

VERDI-SCHILLE

ASOAVER
03311

DIE RÄUBER

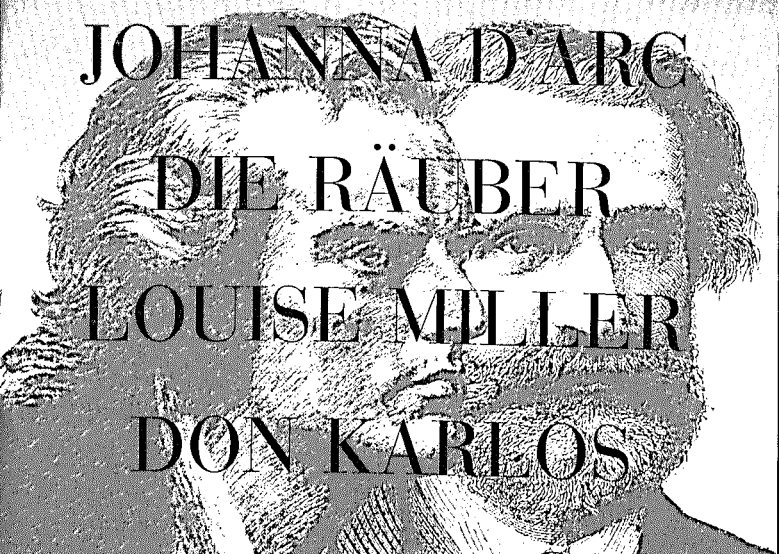
Premiere: 29. Januar 2005

JOHANNA D'ARC

DIE RÄUBER

LOUISE MILLER

DON KARLOS







Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1813 – 1901), Stich von Raccolta Bertarelli, Mailand, vermutlich aus der Entstehungszeit von „I masnadieri“

Die Räuber

(I masnadieri)

Melodramma tragico in vier Teilen

Musik von Giuseppe Verdi

Libretto von Andrea Maffei

nach dem Schauspiel „Die Räuber“ (1780) von Friedrich Schiller

Deutsche Fassung von Johannes Felsenstein

Musikalische Leitung	Golo Berg
Inszenierung	Johannes Felsenstein
Ausstattung	Stefan Rieckhoff
Chöre	Markus Oppeneiger
Dramaturgie	Udo Salzbrenner
Technische Gesamtleitung	Helmut Uschmann

Maximilian, <i>regierender Graf von Moor</i>	Ks. Rainer Büsching
Karl, <i>sein älterer Sohn</i>	Pieter Roux
Franz, <i>sein jüngerer Sohn</i>	Ludmil Kuntschew
Amalia, <i>eine Waise, Nichte des Grafen Maximilian</i>	Iordanka Derilova/Daniela Zanger
Hermann, <i>Kämmerer der gräflichen Familie</i>	Nikola David
Moser, <i>ein Pfarrer</i>	Kostadin Arguirov
Roller, <i>ein Gefährte Karl Moors</i>	Michal Skiepkó

(Doppelbesetzung in alphabetischer Reihenfolge)

Damen und Herren des Opernchores

Herren des Extrachores

Mitglieder der Komparserie

Anhaltische Philharmonie Dessau

Studienleiter: Wolfgang Kluge

Musikalische Einstudierung: Dorothee Dietz, Norbert Kleinschmidt,
Wolfgang Kluge, Stefan Kozinski

Abendspielleitung und Regieassistenz: Jana Eimer, Martin Anhalt

Inspizientin: Ulrike Kahler • Souffleuse: Hannelore Weitkamp

Leitung der Komparserie: Ute Krüger

Maske: Wolfgang Meyer • Kostümanfertigung: Bärbel Wendel und Gitta Wendeborn

Putzmacherin: Heike Gramsch • Kostümmalerin: Anita Hertel

Technische Leitung und Theatermeister: Matthias Reinhardt

Beleuchtungsmeister: Holger Schulze

Ton: Walter Heyer - Requisiten, Waffen und Pyrotechnik: Hans-Jürgen Krause

Herstellung der Dekorationen in eigenen Werkstätten

Leitung: Andreas Nobis

Malsaal: Norbert Wagner • Theaterplastikerin: Guste Kreft

Tischlerei: Peter Lier und Thomas Mehnert • Schlosserei: Harald Berls

Dekorationen: Marco Hantel

Im Verlaufe der Aufführungsserien kann es zu Veränderungen der Besetzung kommen.

Bitte beachten Sie, dass über die jeweils gültige Aufführungsbesetzung auf unseren Aushangtafeln im Parkett- und Rangfoyer sowie an der Abendkasse informiert wird.

Foto-, Film und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.

Aufführungsrechte: G.RICORDI & CO Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Aufführungsdauer: ca. 2 ½ Stunden

Pause nach dem zweiten Teil

Premiere am **29. Januar 2005** im Großen Haus

Uraufführung: Her Majesty's Theatre in London am 22. Juli 1847

Die Handlung

Erster Teil

In einer Schenke nahe der Landesgrenze erhält der erstgeborene Grafensohn Karl Moor einen Brief seines Bruders Franz mit dem Inhalt, dass er vom Vater verstoßen und enterbt wurde. Aus Wut und Verzweiflung gründet Karl eine Räuberbande, um als deren Hauptmann die Welt in Flammen zu stecken. Alle schwören sich Treue bis zum Tod.

Karls rein gefühlsmäßiges Handeln wirkt genauso zerstörerisch wie Franz' verstandesorientiertes. **Jenem gab die Natur, was sie mir vorenthielt! Hölle, wer gab dieser das Recht dazu!**

Im Schloss sinniert Franz weiter: **Warum bin ich zuerst nicht aus dem Mutterleib gekrochen? Warum als einziger nicht? Warum mir dieses Maß an Hässlichkeit? Ich habe Rechte, ungehalten über die Natur zu sein und mach sie geltend auch, bei meiner Ehr.**

Nach der Intrige gegen seinen Bruder will er nun auch seinen Vater Maximilian beseitigen. Denn **Herr muss ich nun sein, dass mit Gewalt ich mir er-**

trotze, wozu mir die Liebenswürdige gebricht. Um Amalia für sich zu gewinnen, bedient er sich des Lakaien Hermann.

Amalia, unglücklich über die Verbannung ihres Geliebten, pflegt den mit Schuldgefühlen gepeinigten alten Moor. Als Soldat verkleidet überbringt Hermann die falsche Zeitung von Karls Tod. Maximilian scheint diese Nachricht nicht zu überleben. Franz triumphiert als neuer Herr.

