werden könnte. Der Leser sollte sich also stets bewusst sein, dass er hier lediglich Ausschnitte aus einem sehr viel umfangreicheren literarhistorischen Komplex zu Gesicht bekommt. Sie dürften indes ausreichen, um eine klare Vorstellung von dessen bleibender Faszinationskraft zu vermitteln und sichtbar zu machen, wie man ihn sich erschließen kann.

Lehrreiche Verirrungen

Friedrich Schiller:
Der Verbrecher aus verlorener Ehre

In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen. Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung. Wenn sich das geheime Spiel der Begehrungskraft bei dem matteren Licht gewöhnlicher Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter; der feinere Menschenforscher, welcher weiß, wie viel man auf die Mechanik der gewöhnlichen Willensfreiheit eigentlich rechnen darf und wie weit es erlaubt ist, analogisch zu schließen, wird manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre herübertragen und für das sittliche Leben verarbeiten. (S. 13)¹

Mit diesen programmatischen Sätzen beginnt Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* von 1792, eine sehr freie literarische Bearbeitung der Geschichte des Räubers Friedrich Schwan aus dem württembergischen Ebersbach, der 1760 in Vaihingen an der Enz hingerichtet worden war, nachdem er jahrelang die südwestdeutschen Lande unsicher gemacht hatte. Die bereits 1786 unter dem Titel *Verbrecher aus Infamie* publizierte ursprüngliche Fassung des Textes gebrauchte in einem zusätzlichen Einleitungsabschnitt sogar noch drastischere Worte, um ihr psychologisches Erkenntnisinteresse zu umschreiben: Dem Beispiel der Ärzte folgend, die ihre besten Einsichten „vor Kranken- und Sterbebetten“ gewinnen, sollten die Seelenlehre und die Moral „aus Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten – den Sektionsberich-

¹ *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* wird zitiert nach Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5: *Erzählungen*. Theoretische Schriften. Darmstadt⁹1993, S. 13–35.

ten des Lasters – sich Belehrungen holen“.² Die Vorstellung, dass man bei einem Verbrecher die verborgenen Mechanismen der Psyche wie unter einem Vergrößerungsglas studieren könne, ist typisch für das Denken der Spätaufklärung, dem auch noch wesentliche Aspekte unseres heutigen Verständnisses von Kriminellen und ihren Taten zu verdanken sind. Um aber das historisch Neue, das in dieser Epoche zutage tritt und in Schillers Novelle eine besonders plastische Gestalt gewinnt, angemessen würdigen zu können, müssen wir zunächst ein Stück weiter in der Zeit zurückgehen und einen Blick auf den Umgang mit dem Verbrechen in vor-aufklärerischen Jahrhunderten werfen.

Die vormoderne Gerichtspraxis in Europa schenkte der Persönlichkeit und den individuellen Motiven eines Straftäters wenig Beachtung. Ihr Ziel war allein die Überführung des Schuldigen – und zwar in erster Linie mit Hilfe eines Geständnisses, das notfalls durch die Folter erzwungen werden konnte, sofern genügend belastende Indizien oder Zeugenaussagen vorlagen. Während aber Untersuchung und Urteilsfindung unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfanden, wurde der Vollzug von Körper- und Ehrenstrafen bis hin zur Hinrichtung als massenwirksames Spektakel inszeniert. Ein solches Schauspiel dokumentierte weit hin sichtbar den Machtanspruch der fürstlichen oder städtischen Obrigkeit, sollte eine effektvolle Abschreckung bewirken und erhielt zugleich den Rang einer Volksbelustigung. Einem feierlichen Reinigungsritual vergleichbar, zelebrierte es vor aller Augen die Wiederherstellung der verletzten Rechtsordnung, wobei Vergehen und Sanktion in einer genau festgelegten, symbolisch bedeutsamen Beziehung zueinander standen, so dass der Kundige die verhängten Strafen wie eine Zeichensprache zu lesen vermochte. Die zur Schau getragene Bußfertigkeit des Übeltäters konnte dem Ganzen gegebenenfalls noch eine christlich-erbauliche Note hinzufügen.

An derartige Exekutionsakte knüpften die charakteristischen Verbrechenserzählungen der frühen Neuzeit an. Mündlich tradierte Balladen, Bänkellieder und Moritaten sowie illustrierte Einblattdrucke malten sowohl die begangenen Untaten als auch die Ergreifung und die Hinrichtung des Verantwortlichen mit spürbarer Lust am Grausigen aus und verbanden dabei den Reiz des Sensationellen mit moralischen Ermah-

² Friedrich Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 1060f.

nungen, denen der Missetäter als negatives Exempel diene. Der Fokus richtete sich begreiflicherweise auf äußere Abläufe und Geschehnisse, nicht auf das Seelenleben des Verbrechers, der zumeist nur als teuflisches Ungeheuer und später unter Umständen als reuiger Sünder erschien. Als sinnstiftendes Deutungsmuster fungierte der Zusammenhang von Schuld und Strafe, den die Justiz als weltlicher Arm der göttlichen Gerechtigkeit gewährleistete: Die Störung der rechtlichen, moralischen und religiösen Ordnung und deren demonstrative Erneuerung bildeten gemeinsam das narrative Grundschema dieser Verbrechensgeschichten.

