

SCHILLER'S *Räuber* oder das Spiel mit der Performativität von *Annette Bühler-Dietrich*

Abstract

The following paper examines Schiller's play *Die Räuber/The Robbers* as well as the productions of the play by Nicolas Stemann (2008) and Antú Romero Nunes (2013) with regard to the performative construction of identity and stage reality. Both contemporary directors draw on the monologicity and the performative construction of identity the play displays; their productions can be perceived as rereadings of the play in the light of current theories of performativity.

Friedrich Schillers Theaterstück *Die Räuber* führte bekanntermaßen bei seiner Uraufführung 1782 zum Tumult im Publikum. Die Wirkungsgewalt des in mehreren Fassungen vorliegenden Stücks erwies sich somit sogleich. Doch ist Schillers Erstling alles andere als ein auf dem Dialog basierendes Drama, wenngleich Peter Szondi diesen Dialog als fundierend für die Gattung selbst herausgearbeitet hat. Statt des Dialogs ist es die Performativität des Monologs, die zum Tragen kommt. Sie koppelt sich mit all den Szenen, in denen die Figuren verbale und konkrete Masken anlegen, um sich selbst oder den anderen zu täuschen.

Zwei Inszenierungen der letzten Jahre kristallisieren diese performative Monologizität des Dramas in besonderem Maße heraus: Nicolas Stemanns Inszenierung von 2008 am Thalia Theater Hamburg und Antú Romero Nunes' Produktion von 2013, zunächst am Maxim Gorki Theater Berlin, dann am Schauspiel Stuttgart. Im Folgenden werde ich zunächst die Performativität von Schillers Text herausarbeiten, um dann die einmal chorische – Stemann, einmal monologische – Nunes – Inszenierung dazu in Beziehung zu setzen.

I

Performativität und Identität

Poststrukturalistische Identitätskonzeptionen stellen die Performativität von Identität in den Vordergrund. Besonders relevant wurde die Reflexion von Subjektivität als Performativität im Bereich der Gender und Queer Studies. Insofern es sich bei Karl und Franz um Außenseiter handelt, die sich außerhalb der Vorgaben norma-

tiven Verhaltens situieren, rechtfertigt sich ein durch die Queer Studies geprägter Blick auf den Text und seine Inszenierungen.

«Let me oversimplify here in positing that both deconstruction and gender theory have invoked Austinian performativity in the service of an epistemological project that can roughly be identified as antiessentialism. Austinian performativity is about how language constructs or affects reality rather than merely describing it», schreibt Eve Kosofsky Sedgwick¹. Diese Konstruktion bezieht sich im Fall von Identitätskonstruktionen auf Formen der Identifikation oder der Disidentifikation. Sie bringen kein vorgängiges Wesen des Subjekts zu Tage, sondern stellen Identität vorläufig aus einer Serie von Phantasien her, die etwas über das Begehren des Subjekts aussagen. Dieser Antiessentialismus trifft in der linguistischen Sprechakttheorie konfliktuell auf den Wirklichkeit sprachlich absichernden Sprechakt, für den bei Austin paradigmatisch die Formel der Eheschließung einsteht². An dessen Stelle tritt bei Schiller das Opfer, das von einem Schwur eingefordert wird.

José Esteban Muñoz stellt in *Disidentifications* dar, wie queere Performer in ihren Performances den heteronormativen Diskurs durch Disidentifikation gegen sich selbst wenden und dadurch destabilisieren: «Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship»³. «Disidentification» verweigert im Spiel mit Subjektpositionen eine sichere Position; geschaffen werden «identities-in-difference»⁴. Disidentifikation bringt für Muñoz gleichzeitig eine eigene Hermeneutik hervor: «The lens of disidentification allows us to discern seams and contradictions and ultimately understand the need for a war of positions»⁵.

Muñoz' Analyse von Performance Kunst gleitet von der Konstruktion des Performers zur Konstruktion des Subjekts. Die Existenz des queeren Performers lässt sich nicht von seiner Bühnenshow trennen⁶. Die paradoxe Doppelbedeutung von Performativität erweist sich dann jedoch als nicht widersprüchlich: «The stretch between theatrical and deconstructive meanings of "performative" [...] also spans those of, at either extreme, the *extroversion* of the actor (aimed entirely outward toward the audience) and the *introversion* of the signifier (if "I apologize" only apologizes, "I sentence" only sentences, and so on)»⁷. Die performative Identifizierung führt gerade dazu, dass verschiedene Positionen nebeneinander sowohl extrovertiert wie introvertiert (s.o.) möglich sind⁸.

Gemeinsam ist Schillers Drama und seinen Inszenierungen, dass sie die Herstellung von Identität in den Blick nehmen – sowohl bei den Figuren, die stabile Identitäten haben, wie Amalia und der Vater, wie auch bei den Figuren mit instabilen Identitäten wie Karl und Franz⁹. Obwohl Schiller in seiner Selbstbesprechung die Figuren auf Charakterzüge festzulegen scheint – er bezeichnet Franz als «grundbösen Menschen»¹⁰ – ist er sich doch der Komplexität bewusst, in der er sie agieren

lässt: «Endlich hat der Verfasser vermitteltst einer einzigen Erfindung den fürchterlichen Verbrecher mit tausend Fäden an unser Herz geknüpft. – Der Mordbrenner liebt und wird wieder geliebt»¹¹. Diese Offenheit des Dramas, die ich im Folgenden aufzeigen werde, greifen die genannten Inszenierungen auf und erweitern sie auf ihre Weise und in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Theorien von Performativität und Identität. Darin verschieben sie den Schillerschen Text schließlich in seiner Aussage doch.

2

Friedrich Schillers *Die Räuber*

Peter Szondi's Einleitung zur *Theorie des modernen Dramas* betont, dass sich das Drama im dialogischen Entschließen – als Entscheiden und Öffnen – der Figuren ereigne¹². Reden ist Handeln und bezieht sich auf die unmittelbare Gegenwart¹³. Diese Basis im Dialog unterscheidet das Drama des 18. Jahrhunderts vom Drama des 20. Jahrhunderts, das mühevoll an der Form festhält, obwohl die Figuren nicht mehr miteinander kommunizieren können. Im Drama des 18. Jahrhunderts dagegen ist Kommunikation als und zur Veränderung der Position des Dialogpartners möglich – man denke an Lessings *Nathan der Weise*. Schillers Erstling nimmt sich dagegen bei genauer Betrachtung sonderbar aus. Entweder die Figuren monologisieren, sei es in Monolog oder Dialog, oder sie spielen sich oder dem anderen etwas vor. Selten gilt das Hier und Jetzt. Die gewaltige Handlungslücke zwischen dem ersten und zweiten Akt wird analeptisch geschlossen, doch auch im Anschluss prognostizieren oder reminiszieren die Figuren überwiegend. Schillers Aussage in der sogenannten "Unterdrückten Vorrede" passt so durchaus zur Form des Dramas: «Ich kann demnach eine Geschichte Dramatisch [sic] abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama»¹⁴. In Schillers Aussage geraten die Termini in Bewegung; "dramatisch" gerät in Opposition zu "theatralisch" und das Adjektiv löst sich von der Gattung und ihren Gesetzen. Das theatralische Drama ist auf die Bühne bezogen und, so darf man in der Logik des 18. Jahrhunderts annehmen, hält sich an die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Die dramatisch abgehandelte Geschichte nutzt zwar die Form des Dramas, gehorcht aber nicht seinen Regeln. Die Lösung für dieses Paradox ist, es als Lesedrama zu verstehen, die schriftliche Form also von ihrer Realisierung auf der Bühne zu trennen. Doch dieses Caveat ist nur der Vorbeugung geschuldet: «Nun ist es aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannet»¹⁵. Denn Schillers *Räuber* sind gerade kein Lesedrama oder nur insofern, als Performativität geschriebenen Texten wie auch theatralen Aufführungen zugehören kann. Die eigengesetzliche Performativität der Figurenrede jenseits ihrer Instrumentalisierung im Vorschreiten des Dialogs führt aber dazu, dass inszenatorische Experimente mit Chor oder Mono-