Zweiter Teil

Amalias letzte Zufluchtsstätte ist das Grab des alten Moor. Sie wird von Angstrvisionen gequält und möchte lieber den ewigen Frieden mit dem tot geglaubten Geliebten teilen, doch der von Reue getriebene Hermann enthüllt ihr, dass Vater und Sohn noch leben. Als Franz um sie wirbt, weist sie ihn entschieden zurück.

In den böhmischen Wäldern erfahren die Räuber von der geglückten Befreiung Rollers durch Karl. Ihre Freude wird durch die vielen zivilen Opfer, welche die Sprengung des Prager Pulverturms forderte, nicht getrübt. Karl ist an das Latzer durch seinen Schwur gebunden.

Die Soldaten haben der Bande die Spur abgelauret. Die Nachricht von der Umzingelung des Waldes durch Soldaten lässt diese mit dem Mute der Verzweiflung den Durchbruch wagen.

Dritter Teil

Amalia ist aus dem Schloss geflüchtet und irrt, ihren Karl suchend, in den Wäldern umher. Doch den Karl, den sie liebte, gibt es nicht mehr.

Die Räuber prahlen mit ihren Verbrechen und Schandtaten.

Zeit und Ewigkeit, gekettet aneinander durch einen Augenblick. Karl hegt Selbstmordpläne und verwirft sie wieder. Er trifft auf Hermann und befreit seinen Vater. **Der Welt alte Zwietracht: Der Vater erschlagen vom eigenen Sohn.** Karl schwört seine Bande ein und will Rache: **Höre Mond mich und hört mich Gestirne, höre uns, dreimal schrecklicher Gott, der über den Sternen waltet und rächt!**

Vierter Teil

Die Toten ausgespie'n, brüll'n wider mich! Franz wird von Albträumen gejagt und ruft nach dem Pastor. Moser offenbart ihm, dass die schwerwiegend-

ste Sünde Vater- und Brudermord seien. **Doch habt Ihr ja keinen Vater, keinen Bruder mehr.**

Als die Räuber in das Schloss eindringen, entzieht Franz sich seiner Bestrafung durch Selbstmord. **So hör verdammt, zum ersten Mal mich beten, Gott! Es soll gewiss auch nimmer mehr geschehn!** Selbst sein Gebet im Tod wird zur Sünde. Als Fremdling, der Maximilian Moor befreit, erbittet Karl den Segen seines Vaters. Erst in der zufälligen Begegnung mit Amalia offenbart sich die grausame Wirklichkeit. **Vergehe Amalia! Auch Du Vater, höre und stirb dann noch einmal! Denn deine Erretter sind Räuber und Mörder, ihr Hauptmann dein Karl!** Es gilt, dem Traum des Glückes zu entsagen. Wie ein Fanal mahnen ihn die Worte der Bande an seinen Eid „Getreu bis in den Tod!“ Karl befreit Amalia, die um den Tod durch seine Hand fleht, vom Leben und erkennt die Notwendigkeit einer Ordnung an. **Ich stelle mich der Justiz** sind seine letzten Worte.

„...sehr effektiv in den Situationen“

„Die Räuber“ – Verdis Oper für London

Udo Salzbrener

Als am 13. Januar 1782 Friedrich Schillers Schauspiel „Die Räuber“ am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt wurde, hieß es in einem zeitgenössischen Bericht: „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“

„Die Handlung ist in hohem Maße absurd, die Charaktere sind zum Teil verstiegen und unwahrscheinlich, die Sprache krass und geschmacklos – und trotzdem kann es keinem Zweifel unterliegen, dass man es mit einem großen, einem genialen Werk zu tun hat.“ So charakterisierte der Heidelberger Germanist Peter Michelsen einmal das Werk, und es sind gerade diese Merkma-

le, die Schillers Erstlingswerk in außergewöhnlichem Maße opernhaft erscheinen lassen: viele Massenszenen, rasche Schauplatzwechsel und vor allem die Darstellung der Affekte, die ungewöhnliche Vehemenz der Gebärdensprache; daneben die effektgeladenen Szenen etwa die des Schwert-Testaments (II.2), die Turmszene und der Schlossbrand. Die Abenteuerlichkeit der Geschichte, in deren Mittelpunkt extreme Situationen mit großen Leidenschaften stehen, entspricht in hohem Maße der Opernästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Es verwundert daher nicht weiter, dass Giuseppe Verdi und sein Librettist Andrea Maffei, der namhafte Übersetzer deutscher und englischer Dramen, von diesem Stück gepackt waren. Der heiße Atem des „Sturm und Drang“, von dem das Werk Schillers geprägt wird, scheint in der Oper bestens aufgehoben, ja sogar durch die Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit der Musik und die vereinfachende und raffende, opernspezifische Umgestaltung des Textes im Opernlibretto noch gesteigert und intensiviert. Er musste Verdis und seines Librettisten Intentionen weitestgehend entsprechen. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus

hat die These aufgestellt, die Chance der Oper – auch noch der modernen Literaturoper – sei es, „im Schutze von Musik an Tonlagen (wie zumal dem Pathos) festzuhalten, die im Schauspiel längst zur Verlegenheit geworden sind: Tonlagen, deren ästhetische Fragwürdigkeit in der Literatur und im Sprechtheater schwerlich als sicheres Indiz ihrer anthropologischen Bedeutungslosigkeit angesehen werden darf.“ Die Oper sei damit keineswegs „ein Museum versteinierter Stillagen, sondern sie tradiert Ausdrucksformen, deren psychologische Fundierung trotz ihres dramatischen Veraltens weiterbesteht. Das Pathos, das in der Musik Zuflucht fand, ist dadurch, dass es aus der Literatur und dem Sprechtheater verbannt wurde, keineswegs aus der Gefühlswirksamkeit der Menschen verschwunden.“ Dahlhaus redet hier nur von der Musik, aber das Pathos bliebe eine semantisch leere Form, würde ihm das Opernlibretto nicht seinen Inhalt geben und der Musik ihre Ausdruckswerte vorzeichnen. (Besonders wirkungsvoll muss dieser Sachverhalt dann zur Geltung kommen, wenn, wie in Johannes Felsensteins deutschsprachiger Fassung der „Räuber“ am Anhaltischen Theater

Dessau, der Musik ein weitestgehend Schiller folgender Text unterlegt wird.) Schillers Geschichte von dem Adligen mit den beiden ungleichen Söhnen mag so im eindrucksvollen sinnlichen musikalischen Gewande Giuseppe Verdis heute wieder neu entdeckt werden.