Obwohl die älteren Genres auch im 18. Jahrhundert – und teilweise darüber hinaus – noch populär blieben, machten sich in dieser Epoche doch tiefgreifende Veränderungen in der literarischen Beschäftigung mit dem Verbrechen bemerkbar, deren treibende Kräfte in einem ganzen Bündel wissens-, rechts- und mentalitätsgeschichtlicher Faktoren zu suchen sind. Als erstes ist sicherlich das gesteigerte und verfeinerte Interesse an seelischen Zuständen zu nennen, das durch die aufgeklärte Anthropologie ebenso befördert wurde wie durch die Gefühlskultur der Empfindsamkeit. Das Bild des Verbrechers blieb von dieser neuen Psychologie nicht unberührt, und auch die Pädagogik der moralischen Belehrung und Abschreckung konnte sich jetzt subtilerer Methoden bedienen als je zuvor. Mit solchen Tendenzen verbanden sich die Bemühungen vieler Aufklärer um eine Humanisierung der hergebrachten Untersuchungs- und Strafpraxis. Unmittelbar auf dem Feld der Literatur übte die juristische Fachprosa der ‚Gerichtsrelationen‘, knapper, auf Aktenmaterial gestützter Fallgeschichten, einen beträchtlichen Einfluss aus. Schule machte hier insbesondere die umfangreiche Sammlung *Causés célèbres et intéressantes* des französischen Advokaten François Gayot de Pitaval – später einfach ‚der Pitaval‘ genannt –, die zwischen 1734 und 1743 publiziert und bald auch ins Deutsche übersetzt wurde: Sie brachte reale Rechtsfälle einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis, bezog vielfach die seelische Verfassung sowie das Herkunftsmilieu der Übeltäter in ihre Darstellungen ein und übte scharfe Kritik an den Zuständen in der zeitgenössischen Justiz. Aber auch gewisse literatursoziologische Rahmenbedingungen, vor allem das stetige Anwachsen eines bürgerlichen Lesepublikums, das nach spannender und lehrreicher Unterhaltung verlangte, begünstigten die Herausbildung der neueren literarischen Kriminalerzählung.

Als deren eigentlicher Begründer darf für den deutschsprachigen Raum August Gottlieb Meißner gelten, der von 1778 bis 1796 vierzehn Bände *Skizzen* mit kurzen Prosatexten veröffentlichte, unter denen auch zahlreiche Verbrechensgeschichten zu finden sind. Meißner verfolgte mit seinen damals vielgelesenen Erzählungen, die auf authentische Vorkommnisse zurückgriffen, sowohl psychologische Interessen als auch moraldidaktische Wirkungsabsichten. Statt, wie früher üblich, besonders sensationelle Fälle zu bevorzugen, wählte er lieber solche, die aufschlussreiche Einblicke in die inneren Voraussetzungen einer kriminellen Tat gewährten. Deshalb geht es in den *Skizzen* zumeist mehr um das Zustandekommen als um die Aufklärung von Verbrechen; detektorische Elemente spielen lediglich eine untergeordnete Rolle. Der Autor will nicht nur der Komplexität seelischer Zustände und menschlicher Handlungen gerecht werden, sondern auch an das Einfühlungsvermögen und das Mitleid seiner Leser appellieren: Verstandesmäßige Aufklärung und empfindsame Sensibilisierung gehen Hand in Hand. Und nicht von ungefähr führt die psychologische Betrachtungsweise bisweilen zu Einsichten, die das strenge Urteil des Richters, der sich auf derartige Erörterungen gar nicht erst einlässt, in ein zweifelhaftes Licht rücken – ein für Meißner typischer Titel wie *Unkeusche, Mörderin, Mordbrennerin, und doch blos ein unglückliches Mädchen* drückt das sehr pointiert aus.

Die anderen Kriminalgeschichten der späten Aufklärung, die sich oft an Meißners erfolgreichem Muster orientierten, streben fast durchweg dieselbe Verbindung von Belehrung, Erbauung und Unterhaltung ihrer Leser an. Dabei gehörte die Überzeugung, dass gerade der Verbrecher das ideale Anschauungsmaterial für tiefeschürfende psychologische Studien liefere, zum Gemeingut der Epoche. Stellvertretend für viele sei hier Karl Philipp Moritz zitiert, der die Zeitgenossen 1782 in seinem *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde* eindringlich aufforderte, künftig fleißiger aus dieser ergiebigen Quelle zu schöpfen: „Tausend Verbrecher sahen wir hinrichten, ohne den moralischen Schaden dieser, von dem Körper der menschlichen Gesellschaft abgesonderter Glieder unserer Untersuchung wert zu halten. Da diese doch ein eben so wichtiger Gegenstand für den moralischen Arzt und für den nachdenkenden Philosophen, als für den Richter ist, welcher die traurige