log möglich sind. Nicht nur Franz' lange Monologe (I, 1; II, 1; IV, 2) gewähren ihm die Rede, sondern er dominiert auch in vielen Dialogen, besonders mit dem Vater, und der alte Moor fungiert lediglich als Stichwortgeber (vgl. I, 1). Doch seine Rede gegenüber dem Vater ist verstellt, selbst ein performativer Akt der Herstellung der Figur des fürsorglichen Sohnes. Wir wissen spätestens ab seinem anschließenden Monolog von dieser Verstellung gegenüber dem Vater; bereits sein Wechsel zwischen der «Träne des Mitleids» (I, 1; S. 59)¹⁶ für Karl und seinem Plädoyer für die Verstoßung Karls machen Franz' prätendierte Empfindsamkeit für den Zuschauer, nicht für den Vater ungläubwürdig. Auch Amalia wird im zweiten Akt noch einmal diesem Spiel Glauben schenken. Franz ist so kontinuierlich mit der Herstellung von Masken beschäftigt, hinter denen eine angenommene Wesenheit sich verflüchtigt. Zwar wissen wir von seinen Akten – er ist unbarmherzig und brutal gegenüber seinen Untergebenen – doch wie es um sein Wesen bestellt ist, bleibt schließlich offen. Ist es der «eigentliche» Franz, den wir sehen, wenn er von Alpträumen geschüttelt im fünften Akt die Bühne betritt? Oder ist es bereits ein von Wahnsinn Gezeichneter, der sich am Ende selbst tötet? Schiller hebt durch die Regieanweisung hervor, dass Franz am Ende dem Wahnsinn verfällt: «Franz (*ihm graß nachstierend, nach einer Pause*). In die Hölle wolltest du sagen? – Wirklich! ich wittere so etwas – (*wahnsinnig*). Sind das ihre hellen Triller? Hör ich euch zischen, ihr Nattern des Abgrunds?» (V, 1; S. 148). Franz' Hölle ist die der antiken Erinnyen, sie wird literarisch, nicht christlich gedacht und fügt sich in das literarische Verweisspiel ein, das Schiller mit Bezug auf Shakespeare und die Antike praktiziert¹⁷. Indem die Figur aber im Wahnsinn endet, welcher gerade nicht die Persönlichkeit der Figur ausdrückt, sondern überindividuelle Symptome realisiert, bleibt Franz trotz seiner klaren Festlegung auf ein materialistisches Weltbild als Enigma erhalten.

Auch Karls Repliken sind zunächst überwiegend monologisch. Wenn er in I, 2 mit dem «tintenklecksenden Säkulum» abrechnet, sind Spiegelbergs Repliken lediglich Einwürfe für Moors pathetische Trauer um das verlorene klassische wie germanische Heldentum. Die Einwürfe etablieren die Figur Spiegelberg derart, dass er im Anschluss an Karls Rede das Wort übernehmen kann, um Moors Aktivitäten in Leipzig für den Zuschauer zu entfalten und darin Franz' falsche Post zu korrigieren. Diese Berichte setzen sich fort, wenn Spiegelberg am Anfang von II, 3 zur Räuberbande zurückkehrt, seine Erfolge resümiert, Razmann ein Gleiches für Moor tut und darauf Roller von seiner Rettung berichtet. Wenn Moor dann selbst auftritt, nun mit der Didaskalie «Räuber Moor» (II, 3; S. 97), bleibt er zunächst, entsprechend seiner Erschöpfung, stumm, um dann im Reflexionsmonolog seine eigene Hybris zu verurteilen. Doch statt der dramaturgisch unmöglichen Flucht – «Er will fliehen» (II, 3; S. 101), sagt die Regieanweisung – folgt Moors rhetorisches Kabinettstück in seiner Begegnung mit dem als Unterhändler gesandten Pater. Seine Rede ist hier durchgängig auf den Empfänger berechnet – auf den Pater gleichermaßen wie auf die Räuber – und als solche wirkungsvoll. Auch hier sind die Repliken

des Paters nichts als phatische Einwürfe. Moors eigene Ringparabel – «Bemerken Sie die vier kostbare Ringe, die ich an jedem Finger trage» (II, 3; S. 104) dient ihm als Exemplum zur Elaborierung seiner Taten.

Moor stellt die Persona des Räubers über seine Identifikation mit den Helden des Altertums einerseits und seine Verweigerung bisheriger gesellschaftlicher Identitäten als Sohn und Geliebter andererseits her. In der Verschiebung auf die Existenz des Räubers wird die heldische Freiheitsfantasie scheinbar lebbar: «Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit» (I, 2; S. 76). Durch den Schwur sichert er diese Identität ab; gerade der Sprechakt garantiert neue Bande, wo die familiären versagt haben. Als Unterpfand des Schwurs setzt er den Tod ein: «Den soll dieser Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt oder zurücktritt!» (I, 2; S. 76). Im Schwur wird sein Brechen mitgedacht und nur die Todesdrohung kann den Sprechakt absichern.

Moors Persona des Helden zerbricht erst, als er Kosinskys Geschichte hört, welche derselbe, die Handlung wendend und unterbrechend, als episches Zwischenspiel erzählt: «lagert euch hier auf dem Boden, und hört mir aufmerksam zu!» (III, 2; S. 115). Auf Hermanns “verkappte” Darstellung des Todesnachricht bringenden Kriegsboten in II, 2 antwortet nun im vierten Akt Karls Auftritt mit dem Sprechenden und, nach der von ihm gelegten Feuersbrunst in Böhmen, überaus passenden Namen «Graf von Brand» (IV, 1; S. 117). Doch selbst seinen Monolog in IV, 1 beginnt Karl an Klopstock angelehnt in hymnischen freien Versen «Sei mir begrüßt, Vaterlandserde! (*Er küßt die Erde*) Vaterlandshimmel! Vaterlandssonne!» (IV, 1; S. 117) und spricht sich so im zitierenden Gestus empfindsam aus. Überhaupt ist seine Rede eben die des Literaten als Helden, trotz seines Status als Räuberhauptmann, den die Rede seiner Bande bekräftigt. So nimmt er die Stimme des alten Moor nach der Logik des Geists von Hamlets Vater wahr – «Geist des alten Moors! Was hat dich beunruhigt in deinem Grab?» (IV, 5; S. 136), obwohl der Geisterglaube zwar ins 16., nicht aber ins aufgeklärte 18. Jahrhundert gehört. Shakespeare, nicht aber reale Geisterfurcht, steht so im Hintergrund von Karls Replik. Auch Karls Reflexionsmonolog in IV, 5 braucht das antike Heldenlied zum Einstieg.

Wenn Karl schließlich auf Hermann trifft, erkennt dieser nicht, dass die Stimme des im Dunkeln Hervortretenden Karl, nicht Franz, gehört, während die Worte Hermanns für den mit der Situation unbekanntem Karl unverständlich bleiben¹⁸. Als er versteht, hält er seine Maske aufrecht, bis Amalia zu der Gruppe tritt und Moor schließlich bekennt: «Diese deine Retter sind Räuber und Mörder! Dein Karl ist ihr Hauptmann!» Daraufhin lautet die Regieanweisung «(Der alte Moor gibt seinen Geist auf. Amalia steht stumm, und starr wie eine Bildsäule. Die ganze Bande in fürchterlicher Pause)» (v, 2; S. 151). Jenseits alles Heldenpathos tritt die nackte Wahrheit ans Licht und bringt die Handlung zum Stillstand. Was folgt, sind die Opferungen Amalias und Karls. Das Opfer aber als Kombination aus Sprechakt und Tötungsakt stellt die Verknüpfung von Rede und Handlung wieder her, weil nur

in der Verknüpfung von beidem die Tötung als Opferung zu erkennen ist. Wo das traditionell mit dem Opfer verbundene Ritual fehlt, muss der Sprechakt die Tötung zur Opferung deklarieren – «Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!» rufen die Räuber (v, 2; S. 152, i.O. kursiv). Und Karl erklärt im Anschluss an Amalias Tötung: «Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigte Gesetze versöhnen, und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, das ihre unverletzbar Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben» (v, 2; S. 154).

Das Opfer stellt die Ordnung und damit die Referentialität der Zeichen, welche deren vorherige performative Verwendung in einen unsicheren, anarchischen Zustand versetzt hatte, wieder her. Es ist die Folge des in III, 2 (S. 113) erneut affirmierten Schwurs. Gegen die Zweifel an seiner Identifikation als Räuber setzt er den dort erneuerten Schwur, auf den er schließlich verpflichtet bleibt, wenn er seinen eigenen Bruch des Schwurs mit der Selbstausslieferung bezahlt. Im Spiel mit performativen Identitäten ist es so der Schwur, der das Gerüst bildet¹⁹. Mit dem Opfer ist vorübergehend die Ordnung wieder etabliert²⁰.