Giuseppe Verdis Oper „I masnadieri“ (Die Räuber) gehört unverständlicherweise bis heute zu den kaum bekannten und nur selten gespielten Opern des Komponisten. Als erstes Auftragswerk für eine Bühne außerhalb Italiens nimmt sie in Verdis Schaffen eine besondere Stellung ein. Der Mailänder Verleger Francesco Lucca stellte für Verdi den Kontakt zu Benjamin Lumley, dem Impresario des Königlichen Opernhauses in London her, der den Komponisten bereits 1845 für eine neue Oper verpflichtet konnte. Als Stoff wurde zunächst Lord Byrons „The Corsair“ vereinbart, nachdem Lumley Shakespeares „King Lear“ abgelehnt hatte.

Andrea Maffei, mit dem Verdi im Sommer 1846 im Kurort Recoaro weilte, gelang es jedoch, Verdis Gedanken in eine andere Richtung zu lenken. Das Resultat sollte einerseits „Macbeth“, andererseits „I masnadieri“ sein.

Bereits vor Maffei hatte der Librettist Crescentini Schillers „Räuber“ zu einem reichlich konventionellen Textbuch für Mercadantes Oper „I Briganti“ verarbeitet, die 1836 in Paris uraufgeführt worden war.

Für Verdi, der stets bestrebt war, die Qualität des Originals so weit wie möglich zu erreichen, war Maffei, Italiens größter Schiller-Experte, ein Garant für eine wirkungsvolle Transformation des Schauspiels. In der Tat hielt sich dieser, wie in seinem Vorwort zum Libretto zum Ausdruck kommt, außergewöhnlich eng an die Vorlage. Er sah es als seine Aufgabe an, „ein riesiges Konzept auf geringe Dimensionen zu reduzieren, ohne die originale Gestalt zu verändern.“ Das großartige Drama biete trotz jugendlich-leichtsinniger Empfindung eine so kontrastreiche Palette von effektvollen Ereignissen und Emotionen, dass es sich in einmaliger Weise zur Vertonung eig-

ne, betonte der hochgeschätzte Schriftsteller.

Er übernahm alle wichtigen Handlungselemente auf poetisch hohem Niveau, zog sie jedoch auf vier Teile zusammen und eliminierte fast alle Monologe. Nahezu sämtliche Verse Maffeis haben ein Vorbild bei Schiller. Allerdings gibt es die von ihm verwendete Versform in Schillers versfreiem „Sturm und Drang“-Drama nicht. Verdi selbst war vom Wert des Librettos überzeugt und bezeichnete Maffeis Adaption als „sehr effektiv in den Situationen und gewiss ausgezeichnet in Verse gebracht.“ (Brief an Léon Escudier vom 12. Januar 1847).

Die Uraufführung der Oper am 22. Juli 1847 am „Her Majesty's Theatre“, London, gestaltete sich, u.a. mit der berühmten schwedischen Sopranistin Jenny Lind als Amalia, dem Tenor Italo Gardoni als Karl Moor, dem Bariton Filippo Coletti als Franz Moor und dem berühmten Bassisten Luigi Lablache als Graf Moor, in Anwesenheit der Königin, des Prinzen Albert und weiteren Mitgliedern der königlichen Familie zu einem Gala-Ereignis ersten Ranges. Verdi, der begeistert empfangen wurde, dirigierte selbst „mit dem Stab in der Hand“, wie

Karl:
An's Tor des Paradieses bin
ich gekommen, doch was
Natur zusammenschweißt,
wird mir wieder genommen!

die Zeitungen berichteten. Das Publikum war – wie so oft – begeistert, die Presse reagierte reserviert und auch Lumley machte keinen Hehl daraus, dass er die Oper als Fiasko und für sein Theater als ungeeignet ansah, denn „das Interesse, das sich auf Mademoiselle Lind hätte konzentrieren sollen, richtete sich auf Gardoni, während Lablache (...) so ungefähr das einzige tun musste, was er nicht perfekt beherrschte – einen fast verhungerten Mann darstellen.“ Der erwartete große Triumph blieb damals aus, waren der Oper doch bis zum Spielzeitende nur noch drei Vorstellungen vergönnt.

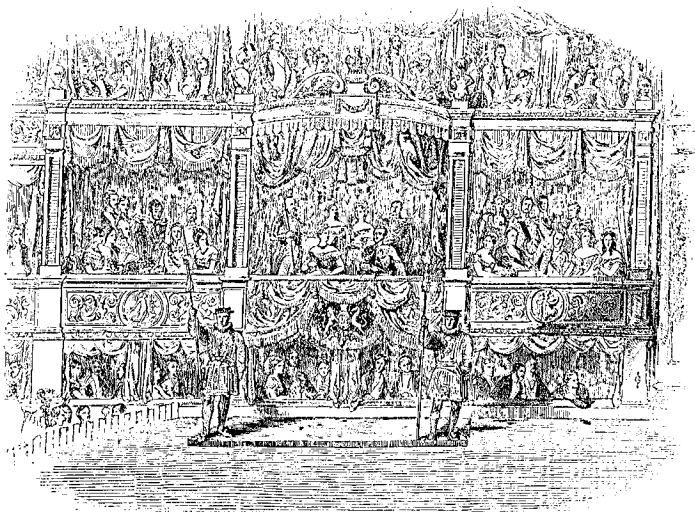
In Italien jedoch war dem Werk zunächst mehr Erfolg beschieden. Aufführungen folgten noch im Dezember 1847 in Triest, Verona und Bergamo, 1848 unter anderem in Rom, Bologna und Florenz, 1849 folgten Venedig, 1850 Neapel und 1853 Mailand. Auch im Ausland gab es eine Reihe von Einstudierungen, u.a. in Barcelona 1848, Lissabon, Rio de Janeiro und Havanna 1849, Budapest 1852, Buenos Aires 1853, Wien 1854, New York 1860. Dann ebte das Interesse merklich ab.

In musikalischer Hinsicht gelang Verdi

fraglos eine seiner spannendsten und interessantesten frühen Opern. Die Partitur bietet „eine Fülle besonders gut gelungener Momente, sie verbinden sich vor allem in den letzten Akten zu groß angelegten, dramaturgisch überzeugenden und zukunftsweisenden Komplexen.“ (Gundula Kreuzer). Auffällig auch die zunehmend differenzierte Orchesterbehandlung, die mehrfach überraschende instrumentale Effekte aufweist. Unerwartet schon das elegische, die tragisch-melancholische Grundstimmung im zweiten Teil vorwegnehmende Violoncello-Solo in dem kurzen instrumentalen Vorspiel der Oper, das Verdi für den berühmten, seit kurzem am Opernhaus tätigen Violoncellisten Alfredo Piatti schrieb.

Schwer fällt es, aus dem überbordenden musikalischen Reichtum dieser Oper einige Höhepunkte herauszugreifen. Zu nennen wäre etwa Amalias ohne Caba-

Amalia:
**Mörder und Teufel, ich kann
dich Engel nicht lassen, Heut
und in Ewigkeit will ich fest
dich umfassen!**



THE ROYAL BOX.