Operation veranstalten muß.“³ Bei Schiller ist die Faszination für die Seelenmechanik großer Missetäter schon in seinen frühen Dramen allenthalben zu spüren, und im selben Jahr, in dem der *Verbrecher aus verlorener Ehre* gedruckt wurde, verfasste er eine kleine Vorrede zu einer neuen deutschsprachigen *Pitaval*-Bearbeitung, in der es unter anderem heißt: „Triebfedern, welche sich im gewöhnlichen Leben dem Auge des Beobachters verstecken, treten bei solchen Anlässen, wo Leben, Freiheit und Eigentum auf dem Spiele steht, sichtbar hervor, und so ist der Kriminalrichter imstande, tiefere Blicke in das Menschenherz zu tun.“ Die Beschäftigung mit dem Verbrecher deckt „die geheimen Bewegursachen menschlicher Handlungen“ auf und verschafft damit der „Menschenkenntnis und Menschenbehandlung“ einen unschätzbaren Gewinn.⁴

Mustergültig zeigt Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*, wie das neue, genuin aufklärerische Interesse am Straftäter die Schwerpunkte der einschlägigen Erzählungen verschob. Zwar wählte der Autor das populäre Genre der Verbrechensnovelle unter anderem auch aus rein kommerziellen Gründen, aber letztlich diente ihm der reißerische Stoff doch nur als Köder für das Publikum. Der Text enttäuscht die sensationlüsterne Neugier des Lesers nämlich auf fast provozierende Weise, indem er sämtliche Untaten seines Protagonisten nach dessen Aufbeziehungsweise Abstieg zum Räuberhauptmann und damit den äußerlich spannendsten Abschnitt dieser Verbrecherkarriere einfach ausspart: „Den folgenden Teil der Geschichte übergehe ich ganz, das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser“ (S. 28). Auch von der Hinrichtung vernimmt man nichts Näheres; dass sie überhaupt stattfand, geht lediglich aus einer beiläufigen Bemerkung in den einleitenden Reflexionen des Erzählers hervor, nach der Christian Wolf „durch des Henkers Hand“ starb (S. 15). Schillers Augenmerk gilt stattdessen der inneren Entwicklung des Helden und der *Genese* seiner Verbrechen:

³ Karl Philipp Moritz: Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde. In: ders.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde. Frankfurt a.M. 1999, S. 793–809, hier S. 793.

⁴ Friedrich Schiller: Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Vorrede. In: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5, S. 864–866, hier S. 865f.

„An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten“ (S. 15). Scharfe Kritik trifft im Gegenzug eine feudalabsolutistische Justiz, die dieses Interesse nicht teilt, weil sie noch anderen, älteren Maximen verpflichtet ist: „Die Richter sahen in das Buch der Gesetze, aber nicht *einer* in die Gemütsverfassung des Beklagten“ (S. 17f.). Ohne Rücksicht auf die Person des Verbrechers und auf die Umstände und Beweggründe seiner Vergehen wird ihm nach starren gesetzlichen Normen eine bestimmte Strafe auferlegt – mit fatalen Folgen für sein weiteres Schicksal.

Im Einklang mit dem aufklärerischen Denken des Zeitalters fordert Schiller also eine strikte Psychologisierung des Diskurses über den Verbrecher und einen analytischen Blick, der sich auf den *Täter* statt auf das blanke Faktum der *Tat* richtet. In dieser Tradition steht noch unsere gegenwärtige Gerichtspraxis, wenn sie mitunter eine ganze Schar von Expertengutachtern aufbietet, um das Seelenleben eines Angeklagten auszuforschen. Was man zunächst einfach als humanes Bemühen um eine differenzierte Beurteilung der delinquenten Persönlichkeit ansehen mag, verweist freilich andererseits auf eine generelle Tendenz zur immer subtileren Erfassung und ‚Vermessung‘ des Individuums durch Instanzen der Politik, der Gesellschaft und der Wissenschaft, denen sich nicht einmal mehr das geheimste Innere des Menschen zu entziehen vermag. Die fortschrittliche Seelenkunde der Aufklärung, von deren berühmt-berühmter ‚Dialektik‘ hier eine besondere Facette greifbar wird, hat auch ihren Beitrag zu einer effizienten Disziplinierung des modernen Subjekts geleistet.

Da die Erzählung vom *Verbrecher aus verlorener Ehre* offenkundig das von Schiller skizzierte Programm in die literarische Praxis umsetzen soll, ist nun zu fragen, wie sie den Werdegang Christian Wolfs im Einzelnen rekonstruiert, um ihn dem Leser verständlich zu machen und nützliche Einsichten für die „Seelenlehre“ und das „sittliche Leben“ daraus abzuleiten. Das anthropologische Erklärungsmodell, das ihr zugrunde liegt und das der auktoriale Erzähler in seinen Vorbemerkungen erläutert, beruht auf einer recht mechanistisch anmutenden Psychologie, der Schiller anscheinend schier unbegrenzte Erkenntnismöglichkeiten zutraut: Der „Freund der Wahrheit“ hat die Ursprünge des verbrecherischen Handelns „in der unveränderlichen Struktur der menschlichen

Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten“, zu suchen, „und in diesen beiden findet er sie gewiß“ (S. 15). Deshalb schreibt der Text seiner Hauptfigur einerseits gewisse angeborene Anlagen und Neigungen zu und lässt sie andererseits in einem spezifischen Milieu aufwachsen und unter ganz bestimmten sozialen Bedingungen agieren. Auf dieser Grundlage erzählt er die beklemmende Geschichte eines Menschen, der sich Schritt für Schritt ins gesellschaftliche Abseits manövriert. Vaterlos und in ärmlichen Verhältnissen groß geworden, in der Erziehung vernachlässigt und zudem von abstoßendem Äußerem, ist Wolf, der „Sonnenwirt“, von früh an gleich in mehrfacher Hinsicht benachteiligt. Geltungsdrang und Eitelkeit lassen ihn gegen diese Zurücksetzung aufbegehren – „Er wollte ertrotzen, was ihm verweigert war; weil er mißfiel, setzte er sich vor, zu gefallen“ (S. 16) –, ungezügelter Sinnlichkeit und Eifersucht treiben ihn zur Werbung um eine junge Frau, die er aber nur mit Geschenken günstig stimmen kann, für die ihm wiederum das Geld fehlt. Aus diesen Ausgangsbedingungen gehen seine ersten Delikte hervor: „[E]r wurde Wilddieb, und der Ertrag seines Raubes wanderte treulich in die Hände seiner Geliebten“ (S. 16).

Nach landläufiger Meinung wogen solche Vergehen allerdings nicht schwer. Das fürstliche Jagdprivileg im absolutistischen Zeitalter war der bäuerlichen Bevölkerung, die ihre Äcker gerne gegen Wildschäden geschützt hätte, ohnehin ein Dorn im Auge, und so galt Wilderei, wie es im Text explizit heißt, als eine verbreitete Art, „honett zu stehlen“ (S. 16) – solange man sich nur nicht ertappen ließ! Wolf ist demnach durchaus noch kein gewissenloser Schwerverbrecher, und in der Tat wird die katastrophale Wendung in seinem Schicksal allein durch die gerichtlichen Strafen bewirkt, die ihn infolge der Denunziationen seines Nebenbuhlers Robert treffen und zunächst seinen bescheidenen Besitz, dann seinen guten Namen und schließlich seine gesamte soziale Existenz zerstören. Schillers Justizkritik, von der oben bereits die Rede war, tritt hier in voller Schärfe hervor. Die Gerichte haben nicht die Besserung des Täters im Auge, sondern zielen mit ihren Maßnahmen auf Vergeltung, auf eine „solenne und exemplarische Genugtuung“ (S. 18) für die beleidigten Gesetze und damit zugleich für die Autorität des Fürsten, die hinter ihnen steht. Die dreimalige Wiederholung und die kontinuierliche Verschärfung der verhängten Sanktionen zeigen, wie

mechanisch die Mühlen dieser Justiz arbeiten, die keine mildernden Umstände anerkennt. Doch die dreijährige Festungshaft, in die die Spirale von immer neuen Delikten und Strafen mündet, drängt Wolf endgültig in die Illegalität. Der Protagonist selbst konstatiert im Rückblick: „Ich betrat die Festung [...] als ein Verirrter und verließ sie als ein Lotterbube.“ In der Gesellschaft von lauter hartgesottenen Schurken verliert er mit der Zeit jede Scham und gewöhnt sich „endlich an das Abscheulichste“. Erst diese Erfahrungen sowie die verheerende Demütigung durch die Haft und die Brandmarkung mit dem „Zeichen des Galgens“ (S. 18) wecken in dem zuvor schlimmstenfalls begehlichen und leichtsinnigen Burschen einen verbrecherischen Trotz gegen alle Welt, der ihn an der Untat um ihrer selbst willen Gefallen finden lässt. Der Rückweg in ein geordnetes bürgerliches Leben ist dem jungen Mann, der als eins-tiger Sträfling keine „Ehre“ mehr besitzt, ohnehin unwiderruflich versperrt. Hellsichtig macht Schillers Erzählung auf ein Problem aufmerksam, das bis heute nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat: Das Gefängnis *produziert* Verbrecher, statt ihre Untaten zu verhüten.

Die zentrale Bedeutung des Ehrverlusts hält schon der Titel der Novelle fest, der bezeichnenderweise nicht ein bestimmtes Vergehen des Protagonisten, sondern den Ursprungsgrund seines Verbrechertums benennt. Auch Wolf erklärt später ausdrücklich: „Die Zeitrechnung meiner Verbrechen fängt mit dem Urteilspruch an, der mich auf immer um meine Ehre brachte“ (S. 31). Der Begriff der Ehre ist hier im Rahmen der Konventionen einer ständischen Ordnung zu sehen: Er drückt die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht, zu einem Stand aus und definiert damit den legitimen Ort des Einzelnen im gesellschaftlichen Gefüge. Wer der Ehre verlustig geht, hört damit gewissermaßen auf, überhaupt noch als soziales Wesen zu existieren, und was das bedeutet, erfährt Wolf am eigenen Leibe – zum Beispiel in ökonomischer Hinsicht. Dem Ausgestoßenen und Verachteten stehen keinerlei Verdienstmöglichkeiten mehr offen; aus Misstrauen verweigert man ihm sogar das Amt des Schweinehirten, den „äußerste[n] verlorne[n] Posten des ehrlichen Namens“ (S. 17).