Die "begierig" vernommene Rede täuscht. Sie gibt Anlass für den Erfolg von Franz' Intrige beim Vater, der auf Nachricht vom Sohn hofft, wie auch bei Karl, der gleichermaßen begierig auf die Verzeihung des Vaters wartet, er «fliegt ihm [dem Briefüberbringer] entgegen» (I, 2; S. 71). Erst die Affekte bewirken, dass die performativ verstellte Rede erfolgreich ist – das gilt auch für Hermanns Verkleidung als Kriegsheimkehrer. Schillers anthropologische Exploration ereignet sich derart nicht nur mittels Franz' psychologischen Manipulationen, sondern auch in der Erkundung von Affekt und Rezeption. Die Performativität der Figurenrede wird hier zur *Mise en abyme* der Performativität des Schauspiels. Nur insofern dessen Rezeption "begierig" ist, die vernommene Rede die begehrte Rede ist, was die Reaktivität des Zuschauers impliziert, kommt diese Rede in Gang²¹. Wo sich dieses Spiel durch die unerhörte Nachricht unterbricht, kommt es zum Stillstand, wie die Reaktion auf Karls Bekenntnis und der Tod des alten Moor zeigen. Darüber hinaus bleibt nur das Opfer. Indem es *ist* und nicht darstellt, ist es gleichzeitig die Verneinung und die Verkörperung der Performativität, trennt es Performativität und Theatralität. Es stellt Realität her über den tötlich begleiteten Sprechakt, aber die Folge ist der Tod, nicht ein lebbarer neuer Zustand. Im Unterschied zur Performativität, welche laut Fischer-Lichte einen *feed-back-loop* der Rezeption initiiert²², arretiert der Opfertod diese Bewegung. Eben darin sichert er die Zeichen in ihrer Gültigkeit ab.

Schillers *Die Räuber* entsteht in einer Umbruchzeit, die Michel Foucault mit dem Wechsel vom Episteme der Repräsentation zum Episteme der Moderne klassifiziert. Die Zeichen sind so nicht mehr räumlich geordnet, sondern geraten historisch in Bewegung. Für das Zeitalter der Repräsentation gilt: «Le Dictionnaire est fait pour contrôler le jeu des dérivations à partir de la désignation première des mots,

tout comme la Langue universelle est faite pour contrôler, à partir d'une articulation bien établie, les erreurs de la réflexion quand elle formule un jugement»²³. Doch gerade diese Ordnung zeigt sich in Schillers *Räubern* in Bewegung geraten und weist das Drama als Text aus, der in der ersten von Foucault bestimmten Umbruchzeit zum modernen Episteme entsteht, die er mit 1775 bis 1795 festlegt. Nun gilt:

A l'«espace permanent» et transparent du discours classique qui superpose sans reste ou qui ajuste l'ordre des choses et l'ordre des représentations (tel qu'il s'articule dans le langage), succède par conséquent l'opacité de séries temporelles qui rapportent chaque chose, chaque vivant, chaque parole, chaque échange à un ensemble de processus internes, enfouis, que les nouveaux savoirs empiriques (biologie, philologie, économie politique) vont avoir justement à exhiber et à expliciter. Le savoir ne déploie plus son réseau dans la dimension horizontale et plane du tableau; il plonge à la verticale des choses, pour faire ressortir leur noyau caché d'historicité²⁴.

Statt des Tableaus und der Horizontalen also die Vertikale, statt der Statik die Veränderung. Die permanente Wandlung der Figuren, der Wechsel von der Repräsentation der Zeichen zur Performativität der Zeichen, deren Bedeutung durch ihre Herstellung vorübergehend festgelegt wird, zeigt sich in Schillers *Räubern*. In der Schiller-Forschung wird dafür als Leitdisziplin die Anthropologie ausgemacht²⁵. Erst als Reaktion auf den Tod des alten Moor greift Schiller auf die Form des Tableaus zurück. In seiner Folge versucht Karl, wie erwähnt, die Ordnung wiederherzustellen durch das Opfer. Doch ob sich diese Ordnung nach dem Durchgang durch die Verwirrung der Zeichen wieder herstellen lässt, bleibt am Ende des Stücks offen.

3

Die Räuber nach Friedrich Schiller I: Nicolas Stemann

Nicolas Stemanns Inszenierung *Die Räuber* stellt den Klang der Sprache in den Vordergrund: «Ja, meines Erachtens ist es die erste Aufgabe des Theaters, Texte zum Klingen zu bringen»²⁶. Dafür setzt er an die Stelle des monologisch geprägten Dialogs den Chor. Die vier gleich gekleideten und etwa gleich alten jungen Männer sprechen im Chor oder einzeln, ohne dass sie auf Figuren festgelegt wären. «Wenn man nichts sieht als einen sprechenden Schauspieler und wenn dieser Schauspieler gut und suggestiv, plastisch und rhythmisch spricht, warum soll sich für mich als Zuschauer dann nicht diese Figur ebenso herstellen wie für den Konzertbesucher der Klang?»²⁷. Die Figuren Franz Moor und Vater Moor stellen sich so zu Anfang allein über die Rede her. Sie funktioniert performativ, indem sie bei Stemann nicht die Innerlichkeit einer Figur ausdrückt, sondern diese ostentativ sprachlich herstellt. Wenngleich der alte Moor im Folgenden durch den Schauspieler Christoph Bantzer verkörpert wird, fehlt er in der ersten Szene, weil «Franz auf der Bühne nur phantasiert und sich den Vater als Feindbild erträumt»²⁸. Diese Erklärung, die Stemann im

Interview gibt, ist jedoch nicht zwingend. Da die Schauspieler die Figuren herstellen, verwundert es, nach der anfänglichen Überraschung, nicht, dass sie eben beide Figuren, Franz und den Vater, über ihre Stimmen hervorbringen. Die erste Szene etabliert somit vielmehr das ästhetische Prinzip der Inszenierung als dass man an eine psychische Motivierung dächte.

Dennoch ist Stemanns Inszenierung kein Hörspiel. Die Schauspieler ziehen sich um, wenn sie von Franz zu Karl Moor wechseln, und auch die Räuber sind am Requisit der Sturmhaube sofort zu erkennen²⁹. Der Kleidungswechsel erfolgt auf offener Bühne. Zusammen mit den von den Schauspielern gesprochenen Didaskalien der Szeneneinteilung und des Ortes – die Schauspieler rufen: «Erster Akt, zweite Szene. Schenke an den Grenzen von Sachsen» – wird die dramatische Fiktion so stets unterbrochen und auf ihren Akt der Herstellung verwiesen. Auf der Ebene der Bühne wird diese Logik aufgenommen, wenn sowohl der Titel des Stücks in Majuskeln projiziert wird wie auch die Projektion des Dorfes und Moorschen Schlosses auf der Bühne sichtbar stattfindet: Der Zuschauer kann verfolgen, wie das Modell des Schlosses von der Technikerin gefilmt wird und die Schauspieler betrachten selbst das Modell. Auch hier geht es nicht um die Referenzfunktion theatraler Zeichen auf der Bühne, sondern um den Akt der Herstellung einer szenischen Wirklichkeit, welcher sich als Dimensionswechsel – vom kleinen dreidimensionalen Modell zur riesigen zweidimensionalen Projektionsfläche – zu erkennen gibt³⁰.

Während die vier jungen Männer – Philipp Hochmair, Daniel Hoevens, Felix Knopp, Alexander Simon – zwischen Franz, Karl und den Räubern wechseln, bleiben Christoph Bantzer als Vater und Maren Eggert als Amalia konstant. Stemann sieht als Thema seiner Inszenierung «diese übersteigerte Suche nach dem Ich, die ja in beiden Fällen, bei Franz und bei Karl, scheitert»³¹. Er semantisiert so das Rollenspiel der Figuren als Suche nach dem Ich: Franz entwirft sich als machiavellischer Herrscher, als fürsorglicher Sohn, als Liebender, als Atheist – und ob er diese Identifikationen nur scheinbar vollzieht oder ob ihn die Umstände dazu bringen, die Rolle des Liebenden und des fürsorglichen Sohnes aufzugeben, bleibt offen. Karl wiederum entwirft sich als liebenden Sohn, Liebender, Gutsherr, antiken Helden und Räuberhauptmann und die Entwürfe werden schließlich in ihrer Widersprüchlichkeit zu seinem Verhängnis. Demgegenüber ist Amalia auf die Position der liebenden Frau festgelegt und der alte Moor auf die des liebenden Vaters. Alternative Entwürfe gibt es für beide nicht. Konsequenterweise verzichtet Stemann hier auf eine Mehrfachbesetzung. Hinzu kommt das alte, im Stil des 18. Jahrhunderts gekleidete Ehepaar, das bei Schiller nicht vorkommt und das hier Texte spricht, die verschiedenen Figuren – Kosinsky, Daniel – zugeordnet werden. Sie sind für Stemann “Wiedergänger”: «In der beginnenden Moderne, die alle Gewissheiten kappen will, kommt es zu einer Erinnerung an geltende Regeln, an Moral und Gewissen»³². Insofern Daniel und Pastor Moser diese religiös abgesicherte Moral verkörpern, ist ihre

sprachliche Evokation über das Ehepaar als anachronistischen Hort dieser Moral stringent³³.