Der Ort der Uraufführung von Verdis „I masnadieri“. Her Majesty's Theatre, Königliche Loge, 1847. Mander and Mitchenson Collection, London

letta bleibende virtuose Cavatine aus dem ersten Teil „Sein Blick der Blick von Engeln war“ mit ihrer delikaten Holzbläserumspielung, in der melodische Gedanken jeweils mit reich verzierter Wiederholung und fast ohne formelle Verklammerung aneinander gereiht werden, ihre von Harfenklängen begleitete Arie „Bei dem Geliebten droben, bei Karl weilst du, glückliche Seele“ oder

ihre jubelnde Cabaletta im zweiten Teil der Oper „Karl lebt! Karl ist noch am Leben“, ganz auf die Bedürfnisse der Stimme Jenny Linds zugeschnitten. Bemerkenswert ist zudem die musikalische Umsetzung des Menschlich-Bösen in der Gestalt Franz Moors (Bariton), insbesondere in seiner ersten, geradezu auf Jago im „Otello“ vorausweisenden Szene und Cavatine, die seine Verwor-

fenheit und Heuchelei schildern, in der drohenden Atmosphäre seiner wie übrigens auch die Erzählung Maximilian Moors aus dem dritten Teil auf jede traditionelle Arienstruktur verzichtenden Traumerzählung im vierten Teil oder der folgenden Auseinandersetzung mit dem Pastor Moser, einem tiefen Bass.

Als musikalisch edlerer Charakter ist Karl Moor gezeichnet, so in seiner hinreißenden, wehmütigen Arie „Unter Mördern bin ich gebettet“ im zweiten Teil oder dem Liebesduett mit Amalia im dritten Teil, gewiss einem Höhepunkt der ganzen Oper, der in stürmischem Jubel beginnt, bevor sich im eigentlichen Duett die Schatten der Zukunft, die beide schließlich ins Verderben führen wird, deutlich abzeichnen.

Eine überaus effektvolle Kontrastfolie für die Protagonisten bietet auch der abwechslungsreiche Einsatz des Chores, insbesondere der Chor der Festgäste im zweiten Teil, der Chor flüchtender Frauen im darauffolgenden Bild, die Stimmen und Schreie im ersten Bild des vierten Teils, die eingängigen und schwungvollen Räuberchöre mit ihren charakteristischen Rhythmen, Synkopen und unisono-Führungen.



London um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Aus Gustave Dorés „London“, 1872

Große Charaktere, große Emotionen machen dieses frühe Opus Verdis zu einer mitreißenden, durch ebenso große Momente geprägten, herausragenden Schöpfung, der durchaus anstünde, in Zukunft nicht nur die Gehirne einiger weniger Wissenschaftler zu beschäftigen, sondern mehr und mehr wieder die Herzen der Menschen zu erobern und fester Bestandteil des Opernrepertoires – auch und gerade in Deutschland, der Heimat Friedrich Schillers – zu werden; eine Popularität, die sie sicher verdient hätte.



Szenen aus „I masnadieri“, Uraufführung 1847. Mander and Mitchenson Collection, London. Die „Illustrated London News“, der diese Kupferstiche entnommen sind, brachte ausführliche Lobeshymnen über das Werk: „Die Oper selbst ist ein bedeutendes dramatisches Werk. An Stücken, die in einem Salon Eindruck machen würden, gibt es wenige [...]; doch dafür offenbart diese [Oper] eine größere Tiefe der Gedanken und Ideen, und die große Überlegenheit des Librettos über das jeder anderen Oper, die Verdi geschrieben hat, spricht zu dessen Gunsten.“

Gedanken zum Verdi-Schiller-Zyklus

Stefan Rieckboff

Unser Verdi-Schiller Zyklus umfasst Werke aus allen Schaffensperioden Friedrich Schillers.

Angefangen bei den von „Sturm und Drang“ geprägten „Räubern“ bis zur schon der Romantik verhafteten „Jungfrau von Orleans“ (Johanna d'Arc), einer seiner letzten Dichtungen.

Wie wohl bei keinem anderen deutschen Dichter vereint sich bei Schiller gesellschaftspolitisches Bewusstsein, unbeirrbarer Idealismus und dichterische Ausdruckskraft. Er war geprägt vom Gedankengut des Humanismus und der Aufklärung, stand unter dem Einfluss der Ideale Rousseaus, Voltaires, Diderots und anderer Wegbereiter der großen Revolutionen in Amerika (1776) und Frankreich (1789); und er war Zeitzeuge dieser gigantischen Umwälzungen!

Schillers gesamtes Werk ist durchzogen von der Forderung nach der Freiheit des Einzelnen und der Gleichheit aller Men-



Andrea Maffei (1798 – 1885), Stich von Raccolta Bertarelli, Mailland

schen, und nach einer neuen demokratischen Ordnung der Gesellschaft.

In den „Räubern“ ist es der jugendliche Aufschrei des „Stürmers und Drängers“ gegen die despotische Gewaltherrschaft einzelner;

in „Kabale und Liebe“ (Louise Miller) die Forderung nach selbstbestimmtem Leben und Lieben ohne Standesunterschiede und gesellschaftliche Schranken;

im „Don Karlos“ das Aufbegehren nach völliger Freiheit im Denken und Handeln als mündiges Individuum in der Gesellschaft gleichgestellter;

und schließlich in der „Jungfrau von Orleans“ (Johanna d'Arc) die fast resignativ zu nennende Verklärung eines Mädchens, für deren Idealismus und Tapferkeit auf dieser Erde kein Platz ist.

In diesen vier Werken finden wir die gesamte Bandbreite der Forderungen Schillers nach Veränderung bestehender Gesellschaftsordnungen seiner Zeit, deren Ungerechtigkeiten und Verkrustungen er immer wieder als menschenunwürdig aufzeigt.

Der ihm geistig verwandte Verdi hat in seinen kongenialen Vertonungen zwar einiges verändert oder abgewandelt, nicht jedoch die Grundaussage der Werke. Er hat ihnen nicht ihre zeitlose Sprengkraft genommen. Mit seiner Musik fügt er dem Gedankenidealismus Schillers eine neue Dimension hinzu: die oft fast philosophisch zu nennende Konzentration auf das Innenleben des einzelnen Menschen.

Und Verdi gibt mit der Kraft seiner Melodien der Kraft der Schillerschen Gedanken ein zusätzliches Feuer.

Unser neuer Dessauer Verdi-Schiller-Zyklus versucht, diesen beiden Komponenten gerecht zu werden.