Aber obwohl die Ehre in diesem Milieu in erster Linie auf äußeren Zuschreibungen, auf Anerkennung und Wertschätzung durch die Mitmenschen beruht, zieht ihre Zerstörung für den Betroffenen auch gravierende *innere* Folgen nach sich, weil sie zugleich sein Selbstwertgefühl

gänzlich vernichtet. Von „Verzweiflung und Schande“ überwältigt, wagt Wolf nicht einmal mehr an einen Neuanfang zu denken: „Die ganze Welt stand mir offen, ich hätte vielleicht in einer fremden Provinz für einen ehrlichen Mann gegolten, aber ich hatte den Mut verloren, es auch nur zu scheinen“ (S. 20). In dieser Lage bleibt ihm nichts anderes übrig, als die Rolle des Outlaws, die ihm die Gesellschaft so unbarmherzig aufdrängt, zu akzeptieren. Durch fortgesetztes Wildern nimmt er eine ohnmächtige Rache für sein trauriges Schicksal, fest entschlossen, nun aus Prinzip „Böses [zu] tun“, „das fürstliche Edikt zu verhöhnen“ und dem „Landesherrn nach allen Kräften zu schaden.“ Gefahr läuft er damit kaum noch: „Meine Verheerungen in der großen Jagd wurden ruchbar, aber mich drückte kein Verdacht mehr. Mein Anblick löschte ihn aus. Mein Name war vergessen“ (S. 21). Man mag dieses Detail unglaublich finden – würde der Verdacht unter solchen Umständen nicht vielmehr sofort auf den Geächteten, den notorischen Wilddieb fallen? –, aber es fügt sich in die Logik von Schillers Darstellung ein, denn für seine Mitbürger ist Christian Wolf seit dem Verlust seiner Ehre schlechterdings nicht mehr vorhanden. Ganz folgerichtig flüchtet er wenig später, inzwischen gar zum Meuchelmörder geworden, in die Tiefen des Waldes, wo die Räuberbande haust. Dort, in der Wildnis eines gesetzlosen Naturzustandes, ist er jetzt am rechten Ort.

Wolfs Abstieg vollzieht sich in der Erzählung mit niederschmetternder Konsequenz. Gleichwohl waltet hier kein blindes, unentrinnbares Schicksal, dem der Protagonist hilflos ausgeliefert wäre, und man sollte sich hüten, dem Text puren Determinismus zu unterstellen, denn er hebt mehrfach auch den Aspekt der freien Wahl und der individuellen Verantwortung hervor. Blicken wir etwa auf die Episode, in der Wolf auf der Jagd unvermutet die Gelegenheit erhält, an seinem verhassten Rivalen Robert Vergeltung zu üben: „Eine Minute lang blieb der Lauf meiner Flinte ungewiß zwischen dem Menschen und dem Hirsch mitten inne schwanken – eine Minute – und noch eine – und wieder eine. Rache und Gewissen rangen hartnäckig und zweifelhaft, aber die Rache gewann, und der Jäger lag tot am Boden“ (S. 22). Von einer spontanen Tat im Affekt kann hier nicht die Rede sein, und dass Wolfs „Gewissen“ nach wie vor lebendig und äußerst regsam ist, belegt auch die schreckliche „Gewissensangst“, die ihn nach dem Mord sogleich überkommt (S. 23). Eine weitere offene Situation ergibt sich etwas später, als der Protago-

nist auf dem Weg ins Räuberlager von seinem Begleiter für einige Augenblicke allein gelassen wird. Die Möglichkeit eines ungefährdeten Rückzugs ist ihm in diesem Moment vollkommen bewusst, wie er in seinem Erinnerungsbericht einräumt: „Jetzt stand ich allein vor dem Abgrund, und ich wußte recht gut, daß ich allein war. Die Unvorsichtigkeit meines Führers entging meiner Aufmerksamkeit nicht. Es hätte mich nur einen beherzten Entschluß gekostet, die Leiter heraufzuziehen, so war ich frei, und meine Flucht war gesichert. Ich gestehe, daß ich das einsah“ (S. 26f.).