Im Laufe der Inszenierung verringern sich die Passagen chorischen Sprechens. Zunächst werden die Schauspieler als verschiedene Facetten von Franz oder Karl sichtbar, die durchaus in Konflikt miteinander geraten³⁴. Schließlich spaltet sich der Chor ab dem vierten Aufzug auf. Den Figuren Karl und Franz werden nun zeitweise einzelne Schauspieler zugeteilt. Während alle vier Schauspieler zu Anfang des vierten Aktes in reich verzierte Herrenröcke mit Perücke gekleidet werden, übernimmt zunächst Daniel Hoevels die Figur Karls und wandelt als Graf von Brand durch die projizierten Räume des väterlichen Schlosses, wo er Amalia begegnet. Als er zu den Männern zurückkehrt, sind diese in weißes Hemd und graublauen Pullunder gekleidet und sind darin der Figur Franz zugeordnet. Sie schlagen und misshandeln Karl/Hoevels, der daraufhin blutend im Vordergrund der Bühne liegt. Doch die folgende Wiedererkennungsszene mit Daniel (IV, 3) bringt eben nicht Hoevels und das Daniels Repliken sprechende Ehepaar zusammen, sondern diese wenden sich an Hochmair, der nun des Pullunders entkleidet wird und darin zu Karl wird. Wenn er Amalia anspricht (IV, 4) kommt Hoevels dazu und beide stehen um Amalia, als Karl seine Schuld andeutet. Dann beginnt Amalia das wiederkehrende Karl-Motiv «Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne» aus III, 1 zu singen, das sie durchgängig in Erinnerung an Karl singt und das die von Schiller gedichteten Verse zu Hektor und Andromache ersetzt, die bei Stemmann fehlen. Sie wird jedoch brutal von dem Punkmusik-Räuberlied unterbrochen, das die verbleibenden Schauspieler im Pullunder, Felix Knopp und Alexander Simon, anstimmen, die nun Spiegelbergs Verrat und Ermordung spielen. Im Zweierchor sprechen schließlich beide Karls (Hoevels, Hochmair) «Ich habe mich selbst verloren» und fassen darin die Krise Karls zusammen. In der folgenden Szene der Begegnung mit dem Vater agieren alle vier Männer gemeinsam gegenüber dem alten Moor, der nun bis zum Ende wiederholt auf der Bühne erscheint. Den Übergang zum 5. Akt stellt die chorisch gesprochene Regieanweisung dar.

Obwohl zunächst alle Vier die ersten Repliken von Franz sprechen, wird schnell Alexander Simon als Franz etabliert. Er verdrängt den Vater vom Sessel und setzt sich selbst. Der Vater überschreitet damit den fiktionalen Raum des Waldes und macht seine Präsenz auf der Bühne geltend. Er betrachtet das Geschehen im Folgenden vom Rand. Während Franz mit dem Pastor/Diener rechtet, brennt das Miniaturschloss und die Flammen sind auf die Leinwand projiziert. Wenn Franz in seiner Angst beten will, ist es der Vater, der ihn beim Gebet unterstützt und ihm in der Segensgeste die Hände auf den Kopf legt. Der Chor spricht die Regieanweisung vom Selbstmord Franzens und stürzt sich dann auf den Schauspieler, der zu entfliehen sucht, aber blutig geschlagen und schließlich am Karabiner auf der Bühne aufgehängt wird. Der Vater begleitet diese Tat mit den entsetzten Ausrufen «mein Sohn, mein Sohn». Als die verbleibenden Männer betonen «ich bin dein Sohn»,

erkennt der alte Moor das nicht an. Er geht von der Bühne ab, stirbt also nicht an der Nachricht, Karl sei der Räuberhauptmann. Schließlich ist Amalia allein auf der Bühne. Sie spricht den Dialog, der zu ihrer Tötung führt, und endet mit der Information: «Karl tötet Amalia». Dann stimmt sie in ihr Lied ein und die Bühne verdunkelt sich.

Während Amalia das ganze Stück über als Figur in sich geschlossen bleibt, wird sie am Ende zum Erzähler ihres eigenen Todes. Die exzessive Präsenz der Schauspielerin Maren Eggert während des Stücks, die über die psychologische Verkörperung hinausgeht, findet in dieser Wiedergabe des Dialogs seinen Höhepunkt. Jenseits der Fiktion und des Opfertodes Amalias bleiben der Klang ihrer singenden Stimme und die nostalgische Reminiszenz an den schönen, engelgleichen Jüngling. Karls Entscheidung, die Ordnung durch seine Selbstausslieferung an die Justiz wieder herzustellen, fehlt. Sowohl den Tod von Franz wie von Amalia wandelt Stemmann ab: Die Schauspielerin bleibt, während die Figur stirbt; Franz' Selbstmord wird zwar berichtet, konkret wird er aber auf der Bühne hingerichtet von der Horde. Die Logik des dramatischen Textes steht so neben der Logik der Inszenierung³⁵.

Während das letzte Wort bei Schiller Karl gehört, verschwindet Karl bei Stemmann von der Bühne und allein der erhenkte Franz und Amalia bleiben. Die Karl-Schauspieler mit ihren blutverschmierten Hemden schickt der Vater mit den Worten «Das ist Karl nicht» von der Bühne. Die Einheit der Figur Franz stellt sich im Tod her, während Karl im verbliebenen Dreier-Chor zerstreut bleibt. Die «Suche nach dem Ich» erweist sich so als gescheitert.

Stemmanns Männerchor fokussiert nicht nur die Herstellung der Figur durch die Stimme, den Klang. Er stellt auch die Herstellung von Identität über den gewaltsamen Ausschluss des Anderen aus. Identität wird so als temporäres Ergebnis einer performativ ausagierten Identifikation sichtbar. Der Männerchor, die Männerhorde, spricht eben nicht nur im Chor, sondern interagiert miteinander, wobei verschiedene Verhaltensweisen deutlich werden. Gegenüber dem statischen Sprechen des Chors kommt es zu körperlicher Interaktion, so auch, wenn die Männer als Franz gemeinsam Amalia vergewaltigen. Diese Art des Spiels unterscheidet nicht zwischen Franz und Karl, die Dynamik des Zusammenspiels der Schauspieler bleibt für beide Figuren dieselbe und ist als Gruppendynamik erkennbar. Auch wenn Stemmann die einzelnen Räuber nicht konturiert, ist die Dynamik der Räuberbande als Gruppendynamik, die das Opfer Amalias fordert im Stück durch die Vierer-Besetzung präsent. Unter die sprachliche Herstellung der Figur legt sich so ein körperlich ausagierter Subtext, der von Begehren und Gewalt spricht und darin die Apersonalität der Triebe ins Spiel bringt³⁶.

Wenn schließlich die Schauspielerin Maren Eggert am Ende die Bühne singend verlässt, kommt es zu folgenden Verschiebungen: Die Figur Amalia stellt sich trotz ihres mitgeteilten Todes über den Gesang her. Der Inhalt des Liedes ist ihre Phantasie vom göttergleichen Karl und die Zelebrierung einer Liebesutopie, an der sie bis

zuletzt festhält und welche ihre Identität fundiert. Stemanns Amalia ignoriert das Heldenlied von Hektor und Andromache, das bei Schiller und auch bei Nunes die Einheit von Karl und Amalia stiftet. Identität erweist sich als auf Identifikationen und Phantasie gründend und als Resultat einer Performanz von Identität, die eben diese Phantasien aufnimmt. Diese Phantasie aber ist für Stemanns Amalia eine körperliche Verschmelzungsphantasie, keine Heldenphantasie.

Stemann beharrt auf den materialen Grundlagen des Theaters, der Stimme und dem schließlich ausgestellten blutigen Körper. Sie reichen über den Prozess der Herstellung hinaus. Weil Stemann derart auf der Positionalität von Identität und auf der Materialität insistiert, braucht er das Opfer zur Wiederherstellung der Ordnung nicht. Diese Ordnung erweist sich bei ihm immer schon in Bewegung.