Wie alle vier Stücke verschiedene The-



Friedrich Schiller um 1780

men behandeln, haben wir vier völlig verschiedene Bühnenbilder.

Und wie alle vier Stücke immer wieder auf **eine** Grundforderung zurückkommen, haben wir viermal immer wieder denselben Grundriss der Bühne: dieser eine Grund-Raum steht für die Forderung nach Freiheit und Gleichheit. Die darauf verschiedenen Bühnenwelten stehen für die immer anders ablaufenden Auseinandersetzungen mit dieser Forderung.

In unserer Arbeit an den Bühnenbildern haben wir versucht, einfache Chiffren

für komplizierte Inhalte zu finden und sie theatralisch verständlich zu machen. Bei den „Räubern“ gehen wir davon aus, dass **alles** mit einem Brief beginnt.

Der vergrößerte Brief von Franz Moor an seinen verstoßenen Bruder als großer Hänger, der sich am Boden fortsetzt.

Farblich gibt der Brief das Grundprinzip an, das wir im Laufe der Oper verfolgen: um das Stück sinnfällig zu bereichern und zu akzentuieren, gibt es im Bühnenbild nur die Farben Schwarz und Weiß.

Zusätzlich ein roter Riss, der sich durch die weiße Welt der Unschuld und die schwarze Welt des Bösen zieht.

Schwarz – Weiß – Rot als gestalterische Einheit sowie optische Verbindung zum Stück.

(Schwarz – Weiß – Rot waren die Farben der ersten deutschen Nationalflagge!)

Die Farbe ROT als immer wiederkehrende Unruhe

Die Oper „Die Räuber“ zeigt uns zerrissene Menschen in einer zerrissenen Welt.

Wir nehmen die Farbe ROT als Sinnbild für Zerrissenheit.

ROT als Wundmal einer verletzten Welt und verletzter Beziehungen.

Die Farbe ROT als immer wiederkehrender Hinweis auf eine Unordnung, die von allen Figuren Besitz ergriffen hat – ob sie es merken oder nicht.

ROT als optische Fortführung der Zerrissenheit des Bühnenbildes, die sich durch beide Welten zieht: die feudale, alte Adelswelt mit ihren Erbmustern und Intrigen, sowie die in Unordnung geratene, gegen die bestehende Gesellschaftsordnung protestierende Welt der Räuber, denen sich Karl anschließt.

ROT als verbindende Farbe eines „idealistischen Volkes von Brüdern“ – vielleicht die Keimzelle einer späteren, demokratischen Grundsätze festsetzenden Revolution.

Die Umwälzung (Farbe ROT) hinterlässt überall ihre Spuren. Unausweichlich müssen sich alle Beteiligten der Farbe ROT stellen.

ROT als Farbe einer neuen Idee, um die gerungen wird, die die Menschen verunsichert und sie an die Grenzen ihrer bisherigen Ordnung und ihres bisherigen Denkens treibt. Es könnte sein, dass die Gesamtheit der Farbe ROT eine neue Welt ergibt. Noch sind es jedoch nur Bruchstücke in einer ausschließlich schwarz-weißen Welt.

Ja ein freies Leben führen wir
Ganz nach unserem Pläsiar
Und der Wald ist unser Nachtquartier,
Bei Sturm und Wind hantieren wir.
Heute laden wir uns mal bei Pfaffen ein,
Morgen bei einem Pächterschwein
Und was drüber ist, das lassen fein
Wir den lieben Herrgott sein!

Das Wehgeheul geschlagner Väter,
Der banger Mütter Klaggezeter,
Das Winseln der verlassnen Braut,
Solch Kälberbrülln dann ist
Ein Schmaus für unsre Trommelhaut,
Wenn unterm Beil sie zucken
Und dann falln wie Mucken!
Doch wenn dann zuletzt unser Stündlein nun kommen,
Dann soll es der Henker von uns es sich holen,
So haben wir unseren Lohn halt bekommen.
Und ab geht's, wir schmieren unsre Sohlen.
Ein Schlückchen mit auf den Weg
Vom heißen Traubensohn
Und raxdax hurra geht's
als flögen wir davon.

Die Räuber in der deutschen Fassung von Johannes Felsenstein
Dritter Teil der Oper

Vaganten und Räuber im 18. Jahrhundert

Carsten Kütler

Räuberbanden gibt es schon seit dem 30jährigen Krieg. Den Höhepunkt erreichte die Bandenbewegung im 18. Jahrhundert.

Ab Mitte des 18. Jahrhundert ist eine starke Bevölkerungszunahme zu verzeichnen, bedingt durch geringere Sterblichkeitsraten, Abnahme von Seuchen und Kriegen usw. (in der Zeit von 1700 bis 1800 stieg die Bevölkerung in Deutschland von 13 Mio auf 24,5 Mio). Das führt dazu, dass die landwirtschaftliche Produktion bald nicht mehr ausreichte und die Ernährungslage kritisch wurde. Große Wanderungsbewegungen aufgrund der wirtschaftlichen Not kennzeichnen diese Zeit.

Das Vagabundentum nahm auf dem Lande erschreckend zu, das Reisen war unsicher und die Behörden wurden der Räuberbanden nicht mehr Herr. In den Städten wuchs das Elend, denn sie zogen den ländlichen Bevölkerungszuwachs magisch an, ohne dass sich genü-

gend Beschäftigung fand. Ab Mitte der 1770-er Jahre stiegen die Getreidepreise in ganz Europa an, was eine Wirtschafts- und Sozialkrise auf dem ganzen Kontinent zur Folge hatte.

Die Mehrheit der Vaganten suchte sich gewissermaßen den Weg des geringsten Widerstandes, bemühte sich, in der durchweg feindlichen Umwelt zu überleben ohne anzuecken, reagierte daher passiv auf das unverschuldete Elend ...

Eine kleinere Gruppe des fahrenden Volks reagierte in anderer Form – als Räuber. Die Gründe für ihr abweichendes Verhalten mochten in der Persönlichkeit des einzelnen liegen: sie waren wohl meist die brutalsten, oft die energiegelichsten, u. U. die intelligentesten Vertreter der ganzen Bevölkerungsgruppe. Die Frage ist nun, ob ihre Lebensweise auch Folge eines höher qualifizierten Bewusstseins von den sozialen Bedingungen ihrer Unterprivilegierung war. Sie erschienen jedenfalls als aktive Reaktion, als entschiedener Kampf gegen die Reichen und Glücklicheren, die man vielleicht auch im Verdacht hatte, sie könnten Schuld tragen am eigenen Elend.