Obwohl auch diese Gelegenheit zur Umkehr ungenutzt bleibt, ist die Tatsache, dass Wolf sich innerlich niemals vollständig von den Geboten der Moral lossagt, für sein weiteres Geschick von größter Bedeutung, weil sie das Fundament für den sittlichen Wiederaufstieg des Helden bildet. Während seiner Zeit als Räuberhauptmann quälten ihn nicht nur „Hunger und Mangel“, „ewige Todesangst“ und permanenter „Argwohn“ gegenüber seinen kriminellen Genossen: „Das verstummte Gewissen gewann zugleich seine Sprache wieder, und die schlafende Natur der Reue wachte bei diesem allgemeinen Sturm seines Busens auf“ (S. 29f.). Von solchen Empfindungen getrieben, entsagt er schließlich dem Verbrecherdasein und fleht seinen Landesherrn um Gnade an: „Ich hasse das Laster und sehne mich feurig nach Rechtschaffenheit und Tugend“ (S. 30). Da der Fürst auf seine Bittschriften nicht reagiert, fasst er „den Entschluß, aus dem Land zu fliehen und im Dienste des Königs von Preußen als ein braver Soldat zu sterben“ (S. 31). Unterwegs aufgegriffen und als verdächtiges Subjekt arretiert, aber durchaus noch nicht entlarvt, vollendet er seine Rückkehr in die Bahn der Sittlichkeit und der Tugend, indem er sich dem Amtmann der Regierung aus freien Stücken zu erkennen gibt und so die Verantwortung für seine Taten übernimmt: „Ich bin der Sonnenwirt“ (S. 35). Damit endet die Erzählung, denn an diesem Punkt ist Wolfs Geschichte, soweit sie Schiller interessiert, abgeschlossen.

Indes gibt es neben der Instanz des Gewissens, das die verinnerlichte Stimme der Moral repräsentiert, noch einen weiteren Faktor, der den Umschwung in Wolfs Haltung befördert, nämlich seine Sehnsucht nach Integration und Akzeptanz, nach jener Bestätigung also, die aus positiven Gefühlsbindungen an seine Mitmenschen erwachsen kann. Dieser Drang zum Sozialen spielt in der Novelle immer wieder eine wichtige,

wengleich keineswegs durchgängig positive Rolle. Er ist es beispielsweise, der das Verhalten des Helden in der Festungshaft bestimmt, wo er sich in der Gesellschaft von „dreiundzwanzig Gefangenen“ wiederfindet, „unter denen zwei Mörder und die übrigen alle berüchtigte Diebe und Vagabunden waren“. So sehr Wolf von dem gottlosen und liederlichen Treiben der Burschen angewidert ist, so wenig kann er sich ihrem Einfluss auf die Dauer entziehen: „Anfangs floh ich dieses Volk und verkroch mich vor ihren Gesprächen, so gut mirs möglich war, aber ich brauchte ein Geschöpf, und die Barbarei meiner Wächter hatte mir auch meinen Hund abgeschlagen. [...] ich brauchte Beistand, und wenn ichs aufrichtig sagen soll, ich brauchte Bedaurung, und diese mußte ich mit dem letzten Überrest meines Gewissens erkaufen“ (S. 18). Wieder auf freiem Fuß, aber gesellschaftlich geächtet und von allen anständigen Menschen „wie ein schändliches Tier“ gemieden (S. 19), fühlt er sich zutiefst beglückt, als ihn die Räuber in ihrer Mitte willkommen heißen: „Soll ichs gestehn? Die Freude war ungeheuchelt und herzlich, Vertrauen, Achtung sogar erschien auf jedem Gesichte, dieser drückte mir die Hand, jener schüttelte mich vertraulich am Kleide, der ganze Auftritt war wie das Wiedersehen eines alten Bekannten, der einem wert ist“ (S. 27). Das Gefühl, endlich anerkannt und geschätzt zu werden, gibt den Ausschlag für seinen Entschluss, der Bande beizutreten: „Die Welt hatte mich ausgeworfen wie einen Verpesteten – hier fand ich brüderliche Aufnahme, Wohlleben und Ehre“ (S. 28).

Die Enttäuschung lässt allerdings nicht lange auf sich warten, denn die „Rotte, an deren Spitze er sich gestellt hatte, erfüllte seine glänzenden Erwartungen nicht. [...] Das Schattenbild jener *brüderlichen* Eintracht verschwand, Neid, Argwohn und Eifersucht wüteten im Innern dieser verworfenen Bande“ (S. 29). Daraufhin sucht sich Wolfs Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Geborgenheit ein neues Ziel, das sie nunmehr einzig in der Rückkehr in die gesellschaftliche Ordnung finden kann. Der Landesherr zeigt ihm zwar die kalte Schulter, doch in dem greisen Amtmann, der ihn beim zweiten Verhör mit humanem Entgegenkommen behandelt, erkennt er nicht nur einen „edle[n] Mann“, sondern auch eine ehrwürdige Vaterfigur, der er sich anvertraut, weil er an ihre „Barmherzigkeit“ glaubt (S. 34f.). Wolfs Wiedergeburt als selbstbestimmtes sittliches Individuum geht einher mit dem Streben nach zwi-

schenmenschlichen Bindungen, die den Ausgestoßenen aus seiner fatalen Einsamkeit erlösen sollen.