4

Die Räuber nach Friedrich Schiller II: Antú Romero Nunes

Im Unterschied zur Vervielfachung der Figuren im Chor beschränkt Nunes die Figuren der Inszenierung auf drei: Franz, Karl, Amalia. Erst gegen Ende betritt ein Chor von Männern und Frauen in Kapuzensweatshirts die Bühne, als Karl schwört, Franz zu vernichten (IV, 5)³⁷. Alle Nebenfiguren sowie der alte Moor fehlen somit in der Inszenierung bzw. werden auf andere Art als die Verkopplung von Schauspieler und Figur hergestellt. Dabei schafft Nunes zunächst eine feste Verklammerung von Schauspieler und Figur. Paul Schröder stellt Franz dar, Aenne Schwarz Amalia und Michael Klammer Karl. Selbst wenn die Schauspieler nicht ihre Figur spielen, spielen sie nicht unmittelbar die andere Figur – Schröder wird nicht zum Vater, sondern zu Franz, der den Vater spielt. So überlagern sich Schauspieler, Figur I (Franz) und Figur II (Franz als alter Moor oder Karl). Schröder und Schwarz wechseln dabei vor allem zwischen den Figurenebenen, Klammers Monolog besteht in seinen ersten 30 Minuten aus ständigen Wechseln zwischen Schauspieler und Figur, welche er wie folgt benennt: «der Schauspieler, der meine Figur spielt». Die Reduktion auf drei Figuren führt aber auch zu Umstrukturierungen auf der Ebene der Handlung. Franz bestreitet die ersten 49 Minuten der Inszenierung, dann folgen 30 Minuten Amalia, bis dann Karl ab 1:18:30 mit Theaterfeuer die Bühne übernimmt bis zum Schluss, der etwa nach 2h30 erfolgt.

Franz beginnt das Stück und spricht zunächst seine langen Textanteile aus I, 1, bis er zuerst Akt und Szene nennt, also extradiegetisch die Regieanweisung spricht (5:00), dann aber, im Licht auf der Bühne den alten Moor darstellt, indem er die Stimme verstellt und die Mimik verzerrt. Nun folgen alle Reaktionen des alten Moor, die Franz zuvor in seiner monologischen Verkettung ausgelassen hat. Auch Amalia stellt später den alten Moor übertreibend dar, indem sie Stimme und Mimik verändert. Beides macht aus dem Alten einen lächerlich wirkenden Tattergreis, der von seiner Umwelt nicht mehr ernstgenommen wird. Amalias doch fürsorgliche und respektvolle Beziehung zum alten Moor, die bei Stemann erhalten ist, fehlt hier.

Nunes kürzt Franz' Passagen, denn in den 49 Minuten spielt er nicht nur Teile seiner langen Repliken, sondern auch die Szene 1, 2 der Räuber in Sachsen und daraus besonders Karl Moor. Sein Spiel Karls evoziert den Stil von Gustav Gründgens, wenn er in großen Gesten und verschluckten Silben spielt. Die Darstellung von Karl wird zu einer Zitation ehemaligen Heldentheaters, das nahtlos in eine den Comedian Hape Kerkeling alludierende Spielweise übergeht. Davon unterscheiden sich durchaus ernsthafte Momente, die er gleichsam in Führungszeichen setzt, wenn der Schauspieler als Franz betont «alles mein Bruder so» (28:30). Wenn Franz in II, 1 ersinnt, wie er den Vater töten könnte, stürzt er mit dem Sessel von der Bühne und erhält dadurch die Inspiration, mit dem Schrecken zu arbeiten. Dieser Sturz, der wie manche andere Szene der Inszenierung improvisiert scheint, ist aber exakt geplant und wiederholt sich bei allen Aufführungen³⁸. Ab 37:54 dann spielt Franz selbst den Boten, der die Todesnachricht bringt. Bei Nunes ist das eine zehnminütige Comedy-Einlage, die in der Darstellung den Schweizer Kabarettisten Emil Steinberger zitiert. Die etwas langgezogene Einlage dient vorrangig der Unterhaltung des Publikums. Sie schließt mit Franz' Vermerk: «Jetzt bin ich Herr» (49:00).

Nach Franz' Abgang betritt Amalia die Bühne. Sie singt das den dritten Akt eröffnende Lied «Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne» und sie singt alle fünf Strophen mit einer für die Inszenierung komponierten Melodie. Wie die anderen Figuren ist sie zunächst dunkelgrau gekleidet, trägt darunter aber ein dunkelblaues, schulterloses Kleid, in dem sie die Szene von Franz' gewaltsamer Annäherung an Amalia spielt, die hier einer Vergewaltigung gleichkommt³⁹. Auch Amalia stellt die Figur des alten Moor dar, indem sie die Körperhaltung ändert und mit Grimasse und gesenkter Stimme sowie einem Sprachfehler spricht. Dies macht sie zweimal, dazwischen referiert sie die Sätze des Alten nun in ihrer eigenen Stimme. Zusätzlich wiederholt sie den Bericht Hermanns vom scheinbaren Heldentod Karls im Anschluss an ihren Gesang des Liedes von Hektor und Andromache. Während Maren Eggert sich auf «Schön wie Engel» beschränkt, hebt Nunes durch den zweimaligen Gesang des Hektor-Liedes und die Wiederholung der Erzählung von Karls Heldentod Amalias Heldenphantasie hervor.

Nach der Hälfte der Inszenierung ist so der dritte Akt erreicht, Amalia klagt um Karl, Franz versucht sie gewaltsam zu erobern und der alte Moor ist tot. Die Chronologie ist etwas durcheinander, denn der alte Moor "stirbt" in II, 2, Amalias Gesang und die Vergewaltigung gehören in den dritten Akt, stehen bei Nunes aber am Anfang der Amalia-Szene. Das Prinzip des Wechsels von Schauspieler und Figur ist etabliert, pronociert ist aber vor allem der Wechsel Figur 1 – Figur 2. Jede Figur spielt darin ihre Sicht der Geschichte; die Distanz zur dargestellten Figur wird über die Übertreibung sichtbar. Erstaunlich ist, dass Franz Karl stellenweise ohne Distanzierung darstellt, was auf die Vorbildfunktion Karls hinweisen könnte.

Nach einer Stunde und zwanzig Minuten betritt schließlich Michael Klammer mit Gewehrschüssen, Einsturzgeräuschen und Nebel die Bühne: Theaterfeuer.

Danach ist die bislang leere Bühne von Trümmern übersät. Einziges Requisit, das Klammer zurück auf die Bühne holt, ist der Sessel von Franz aus Teil 1.

Im Unterschied zu den vorherigen Teilen steigt Klammer sichtbar aus dem Text aus, obwohl er sich vorstellt mit den Worten «mein Name ist Karl Moor»⁴⁰. Klammer changiert in seinen Ausführungen zwischen der Vorrede Schillers zu den *Räubern* und der Szene 1, 2 einerseits, Textteilen, die sich auf das zeitgenössische Kabarett, auf Theaterinszenierungen, auf Fernsehbeispiele und schließlich auf seine Person beziehen andererseits. Er erklärt, woher er die Anrede des Publikums als “Eddy” nimmt, nämlich vom österreichischen Kabarettisten Joseph Hader, und er kommt über die zunächst völlig absurd scheinenden Ausführungen zum Zebra auf seinen eigenen Status als Metisse zu sprechen. Er spricht darin Situationen an, die nicht klar sind, «wo ist die Klarheit in diesem Typen» und stellt darin unausgesprochen den Bezug zu Karl Moor her, dessen Status als Räuber und Edelmann eben nicht eindeutig ist. Überhaupt schafft der Text es, in diesem Hinundher zwischen Schillerschem Text und Sprechsituation Bezüge herzustellen, die den Text aus der Repräsentation in die Präsenz der Bühne verlagern und seine Überzeitlichkeit deutlich machen, so wenn Karl/Klammer die Beziehung zwischen der Freiheit, auf der Bühne zu tun, was er möchte, und Karls Satz «Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze» (I, 2; S. 67) herstellt. Nach 20 Minuten, der üblichen Pausenlänge, konstatiert Karl/Klammer dann: «Ich habe dich geklaut: Ich hab dir alles geklaut, deine Erwartungshaltung, deine Ohrstöpsel, deine Hoffnung, dass da doch noch was kommt, deine Geduld, deine Zeit, deinen Text, von anderen Kollegen, aus anderen Stücken hab ich geklaut. Und warum itzt das? Weil ich ein Räuber bin» (1:38:40). Dann wechselt Karl/Klammer zum Text Moors, der aber aus der Ordnung gebracht wird. Die “Ringparabel” aus dem Gespräch mit dem Pater und Karls anschließende Rede an seine Räuber finden sich zunächst (II, 3), dann folgen Karls Selbstzweifel in III, 2, nach der Schlacht, und das Gespräch mit Kosinsky, schließlich aber kehrt der Text zu I, 2, zu Karls Bekehrung zum Räuber, zurück, indem er die einzelnen Räuber darstellt. Es folgt Karls Selbstmordmonolog in IV, 5, welcher nicht wie im Text durch die Begegnung mit Hermann und dem Vater, sondern durch die Rückblende auf die Szene 1, 2 abgelöst wird, welche Karl/Klammer mit den Worten einleitet «Ich muss nochmals zurückgehen» (1:56:00). Diese zwanzigminütige Verdichtung der Moorschen Rede gehört zu den starken Momenten der Inszenierung, weil sich in der Überblendung von Klammer und Karl die existentielle Suchbewegung Karls auch als Suchbewegung des Schauspielers vollzieht. «Der Regisseur und die Schauspieler sollen sich dem Stoff von ihrer eigenen Person aus nähern. Alles andere, sagt er [Nunes], sei unehrlich»⁴¹. Bei Karl wird dieser Ansatz deutlich und produktiv.