Die Organisation der Banden etwa um 1750 und früher kann beispielsweise zu

Vergleichen mit den Handwerkszünften herausfordern. „Zünftige“ Ausbildung war in beiden Fällen Grundlage für die eigenständige Form der Gemeinschaft. Eine Aufnahmeprüfung in die Bande erschien als Nachahmung der Gesellenprüfung, der Spitzbubeneid als Abwandlung zunftmäßiger Gelöbnisse, gewisse Äußerlichkeiten des Bandenzeremoniells schienen von Lehrlingsriten herzustammen.

So verfügten die Banden auch über besondere Wertmaßstäbe und Rechtsvorstellungen, die von der allgemeinen Norm abwichen. Ihre Grundmaxime war die Gegnerschaft zum Staat und zu den herrschenden sozialen Bedingungen. Auf die Verfolgung und Demütigungen, die sie von staatlicher Seite her erfuhren, reagierten sie mit Hass und Gewalt. Innerhalb ihrer umfassenden Organisation wurde diese Reaktion kanalisiert, und man entwickelte schließlich verbindliche, gesetzmäßige Vorstellungen. Aus der blinden Reaktion auf die staatlich-gesellschaftliche Gewalt wurde also in zunehmendem Maße durchdachte Aktion, wobei die Zielrichtung dieselbe blieb. Die bestehende Gesellschaft bot ihnen keinen Raum, stieß sie vielmehr

aus und war daher der natürliche Gegner; in diesem Sinne war die Gemeinschaft der Gauner ‚antisozial‘.

Im Rahmen ihrer ‚Gegengesellschaft‘ verfolgten die Banditen jedoch Prinzipien, allgemeine Grundsätze, denen ein hoher moralischer Wert eigen war. Hier dokumentierten sie ihren Begriff von ‚sozialer Verantwortung‘. Moralische Grundsätze, die in den Augen der bürgerlichen Öffentlichkeit anerkannt waren, hatten auch bei ihnen ihre Geltung, und es bereitete den Sicherheitsbeamten beträchtliche Schwierigkeiten, diesen Umstand mit der allgemein geübten Verteufelung der Gauner in Einklang zu bringen. Sie versuchten also Hinweise auf Fürsorge unter Banditen, auf Liebe, Großzügigkeit und Mitleid, geradezu als Anzeichen besonders pervertierter Gemütsverfassung zu interpretieren. Mut und Selbstlosigkeit, gegen die Obrigkeit zur Anwendung gebracht, konnten nach ihrer Ansicht eben unmöglich aus auch nur ansatzweise edlen Motiven begründet sein.

Zur Geschichte des menschlichen Herzens

Christian Friedrich Daniel Schubart

So wie „Die Räuber“ von Friedrich Schiller aus dem Jahre 1781 in der Übersetzung Andrea Maffeis zur Vorlage für Giuseppe Verdis Vertonung von 1847 wurden, griff der junge Schiller selbst auf historisches und literarisches Quellenmaterial zurück, als er sein Schauspiel verfasste. Eine wesentliche Quelle bildete dabei die im Folgenden wiedergegebene Erzählung von Schubart aus dem Jahre 1775.

Wann wir die Anekdoten lesen, womit wir von Zeit zu Zeit aus England und Frankreich beschenkt werden, so sollte man glauben, dass es nur allein in diesen glücklichen Reichen Leute mit Leidenschaften gebe. Von uns armen Teutschen liest man nie ein Anekdotchen, und aus dem Stillschweigen unserer Schriftsteller müssen die Ausländer schließen, dass wir uns nur maschinenmäßig bewegen, und dass Essen, Trinken, Dumarbeiten und Schlafen den

ganzen Kreis eines Teutschen ausmache, worin er so lange unsinnig herumläuft, bis er schwindlicht niederstürzt und stirbt. Allein wann man die Charaktere von seiner Nation abziehen will, so wird ein wenig mehr Freiheit erfordert, als wir armen Teutschen haben, wo jeder treffende Zug, der der Feder eines offenen Kopfes entwischt, uns den Weg unter die Gesellschaft der Züchtlinge eröffnen kann.

An Beispielen fehlt es uns gewiss nicht, und obgleich wegen der Regierungsform der Zustand eines Teutschen bloß passiv ist, so sind wir doch Menschen, die ihre Leidenschaften haben, und handeln so gut als ein Franzos oder ein Britte.

Wann wir einmal teutsche Originalromane und eine Sammlung teutscher Anekdoten haben, dann wird es den Philosophen leicht werden, den Nationalcharakter unserer Nation bis auf die feinsten Nuancen zu bestimmen.

Hier ist ein Geschichtchen, das sich mitten unter uns zugetragen hat, und ich gebe es einem Genie preis, eine Komödie oder einen Roman daraus zu machen, wann er nur nicht aus Zaghaftigkeit die Szene in Spanien und Griechen-

land, sondern auf deutschem Grund und Boden eröffnet. Ein B... Edelmann, der die Ruhe des Landes dem Lärm des Hofes vorzog, hatte zwei Söhne von sehr ungleichem Charakter. Wilhelm war fromm, wenigstens betete er, so oft man es haben wollte, war streng gegen sich selber und gegen andere – wann sie nicht gut handelten; war der gehorsamste Sohn seines Vaters, der emsigste Schüler seines Hofmeisters, der ein Zelosot war und ein misanthropischer Verehrer der Ordnung und Ökonomie.

Carl hingegen war völlig das Gegenteil seines Bruders. Er war offen, ohne Verstellung, voll Feuer, lustig, zuweilen unflüchtig; machte seinen Eltern und seinem Lehrer durch manchen jugendlichen Streich Verdruss, und empfahl sich durch nichts, als durch seinen Kopf und sein Herz. Dies machte ihn zwar zum Liebling des Hausgesindes und des ganzen Dorfs; seine Laster aber schwärzten ihn an in den Augen seines katonischen Bruders und seines zelotischen Lehrmeisters, der oft vor Unmut über Carls Mutwillen fast in der Galle erstickte. Beide Brüder kamen auf das Gymnasium nach B... und ihr Charakter blieb sich gleich. Wilhelm erhielt das Lob ei-



*Christian Friedrich Daniel Schubart,
Ölgemälde von August Friedrich
Oelenhainz, um 1789*

nes strengen Verehrers des Fleißes und der Tugend, und Carl das Zeugnis eines leichtsinnigen, hüpfenden Jünglings. Wilhelms strenge Sitten litten auch auf der Universität keine Abänderung; aber Carls heftiges Temperament ward vom Strom ergriffen und zu manchem Laster fortgerissen. Er war ein Anbeter der Cythere und ein Schüler des Anakreon. Wein und Liebe waren seine liebste Beschäftigung, und von den Wissenschaf-

ten nahm er nur so viel mit, als er flüchtig erhaschen konnte. Kurz, er war eine von den weichen Seelen, welche der Sinnlichkeit immer offen stehen und über jeden Anblick des Schönen in platonisches Entzücken geraten. Der strenge Wilhelm bestrafte ihn, schrieb seine Laster nach Hause und zog ihm Verweise und Drohungen zu. Aber Carl war noch zu flüchtig, um wie eine Moral zu leben, und seine Verschwendung und übermäßige Guttheit gegen arme Studierende versenkte ihn in Schulden, die so hoch anschwellen, dass sie nicht mehr verborgen werden konnten. Dazu kam noch ein unglückliches Duell, das ihm die Gunst seines Vaters entzog und ihn in die Verlegenheit setzte, bei Nacht und Nebel die Akademie zu verlassen.