Der reuige Sünder, der wieder in den Schoß der Gesellschaft aufgenommen werden möchte, erinnert an das archetypische biblische Urbild des verlorenen Sohnes – der durfte in seinem Elend aber wenigstens noch die Schweine hüten, was Wolf von seinen Mitbürgern verwehrt wird. Vor der Folie der Gleichniserzählung aus dem Lukas-Evangelium zeichnet sich auch das Versagen des Fürsten, der Wolfs Briefe unbeantwortet lässt, noch deutlicher ab, denn im Gegensatz zu ihrem Pendant im Neuen Testament ist die oberste Vaterinstanz bei Schiller nicht zur Vergebung bereit. Solche unterschweligen Bezüge auf christliches Gedankengut stehen im *Verbrecher aus verlorener Ehre* keineswegs isoliert da. Vielmehr ist das ganze Werk von einer religiösen Bedeutungsebene durchzogen, die seine psychologisch-moralische Dimension auf subtile Weise ergänzt und verstärkt. So wird unübersehbar auf das Kainsmal angespielt, wenn der ehrlos gewordene Protagonist argwöhnt, „irgendwo auf der Stirne gezeichnet“ und dadurch aus der menschlichen Gemeinschaft verstoßen zu sein (S. 19), und der Räuber, auf den er im tiefen Wald trifft und der ihn zu der Verbrecherbande geleitet, trägt als „wilde[r] Mann“ von riesenmäßiger Statur mit einer „Haut [...] von einer gelben Mulattenschwärze“ deutliche Züge einer Teufelsgestalt (S. 24), die begierig ist, sich der armen Seele zu bemächtigen: „Das ist brav, daß ich dich endlich habe, Sonnenwirt. Jahr und Tag schon sinn ich darauf, dich zu kriegen. [...] jetzt bist du reif, jetzt hab ich dich, wo ich dich brauchte“ (S. 25f.). Da verwundert es kaum noch, dass die Schlucht mit dem Räuberlager auf Wolf wie der „Abgrund der Hölle“ wirkt, „woraus keine Erlösung mehr ist“ (S. 27). Auf der anderen Seite appelliert er später, wenn er bei den staatlichen Autoritäten um „Gnade“ und „Barmherzigkeit“ nachsucht, an die zentralen Werte der christlichen Ethik.

In diesen Zusammenhang gehört obendrein der von Schiller frei erfundene sprechende Name der Hauptfigur, der die widersprüchlichen Tendenzen, die in ihr angelegt sind, konzentriert zum Ausdruck bringt: Während der Nachname auf die zügellosen triebhaften Begierden und damit gleichsam auf die gefährliche Raubtiernatur seines Trägers verweist, erinnert der Vorname an das christliche Denken, an die vernünftige und moralische Selbstbestimmung des Einzelnen und das Vermögen der sittlichen Freiheit. So ist Christian Wolf, ungeachtet aller Sorgfalt

der literarischen Milieu- und Charakterzeichnung, von seinem Schöpfer doch nicht nur als einmaliges Individuum angelegt, sondern zugleich als Prototyp menschlicher Möglichkeiten und Gefährdungen schlechthin entworfen worden. In der ambivalenten Figurengestaltung der Novelle erkennt man schon die Grundzüge der Anthropologie des klassischen Schiller: „Es ist dem Menschen einmal eigen, das Höchste und das Niedrigste in seiner Natur zu vereinigen“, heißt es im 24. Brief der Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.⁵

Wie eng Schillers psychologisierender Ansatz mit didaktischen Zwecken verknüpft ist, wurde schon vermerkt: Lehrreich, unterrichtend für den Leser soll das Porträt des Räubers Wolf ausfallen. Näheres über die Wirkungsabsichten, die der Verfasser mit seinem Werk verfolgte, können wir den ausführlichen Reflexionen des auktorialen Erzählers entnehmen, die der eigentlichen Geschichte vorangestellt sind. Hier werden Probleme erörtert, die aus der Sicht des pädagogisch ambitionierten Aufklärers jeder Versuch aufwirft, einen großen Verbrecher zu schildern:

Zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, herrscht ein so widriger Kontrast, liegt ein so breiter Zwischenraum, daß es dem letztern schwer, ja unmöglich wird, einen Zusammenhang nur zu ahnden. Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet und statt jenes heilsamen Schreckens, der die stolze Gesundheit warnet, ein Kopfschütteln der Befremdung erweckt. Wir sehen den Unglücklichen, der doch in eben der Stunde, wo er die Tat beging, so wie in der, wo er dafür büßet, Mensch war wie wir, für ein Geschöpf fremder Gattung an, dessen Blut anders umläuft als das unsrige, dessen Wille andern Regeln gehorcht als der unsrige; seine Schicksale rühren uns wenig, denn Rührung gründet sich ja nur auf ein dunkles Bewußtsein ähnlicher Gefahr, und wir sind weit entfernt, eine solche Ähnlichkeit auch nur zu träumen. (S. 14)

⁵ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 570–669, hier S. 647.