Gekonnt wechselt der Text zwischen Plauderton und Referenzen auf die Gegenwart einerseits, Passagen Schillers andererseits. Das Publikum, “Eddy”, wird zum stummen Dialogpartner der Figur, wenn Karl zum Pater, den Räubern oder zu

Kosinsky spricht. Karl/Klammer bleibt also auf das existierende Publikum als propopisches Gegenüber bezogen, das gleichzeitig real existierend und fiktive Figur ist – wie er selbst. Allerdings fehlen die Repliken, die diesen Figuren zugeordnet sind. Der Zuschauer muss den Text kennen, um die Situation zu erfassen. Die leere Bühne gibt hierfür keine Anhaltspunkte.

Indem Karls Subjektivität in der performativen Rede hergestellt oder verloren wird – «ich habe mich selbst verloren», sagt Karl (IV, 5; S. 132), wird der Akt dieser Herstellung hervorgehoben und nicht die Darstellung. Mounia Meiborg schreibt in der “Zeit”:

Nunes will, dass der Zuschauer starke Gefühle hat. Vor allem, weil das Theater ohnehin an vielen Schwächen leidet, wie er findet: Der Film hat Schnitte, das Rockkonzert hat einen Star, der Zirkus hat einen Zauberer. Das Theater hat nur den Schauspieler, der eine Rolle spielt. Aus dieser Schwäche entwickelt Nunes eine Stärke: In Zeiten von Reality-TV und Facebook-Profilen, wo das vermeintlich Reale Fake ist, ist es sinnvoll, im Theater, der ärmsten Kunstform, nach Authentizität zu suchen⁴².

Wenn es in der Inszenierung der *Räuber* um Authentizität geht, dann liegt sie in dieser Offenlegung des Akts der Herstellung, welche im Spiel Klammers als Karl nach den anfänglichen ostentativen Wechseln zu einer Eindringlichkeit führt, die neben der anfänglichen Verfremdung steht.

Die Geschichte der Räuberbande erfolgt nun (1:56:00)– analeptisch, aber chronologisch erzählt, mit Karikaturen der einzelnen *Räuber* und eingeschobenen Chorpasagen. Regieanweisungen werden von Klammer, aber auch vom Chor gesprochen, der zu diesem Zeitpunkt noch im Publikum sitzt. Kosinsky spricht vom Zuschauer-raum aus wenige Zeilen der Kosinsky-Repliken und gibt so den Anlass, das Moorsche Schloss aufzusuchen. Nunes unterlässt die Karl-Amalia-Handlung⁴³ und konzentriert sich zunächst auf Karls Begegnung mit dem Vater, den er in weißen Puder gestäubt spielt und dazu Repliken aus IV, 5 spricht. Klammer wäscht sich dann Gesicht und Haar und kehrt so zur Rolle Karl Moors zurück, der in seinem Racheschwur die Räuber auf die Bühne ruft. Sie werden als Rachegehwader gegen Franz eingesetzt, der zunächst allein, dann kurz mit Amalia die sich nun drehende Bühne einnimmt, bevor er seitlich postiert zu sprechen anfängt. Es kommt schließlich zur Begegnung Karls mit Amalia, an der der Chor sitzend teilhat. Karl wandelt Hand in Hand mit Amalia über die Drehbühne und sie äußert ihre Repliken fragend. Als sie um ihren Tod bittet, versucht er mehrfach, sie zu erschießen, doch nie gelingt es ihm, die Kugeln in den Lauf zu stecken, was zur Slapstick-Nummer wird. Dann zieht der Chor die Sturmhaube herunter und geht ab. Franz stirbt, doch das Opfer Amalias entfällt.

Nunes kürzt den Text erheblich und stellt die «drei außerordentlichen Menschen» ins Zentrum, von denen Schiller in seiner Vorrede spricht: «Man wird mir einräumen, daß es eine widersinnige Zumutung ist, binnen drei Stunden drei außeror-

dentliche Menschen zu erschöpfen, deren Tätigkeit von vielleicht tausend Räderchen abhängt»⁴⁴. Der Zusammenhang der Figuren wird über einzelne Sätze und Gesten hergestellt. So wird Moors Satz «Aber wozu itzt das?» (I, 1; S. 69) von allen Figuren aufgegriffen. Im Drama fragt Moor nach dem Sinn von Spiegelbergs Geschichte und erhält die Antwort: «Dazu – daß du sehen sollst, wie die Kräfte wachsen in der Not» (Ebd.). Geschichten bieten Exemplum und Ermutigung, sind aber in ihrem Sinn nicht immer zu dechiffrieren. Bei Nunes sprechen alle Figuren diesen Satz in unterschiedlichen Zusammenhängen. Er steht für die Frage an den Text – “aber wozu itzt das”, aber warum diesen Text Schillers noch heute – die die Figuren/Schauspieler über die Kontextualisierung des Stücks in der Theatersituation selbst beantworten. So bietet die Inszenierung immer wieder ostentativ Dechiffrierungen und Erklärungen, führt sie aber auch ad absurdum, wenn eine Figur mit Fackeln die Bühne überquert, nur damit Klammer erklären kann, das weise auf “Theaterfeuer”. Die theatralische Dopplung wie auch die Theatergeschichte werden benannter Teil des Spiels.

Das andere häufig wiederholte Inszenierungselement ist Karls Satz «Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. [...] Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums [...] zu verhunzen mit Trauerspielen» (I, 2; S. 66f.). Den Satz spricht bereits Franz als Karl, aber auch Klammer spricht ihn mehrfach, wenn er sich als Karl Moor zu erkennen gibt. Er wird begleitet von illustrierenden, übertreibenden Gesten, die immer gleich wiederholt werden. Karls Ekel vor diesem «tintenklecksenden Säkulum» wendet sich in der Wiederholung auf das Stück selbst zurück – ist es nur Theaterfeuer, das nichts und niemanden anzündet – oder: «Kann diese Wut jede junge Generation teilen, die sich im Aufbegehren gegen das Althergebrachte befindet, kann sich in ihr wiederfinden, erkennen?»⁴⁵. Ganz sicher scheint sich die Inszenierung nicht zu sein. Sie arbeitet mit dem Wechsel von Spannung und Entspannung und stellt Komik mit Bezug auf Emil Steinberger oder Josef Hader her; auch die Redeweise der Räuber im Stil des türkisch-deutschen Comedians Bülent Ceylan sorgt durch Irritation und Wiedererkennung für Komik. Karl/Klammer benennt das komplexe Problem, das alles schon einmal gesagt oder auf die Bühne gebracht wurde. Angesichts der Fülle an Schiller-Inszenierungen gilt dies auch für die Aufführung selbst⁴⁶.

Nunes spielt mit dem scheinbaren Zufall sowie dem Wechsel von der Fiktion zur Theatersituation. Er praktiziert den Schreck wie den Raub und unterschlägt gleichzeitig dem Zuschauer einen Teil des Schillerschen Textes. Unklar ist, was folglich von Schillers Aussage bleibt bzw. was die Aussage dieser Inszenierung ist⁴⁷. Sichtbar ist der Akzent auf das Theatrale der Inszenierung selbst – Franz zerreißt einen imaginären Brief, Aenne Schwarz spielt in Anlehnung an das Figurentheater ihre Vergewaltigung eindrucksvoll alleine. Karl ironisiert seine Figur kurzzeitig, wenn er, der Räuberhauptmann, als Darth Vader aus dem Nebel tritt, hadert aber – wenn er Karl, nicht kurzweilig die Räuber darstellt – schließlich mit der Materie, den Pisto-

lenkugeln, und Amalia geht entnervt ab. Sie ist weder Opfer wie bei Schiller, noch erzähltes Opfer wie bei Stemann, sondern enttäuschter Zeuge von Karls Versagen.