Die ganze Welt lag nun offen vor ihm und kam ihm wie eine Einöde vor, wo er weder Unterhalt noch Ruhe fand. Der Lärm der Trommel schreckte ihn von seinen Betrachtungen auf, und er folgte der Fahne des Mars. Er ward ein Preuße, und die Schnelligkeit, womit Friedrich sein Heer von einem Wunder zum andern fortriss, ließ ihm nicht Zeit, Betrachtungen über sich selber anzustellen. Carl tat immer brav, und wurde in

der Schlacht bei Freiberg verwundet. Er kam in ein Lazarett; ein Extrakt des menschlichen Elends schwebte hier immer vor seinen Augen. Das Ächzen der Kranken, das Röcheln der Sterbenden und der brennende Schmerz seiner eigenen Wunde zerrissen sein zärtliches Herz, und der Geist Carls richtete sich auf, sah mit ernstem Unmut auf seine Laster, verfluchte sie – und dieser Carl entschloss sich, tugendhaft und weise zu werden. Er hatte sich kaum etwas erholt, so schrieb er den zärtlichsten Brief an seinen Vater und bemühte sich, durch das offene Geständnis seiner Laster, durch das traurige Gemälde seines Unglücks, durch Reue und ernste Gelübde die väterliche Vergebung zu erweinen. Umsonst! Der tückische Wilhelm unterschob seinen Brief, und Carl erhielt keine Antwort. Es ward Friede, und das Regiment, worunter Carl stund, wurde abgedankt. Ein neuer Donner in Carls Herz! Doch ohne sich lange der unbarmherzigen Welt zu überlassen, entschloss er sich zu arbeiten. Er vertauschte seine Montur mit einem Kittel und trat bei einem Bauern, anderthalb Stunden von dem Rittersitze seines Vaters, als Knecht in Dienste. Hier widmete er

sich mit so vielem Fleiße dem Feldbau und der Ökonomie, dass er das Muster eines fleißigen Arbeiters war. In müßigen Stunden unterrichtete er die Kinder seines Bauern mit dem besten Erfolge. Sein gutes Herz und seine Geschicklichkeit machten ihn zum Lieblinge des ganzen Dorfes. Ja, er wurde unter dem Namen des guten Hansen auch seinem Vater bekannt, mit welchem er oft unerkannt sprach und mit Beifall belohnt wurde. Einstmals war der gute Hans mit Holzfällen im Walde beschäftigt; plötzlich hörte er von ferne ein dumpfes Geräusch. Er schlich mit dem Holzbeil in der Hand hinzu, und – welch ein Anblick! – sah seinen Vater von verlarvten Mördern aus der Kutsche gerissen, den Postillion im Blute liegen, und bereits den Mordstahl auf der Brust seines Vaters blinken. Kindlicher Enthusiasmus entflamte jetzt unsern Carl. Er stürzte wütend unter die Mörder hinein, und sein Beil arbeitete mit so gutem Erfolge, dass er drei Mörder erlegte und den vierten gefangen nahm. Er setzte hierauf den ohnmächtigen Vater in die Kutsche und fuhr mit ihm seinem Rittersitze zu. Wer ist mein Engel?, sagte der Vater, als er die Augen wieder aufschlug. – Kein

Engel, erwiderte Hans, sondern ein Mensch hat getan, was er als Mensch seinen Brüdern schuldig ist. – Welcher Edelmut unter einem Zwilchkittel! Aber sage mir, Hans, hast du die Mörder alle getötet? – Nein, gnädiger Herr, einer ist noch am Leben. – Lass ihn her kommen. – Der entlarvte Mörder kommt, stürzt zu den Füßen des Edelmanns nieder, fleht um Gnade und spricht schluchzend: Ach, gnädiger Herr, nicht ich! ein anderer! Ach – dürft ich hier ewig verstummen! – Ein anderer! So donnere den verfluchten andern heraus, sprach der Edelmann. Wer ist dann der Mitschuldige dieses Mordes? – Ach, ich muss es sagen: der Junker Wilhelm. Sie lebten ihm zu lange, und er wollte sich auf diese verfluchte Weise in den Besitz Ihres Vermögens setzen. Ja, gnädiger Herr, Ihr Mörder ist Wilhelm. – Wilhelm?, sagte der Vater mit dumpfem Tone, schlug die Augen zu und blieb unempfindlich liegen. Hans blieb wie die Bildsäule des Entsetzens vor dem Bette seines Vaters stehen. Nach einigen Augenblicken dieser schrecklichen Unempfindlichkeit erhob der Vater die brechenden Augen und schrie im Tone der Verzweiflung: Keinen Sohn mehr? Keinen Sohn mehr? – Ha,

jene scheußliche Furie, mit Schlangen umwunden, ist mein Sohn – die Hölle nenne seinen Namen! und jener Jüngling mit Rosenwangen und fühlendem Herzen ist mein Sohn Carl, ein Opfer seiner Leidenschaften – dem Elende preisgegeben! Lebt vielleicht nicht mehr! – Ja, er lebt noch, schrie Hans, dessen Empfindungen alle Dämme durchbrachen; er lebt noch und krümmt sich hier vor den Füßen des besten Vaters. Ach, kennen Sie mich nicht? Meine Laster haben mich der Ehre beraubt, Ihr Sohn zu sein! Aber kann Reue, können Tränen – hier sprang der Vater aus dem Bette, hob seinen Sohn von der Erde auf, schloss ihn in seine zitternden Arme, und beide verstummten. – Dies ist die Pause der heftigsten Leidenschaft, die den Lippen Schweigen gebietet, um die Redner des Herzens auftreten zu lassen. – Mein Sohn, mein Carl ist also mein Schutzengel, sagte der Vater, als er zu reden vermochte, und Tränen träufelten auf die braune Stirne des Sohnes herab. – Schlag deine Augen auf, Carl! Sieh deinen Vater Freudentränen weinen. – Aber Carl stammelte nichts als: bester Vater! und blieb an seinem Busen liegen. Nachdem der Sturm der Leiden-