Für jene „gewöhnliche Behandlung der Geschichte“ (S. 13f.), die Schüler in dieser Passage attackiert, liefern die Verbrechenserzählungen der frühen Neuzeit gute Beispiele. Sie zeichnen den Urheber schrecklicher Taten nur als den ‚ganz Anderen‘, eben als „ein Geschöpf fremder Gattung“, das kaum mehr menschliche Züge trägt und im Betrachter vielleicht eine gewisse Faszination, vor allem aber tiefe „Befremdung“ weckt. Die Kluft, die sich zwischen einem solchen Monstrum und dem Leser auftut, macht eine „Vergleichung oder Anwendung“ des Erzählten von vornherein unmöglich, erstickt jegliche „Rührung“ im Keim und kann deshalb, wie es im Text weiter heißt, nichts zur „Belehrung“ des Publikums beitragen – allenfalls die müßige „Neugier“, die bloß auf spektakuläre Geschehnisse gerichtet ist, kommt auf ihre Kosten.

Schillers Gegenrezept lautet: „Der Held muß kalt werden wie der Leser, oder, was hier ebensoviel sagt, wir müssen mit ihm bekannt werden, eh er handelt, wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen“ (S. 14f.). Genau das strebt seine Erzählung an, wenn sie Wolfs innere Entwicklung minuziös nachzeichnet und seine Taten sorgfältig in psychologische und gesellschaftliche Kausalzusammenhänge einbettet. Indem der Rezipient den Verbrecher als jemanden kennenlernt, der „Mensch war wie wir“, werden Einfühlung und Verständnis möglich und mit ihnen all das, was der aufklärerische Schriftsteller für wünschenswert erachtet: „Anwendung“ auf das eigene Leben, „Rührung“ und „Belehrung“. Die scheinbar absolute Fremdheit, die dem Missetäter zunächst anhaftet, schwindet dahin, und mit einem „heilsamen Schrecken“ mag der Leser gewahr werden, wie leicht ihm selbst unter vergleichbaren Umständen ein ähnliches Schicksal hätte beschieden sein können. So hat diese modernere, seelenkundlich vertiefte „Behandlungsart der Geschichte“ den Vorteil, dass sie „den grausamen Hohn und die stolze Sicherheit ausrottet, womit gemeiniglich die ungeprüfte aufrechtstehende Tugend auf die gefallne herunterblickt“, und „den sanften Geist der Duldung verbreitet, ohne welchen kein Flüchtling zurückkehrt, keine Aussöhnung des Gesetzes mit seinem Beleidiger stattfindet, kein angestecktes Glied der Gesellschaft von dem gänzlichen Brande gerettet wird“ (S. 15). Eine Justiz, die diesen Prinzipien verpflichtet gewesen wäre, hätte es gewiss vermieden, Christian Wolf auf so mechanische Weise zum ehrlosen Außenseiter zu stempeln, und damit vermutlich das Schlimmste verhütet, denn dass der Protago-

nist zu einer „Aussöhnung“ mit der gesetzlichen und sozialen Ordnung prinzipiell sehr wohl bereit und fähig gewesen wäre, steht in Schillers Novelle außer Zweifel. Die einleitenden Erzählerbemerkungen lassen zwar ausdrücklich die Frage offen, ob Wolf „noch ein Recht gehabt hätte, an jenen Geist der Duldung zu appellieren“, oder „ob er wirklich ohne Rettung für den Körper des Staats verloren war“ (S. 15), aber die darauf folgende Schilderung seiner Persönlichkeit und seines Lebensweges gibt doch eine unmissverständliche Antwort. Mit ihrem gesamten Verfahren gegenüber diesem Mann bis hin zu seiner Exekution hat sich die staatliche Obrigkeit vor den Maßstäben aufgeklärter Psychologie und Justizkritik gründlich desavouiert.

Um einen solchen ‚menschlichen Verbrecher‘ präsentieren zu können, war Schiller freilich genötigt, die überlieferte Geschichte des Räubers Friedrich Schwan, von der er sich inspirieren ließ, in wichtigen Punkten abzuändern. Leider sind die Quellen, aus denen er seine Kenntnisse von Schwans Leben bezog, nicht mehr im Einzelnen zu rekonstruieren. Die früheste detaillierte Darstellung des Falles wurde erst 1787 publiziert, als der *Verbrecher aus Infamie* bereits erschienen war, aber ihr Verfasser Jacob Friedrich Abel gehörte auf der Karlsschule zu den Lehrern des jungen Schiller, der daher möglicherweise schon in dieser Zeit mündlich über den Stoff informiert wurde.⁶ Friedrich Schwan stammte aus einer wohlhabenden Familie und war weder vaterlos noch von abstoßendem Äußeren. Schiller blendet seine früh zutage tretende Aggressivität und seine vielfältigen Konflikte mit Verwandten und Mitbürgern weitgehend aus und reduziert die verschiedenen Delikte, die ihn auf die schiefe Bahn brachten, in der Erzählung auf das ‚honette‘ Vergehen der Wilderei, während er umgekehrt die Mitverantwortung der gnadenlosen Justiz für das Ableiten seines Helden in die Illegalität spürbar verschärft. Mit anderen Worten: Mit Christian Wolf konstruiert er sich eine Verbrecherfigur, die seinen didaktischen und kritischen Ab-

⁶ Abel veröffentlichte die *Lebens-Geschichte Friedrich Schwans* im zweiten Teil seiner *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben*. Leichter greifbar ist der Wiederabdruck in dem Band: Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg 1995, S. 331–371.