Wie anfangs herausgearbeitet, ist der Text Schillers deutlich monologisch geprägt. Die Wahl des Chors oder des monologischen Einzeldarstellers ist daher durch den Text abgesichert. Indem Nunes die Repliken Schillers in Passagen auflöst, die in der Situation der Aussage monologisch sind – bis zum Erscheinen des Chors sind alle Schauspieler immer allein auf der Bühne – stellt er die Monologizität des eigentlich dialogischen Textes aus. Er dynamisiert und verdichtet zusammen mit der Dramaturgin Carmen Wolfram den Text. Im Unterschied zu Stemann exploriert Nunes jedoch nicht die Herstellung der Figur über die Stimme, sondern über Gestik und Mimik im Spannungsfeld mit Kabarett und Comedy einerseits, im bewussten Gleiten zwischen Schauspieler und Figur andererseits. Wo die Schauspieler bei Stemann Teil eines namenlosen Chors bleiben, akzentuiert Nunes die Relation eines spezifischen Schauspielers, Michael Klammer, zu seiner Rolle. Noch Karls Versagen, Amalia zu töten, bleibt schließlich komisch und tragisch zugleich – der Ordnung affirmierende Gestus des Opfers hat ausgedient, Karl ist entmächtigt und entzaubert. Sein Selbstopfer am Ende der *Räuber* entfällt, weil sich die Figur selbst verloren hat. Die Souveränität, sich selbst zu opfern, wird am scheiternden Tötungsversuch Amalias dahin.

5 Schluss

Schillers *Räuber* sind im gleichnamigen Theaterstück die Gruppe, aus der kein Entrinnen ist. Einmal auf die Position des Räuberhauptmanns verpflichtet, gibt es nur noch den Ausweg des Freitods. Die im Schoße der Räuber gefundene Freiheit erweist sich als Schein. Im Unterschied zu Moor stellen die Räuber keine alternativen Identitäten her; ihre Identität stiftet sich aus dem Zusammenhalt der Gruppe. «Ihr seid nicht *Moor!*» (II, 3; S. 106), ruft Karl ihnen zu, als er ihnen in einem rhetorischen Meisterstück scheinbar den Verrat an ihm aufdrängt. Bei Schiller fordern die Räuber das Opfer Amalias und wännen den Zusammenhalt dadurch wieder hergestellt, wenngleich es nur der Auftakt zur Auflösung der Bande ist. Bei Stemann geht die Karl Moor-Bande ab, während, wie erwähnt, Amalia/Eggert den Text ihrer Ermordung spricht und dann die Bühne verlässt. Bei Nunes wird der Chor Zeuge, wie Karl scheitert bei seinem Versuch, Amalia zu töten.

Schiller eröffnet in seinem Stück die Möglichkeit, der performativen Herstellung von Identität zuzuschauen⁴⁸. Allein Amalia und der Vater halten unverbrüchlich an ihrer Position der liebenden Frau und des liebenden Vaters bis zum Schluss fest und das Zunichtwerden dieser Position in der Erkenntnis des Räubers vernichtet sie. Die Suche des Stemannschen Brüderpaares «nach dem Ich» (Stemann), aber nicht als vorfindbarem Wesen, sondern als möglichem Identitätsentwurf, bleibt vorläufig.

Das letzte Wort gehört Amalia, die letzte Geste ist ihre Geste des Mitleids mit dem toten Franz. Der Vater weigert sich, den Räuber und Brudermörder als seinen Sohn anzuerkennen und Amalias Mitleid auf der Bühne zeigt, dass die geschundene Kreatur Mitleid verdient.

Bei Nunes finden erst am Ende die Figuren auf der Bühne zusammen. Während die Schauspieler nun auf ihre Figuren festgelegt sind, spricht der Chor Karls Fluch auf die Menschheit aus 1, 2. Eine direkte Konfrontation der Figuren findet nur imaginär statt – wir sehen Karl auf Franz schießen. Die Bühne wird zur Drehbühne; der Wechsel von Rampe und Bühnenmitte fällt damit weg. Assoziiert wird die Bewegung des Kreiselns und Strudeln, die Figuren verlieren den festen Boden. Nach dem Abgang Amalias setzt der Chor seine Sturmhaube ab mit den Worten des Vaters: «Ich habe keine Söhne mehr». Das Bühnenpersonal kehrt die Bühne und Karl bleibt allein in einer grünen, offensichtlich projizierten Idylle zurück und wiederholt den Satz, mit dem er den Rückblick einleitete: «Ich muss nochmal zurückgehen». Doch das Stück ist vorbei, die Spielzeit um, und eine Revision nicht möglich. «Der Mensch bestimmt sich selbst. Alles läuft darauf zu. Aber Selbstbestimmung bedeutet auch Verantwortung für das eigene Leben zu tragen, für das, was einem widerfährt, für das, was man sich gefallen lässt», schreibt die Dramaturgin Carmen Wolfram am Ende ihres Essays⁴⁹. Bei Schiller übernimmt Karl souverän diese Verantwortung. Bei Nunes ist er hilflos gegenüber einer Situation, die er mitverschuldet hat. «Ich muss nochmal zurückgehen» leitet in der Revision die Erzählung ein und folgt in der Inszenierung zum ersten Mal auf Karls Selbstmordgedanken (1:56:00), die er im Stück in IV, 5 artikuliert. Wenn er am Ende den Satz wieder aufnimmt, zeigt er die Notwendigkeit einer neuen Bestandsaufnahme angesichts des Scheiterns seiner Pläne – nicht aber, wie bei Schiller, die Tat. Indem sich Karl/Klammer in der Inszenierung durchgängig damit befassen, offene Identitätswürfe narrativ herzustellen, ist dieser Schluss für die Inszenierung folgerichtig. Er nimmt auf, was Judith Butler als Frage poststrukturalistischer performativer Identitätsformationen in *Giving an Account of Oneself* herausstellt: «Does the postulation of a subject who is not self-grounding, that is, whose conditions of emergence can never fully be accounted for, undermine the possibility of responsibility and, in particular, of giving an account of oneself?»⁵⁰. Karl/Klammer äußert zweimal die Notwendigkeit zurückzugehen. Die Lücken der Narration, die er beim ersten Mal füllt, öffnen sich am Ende des ersten Durchgangs erneut. Es gibt mehr als eine Version der Geschichte – das zeigen auch die verschiedenen Erzählungen der anderen Figuren. Wo Schiller schließlich mit dem Selbstopfer Karls den Text abschließt und darin dessen Verantwortung affirmiert, begibt sich Nunes' Karl noch einmal auf die Suche nach dieser Verantwortung. Doch ein zweiter Durchgang bleibt ihm durch die Inszenierung verwehrt.

Der theaterwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Diskurs über Performativität entwickelt und differenziert sich seit den 1990er Jahren. Beide Inszenie-

rungen schreiben sich in diesen Diskurs über Theatralität und Performativität ein. Darin nehmen sie Strukturen des Schillerschen Textes auf und gehen gleichzeitig über ihn hinaus. Die Lösungen, die beide Regisseure für den Schluss gefunden haben, wären bei Schiller undenkbar. Karl als Tragödienheld muss im Drama am Ende für seinen Fehler einstehen, um die Ordnung wiederherzustellen. Die Verschiebung von der Episteme der Repräsentation zu der der Moderne, von der Horizontalität des Nebeneinanders zur Vertikalität der Geschichte, hält an der Kohärenz der Geschichte und damit an der Verantwortung fest. Deswegen steht das Selbstopfer am Ende. Butlers oben zitierte Frage «Does the postulation of a subject who is not self-grounding, that is, whose conditions of emergence can never fully be accounted for, undermine the possibility of responsibility and, in particular, of giving an account of oneself?» ist nicht die Frage des 18. Jahrhunderts, sondern die des 21. Indem beide Inszenierungen im offenen Schluss enden, der der Hauptfigur den heldischen Abgang verweigert, bleibt die Antwort auf die Frage selbst aus.

Anmerkungen

1. E. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003, S. 5.
2. Zu der Möglichkeit des Scheiterns dieses Sprechakts und zu den Implikationen der Favorisierung der Eheformel in der Sprechakttheorie und deren Konsequenzen für die Queer Theory siehe Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, zit., Chapter 2, *Around the Performative: Periperformative Vicinities in Nineteenth Century Narrative*, S. 67-91.
3. J. E. Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999, S. 4.
4. Ebd., S. 6.
5. Ebd., S. 115. Vgl. dazu auch ebd., S. 114-5.
6. So schreibt er über seine Aufzählung der Identitäten von Vaginal Davis: «These are just a few of the artist's identities (I have yet to catalog them all)», ebd., S. 103.
7. Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, zit., S. 7.
8. Vgl. auch Erika Fischer-Lichtes Ausführungen zu Judith Butlers Artikel *Performative Acts and Gender Constitution*, in E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004, S. 36-41. Butlers Artikel von 1989 dient als Ausgangspunkt für zahlreiche Reflexionen der Performativität; ihre weiteren Ausführungen zu Identität und Identifikation in *Bodies That Matter* (1993) erweisen sich als gleichermaßen einflussreich für die Forschung im Bereich der Performance und Queer Studies.
9. Wenn M. Ritzer schreibt, Schillers Schwerpunkt liege «auf den Charakteren [...], deren mental-psychisches Erscheinungsbild der Dramatiker in allen Nuancen der inneren Bewegung wie der Interaktion mit der Welt aufzuspüren versucht», dann ist diese Sichtweise eher der Darstellung und der Expressivität als der Herstellung verpflichtet, die ich hier in den Vordergrund stellen möchte. M. Ritzer, *Schillers dramatischer Stil*, in H. Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, 2. Aufl., Kröner, Stuttgart 2011, S. 254-84, hier S. 255.
10. F. Schiller, [*Selbstbesprechung im "Wirtembergischen Repertorium"*], in F. Schiller, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von H. G. Göpfert, Bd. 1, Hanser, München 1966, S. 156-68, S. 161.
11. Ebd., S. 159.
12. «Der "Ort", an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens», P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, 7. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, S. 14.
13. Ebd., S. 17.
14. Schiller, *Unterdrückte Vorrede*, zit. nach M. Luserke-Jaqui, *Friedrich Schiller*, A. Francke, Tübingen, 2005, S. 41.
15. F. Schiller, *Vorrede zur ersten Auflage*, in Schiller, *Werke*, zit., S. 55-7, S. 55.

16. F. Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, in Schiller, *Werke*, zit., S. 58-155. Ich zitiere mit Akt- und Szenenangabe sowie Seitenzahl im Text.
17. Auch der Pfarrer bezieht seine Exempla nicht aus der Bibel, sondern aus Literatur und Geschichte, wenn er auf Nero und Richard verweist. Vgl. V, 1; S. 145.
18. Hermann sagt zu Karl: «Wohl habt ihr mirs beim Leben verboten – ich konnt nicht anders – durft nicht anders – im Himmel ein Gott – Euer leiblicher Vater dort – mich jammerte sein – Stecht mich nieder!» (IV, 5; S. 136).
19. Im Unterschied dazu ist Karls rhetorische Glanzleistung in II, 3 allein auf die Überzeugung ausgerichtete Rede, inwiefern sie referentiell ist, spielt für ihre Wirkung nur bedingt eine Rolle.
20. «Im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, auf dem Höhepunkt von Aufklärung und Empfindsamkeit, sprechen die dramatis personae eine Sprache, die sich gegen die Diskurse der Vernunft und des Herzens zu einem von archaischen Begriffen geradezu gesättigten Dramenpathos bekennt: Schwur, Abfall, Empörung, Vergeltung, Erlösung und Opfer», H. R. Brittnacher, *Die Räuber*, in Koopmann (Hrsg.), *Schiller-Handbuch*, zit., S. 344-72, S. 348.
21. «Der alte Moor (*begierig*). Nachrichten von meinem Sohne Karl?» (I, 1; S. 59), lautet die vierte Replik des Dramas.
22. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, zit.
23. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, S. 217.
24. Ph. Sabot, *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Presses Universitaires de France, Paris 2006, S. 46 f.
25. Vgl. E. Osterkamp, «*Ganze Menschen hinzustellen*». *Friedrich Schillers anthropologisches Theater*, in O. Gutjahr, *Die Räuber von Friedrich Schiller. Brüderbande und Räuberchor in Nicolas Stemanns Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009, S. 61-75.
26. «*Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst*» – *Ein Gespräch mit Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg*, in Gutjahr, *Die Räuber*, zit., S. 169-76, S. 173.
27. *Wie viel Freiheit verträgt der Mensch? Ein Gespräch mit Nicolas Stemann*, in *Beiheft zur DVD-Edition*, S. 7-13, S. 11.
28. «*Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst*», zit., S. 172.
29. Die über den Kopf gezogene Sturmhaube ist das einzige Überbleibsel einer Referenz auf die Anarcho- oder Terrorszene, von der Stemann sagt: «Außerdem war ich etwas abgeschreckt von aktuellen Deutungsangeboten, die davon ausgehen, dass die *Räuber* aufgrund der zentralen Themen Rebellion und Vatermord *das* Stück zum heutigen Terrorismus seien». «*Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst*», zit., S. 170.
30. *Die Räuber* nach Friedrich Schiller, Regie Nicolas Stemann, Thalia Theater Hamburg / Salzburger Festspiele, Aufführung von 2009, ZDF Theaterkanaledition, 2009. DVD.
31. «*Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst*», zit., S. 172.
32. Ebd., S. 175.
33. Ebenso wie die Sturmhauben der Räuber auf den Terror heute verweisen, ist die anachronistische Kleidung des Dienerpaares als Reminiszenz auf das Paar/die Familie als Ort der Moral zu sehen.
34. Gutjahr liest das Drama als «Adoleszenzdrama der gekränkten Söhne». Dazu passt in der Inszenierung die Balgerei der miteinander in Konflikt stehenden Mitglieder der Vierer-Formation. O. Gutjahr, *Identitätsrivalitäten. Brüderbande und Räuberchor in Friedrich Schillers Die Räuber und Nicolas Stemanns Inszenierung*, in Gutjahr, *Die Räuber*, zit., S. 39-58, S. 43; vgl. dazu auch ebd., S. 55.
35. «es war eine Herausforderung zu akzeptieren, dass es nicht nur eine Handlungslogik des Dramas gibt, sondern auch eine Logik der Inszenierung, die parallel dazu läuft», meint der Dramaturg Benjamin von Blomberg. «*Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst*», zit., S. 174.
36. Insofern die Ausagierung von sonst kontrollierten Trieben gerade durch Gruppendynamiken veranlasst wird, führt die Vervielfachung der Figur gerade zu diesem triebhaften Subtext. Vgl. dazu S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), in Id., *Studienausgabe*, hrsg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Bd. 9, Fischer, Frankfurt a. M. 1989.
37. *Die Räuber* nach Friedrich Schiller, Regie Antú Romero Nunes, Schauspiel Stuttgart, Videoaufzeichnung der Generalprobe vom 12. November 2013. DVD. Ich danke dem Staatstheater für die Zurverfügungstellung der Aufnahme. Die Aufführung habe ich im Januar und Juni 2014 im Schauspiel Stuttgart auf der Bühne gesehen.

38. Auch die spätere Korrektur des Schauspielers Klammer durch die Souffleurin ist Teil der Inszenierung ebenso wie die Wendungen ans Publikum. Was improvisiert erscheint, ist es nicht.
39. Auch bei Stemmann vergewaltigt der Brüderchor Amalia.
40. Nach acht Minuten kommentiert er seine Exkurse mit der Bemerkung «Ich bin noch nicht ausgestiegen, ich war noch nie drin» (1:26:30).
41. Mounia Meiborg, *Scheitern ist die höchste Kunst*, in "Zeit online" 15/2013, <http://www.zeit.de/2013/15/theater-regisseur-antu-romero-nunes/komplettansicht>, eingesehen am 14.3.2015.
42. Ebd.
43. Teile der Szene IV, 2 finden sich zu Anfang der Amalia-Passage der Inszenierung.
44. Schiller, *Vorrede zur ersten Auflage*, zit., S. 55.
45. C. Wolfram, *Die Räuber. "Das Gemälde einer verirrten großen Seele"*, in *Friedrich Schiller: Die Räuber. Programmheft* 10, Spielzeit 2013/2014, S. 5-18, S. 7.
46. Darauf verweist die Inszenierung selbst, wenn Klammer auf die Volksbühnen-Inszenierung von 1990 rekurriert.
47. Die Kritiker kommen zu unterschiedlichen Meinungen über die Aussage von Nunes' Inszenierung. Während Roland Müller begeistert von der Stuttgarter Aufführung ist, ist die Kritik Matthias Heines in "Die Welt" eher skeptisch. Vgl. R. Müller, *Dieser Mann brennt fürs Theater. Die Räuber am Staatstheater*, in "Stuttgarter Zeitung", 15. November 2013, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.die-raeuber-am-staatstheater-dieser-mann-brennt-fuers-theater.f3a5babo-d447-4866-a1fc-73f9d06a5a63.html>, eingesehen am 14.3.2015; M. Heine, *Die Welt ist alles was der Knall ist, Schillers Räuber in Berlin*, in "Die Welt", 31. August 2012, <http://www.welt.de/kultur/article108910697/Die-Welt-ist-alles-was-der-Knall-ist.html>, eingesehen am 21.3.2015.
48. Dies ist die Perspektive des 21. Jahrhunderts. Schiller selbst sagt in seiner Vorrede: «Man nehme dieses Schauspiel für nichts anders als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt», Vorrede, S. 55. Die Operationen der Seele sind jedoch essentiell, Franz ist "grundböse". Das 21. Jahrhundert würde dem eine Operation des selbst beweglichen Begehrens gegenüberstellen.
49. Wolfram, *Die Räuber*, zit., S. 18.
50. J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, Bronx, NY 2005, S. 19.