schaften vorüber war, so erzählte Carl dem Vater seine Geschichte, und beide überließen sich alldann der Freude, einander wiedergefunden zu haben. Du bist mein Erbe, sagte der Vater, und Wilhelm, diese Brut der Hölle, will ich heute noch dem Arme der Justiz überliefern. Ach Vater, sagte hierauf Carl, indem er sich aufs neue zu den Füßen des Vaters warf, vergeben Sie Ihrem Sohne! Vergeben Sie meinem Bruder! – O welche Güte des Herzens, rufte der entzückte Vater aus; deinem Verleumder, der, wie ich erst kürzlich in seinem Schreibpult fand, deine Briefe vor mir verbarg, diesem Ungeheuer, der in sein eigenes Blut wütete, kannst du vergeben? Nein, das ist zu viel! Doch will ich den Bösewicht den Bissen seines Gewissens preisgeben! Er soll mir aus den Augen, und seinen Unterhalt deiner Güte zu danken haben. Carl kündigte seinem Bruder dies Urteil mit den sanftmütigsten Ausdrücken an und machte ihm zugleich einen hinlänglichen Unterhalt aus. Wilhelm entfernte sich, ohne viel Reue zu äußern, und wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Sekte sind, die man die Sekte der Zeloten nennt.

Carl aber wohnt noch bei seinem Vater und ist die Freude seines Alters und die Wollust seiner künftigen Untertanen.

Diese Geschichte, die aus den glaubwürdigsten Zeugnissen zusammengefloßen ist, beweist, dass es auch teutsche Blifil und teutsche Jones gebe. Nur schade, dass die Anzahl der ersteren so groß unter uns ist, dass man die andern kaum bemerkt. Wann wird einmal der Philosoph auftreten, der sich in die Tiefen des menschlichen Herzens hinablässt, jeder Handlung bis zur Empfängnis nachspürt, jeden Winkelzug bemerkt und alsdann eine Geschichte des menschlichen Herzens schreibt, worin er das trügerische Inkarnat vom Antlitz des Heuchlers hinwegwischt und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens behauptet!

Dramaturgie der Gewalt: „Die Räuber“

Gert Ueding

Um Schillers erstes Stück hat sich schnell eine ganze Mythologie gebildet, in welcher die wirklichen Umstände seiner Entstehung und ihre Ausschmückung, Legenden und Tatsachen, Fakten und Fiktionen, buntgemischt auftreten. Ihren Rahmen gibt immer das Dasein des studentischen Zöglings in der Stuttgarter Karlsschule ab, welche, als Militärakademie gegründet, gemeinhin als eine Art Zuchthaus beschrieben wird, die dem nach Freiheit dürstenden Genie nur Reglement und Beschränkung auferlegte. Dazu passte dann besonders gut, dass die Handlung der „Räuber“ wirklich voller Ausbruchsphantasien steckt und also direkt mit den Existenzbedingungen ihres Autors verknüpft scheint. Inzwischen hat sich ein sehr viel gerechteres Bild von der Hohen Karlsschule zumindest in der Forschung durchgesetzt. Wenn auf der einen Seite steifes Zeremoniell und militärische Umgangsformen den Alltag bestimmten, wenn also



Friedrich Schiller, Hermenbüste von Johann Heinrich Dannecker, 1794

den individuellen Wünschen im Tagesablauf kaum Gestaltungsmöglichkeiten gegeben waren und die Erzieher als Offiziere und Unteroffiziere auf pünktliches Befolgen aller Regeln achteten, wurde das Bildungsprogramm doch weitgehend von Lehrern bestimmt, die der Aufklärung verpflichtet waren. Methoden und Ziele ihrer Erziehung haben sie selber wiederholt dargestellt, ein Gemisch aus Humanismus und Aufklärung durchzieht die Reden und Schulprogramme. Ehrgeiz, Leistung und Nützlichkeit wa-

ren die herrschenden Prinzipien, ausgerichtet auf die praktische Berufsausbildung und soziale Integration, darauf, wie es der Herzog selber formulierte, „den Menschen für das Ganze brauchbar zu machen.“ Doch blieb auch eine andere, der ersten geradezu oft entgegengesetzte Tendenz spürbar und gewann durch den Neuhumanismus noch an Boden: die möglichst vielseitige Ausbildung in den Wissenschaften und Künsten, die zentrale Stellung der Philosophie, die Lehre der antiken Sprachen, die Lektüre der alten Schriftsteller. Die harmonische Ausbildung aller Gaben des einzelnen hat selbst Karl Eugen in einer Rede 1777 als Aufgabe des Unterrichts genannt, und es bedeutet wohl keine Überinterpretation, in solchen pädagogischen Konzepten eine Wurzel für das von Schiller später entworfene Bildungsprogramm seiner ästhetischen Erziehung zu sehen.

Trotz aller Empörung über die ihm vorenthaltene Freiheit war sich Schiller auch der Anregungen bewusst, die ihm der Unterricht vermittelt hatte. [...]

Schillers Jugendstück ist gegen eine (Väter-) Welt gerichtet, die, voller Mauern und Schranken gesellschaftlicher,



Schiller liest seinen Freunden im Bopserwald (Stuttgart) aus den „Räubern“ vor. Rötelzeichnung von Viktor Heideloff

politischer und kultureller Verfassung, jeder auf Freiheit und Selbstverwirklichung gerichteter Initiative des bürgerlichen Menschen schier unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg stellte.

„Die Räuber“ sind also ganz sicher ein rebellisches Stück voll vorrevolutionärer Impulse, in dem es gärt und brodelet und das die Unzufriedenheit der jungen Generation bürgerlicher Intellektueller mit

ihren Lebensbedingungen inmitten einer feudal-absolutistisch bestimmten Umwelt zum Ausdruck brachte. Zum metaphorischen, gleichnishaften Ausdruck gewiss, der auch dazu geführt hat, dass das Stück heute oft allzu psychologisch als die dramatische Fabel eines Vater-Sohn-Konflikts gedeutet wird. Und die Zeitgenossen haben es schon richtig verstanden, wenn nur etwas an den Berichten über die spektakuläre Mannheim-Uraufführung unter der Regie des Herrn von Dalberg stimmt. „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.“ Ein politisches Stück sind die „Räuber“ schon deswegen, weil Schiller in ihm ein Kernproblem des bürgerlichen Widerstands im feudalabsolutistischen Staat behandelt: Motivation und Mechanismus der politischen Tat sind so eng mit privaten und egoistischen Zwecken verknüpft, dass sie scheitern muss und der Täter selber nur zu der Einsicht in

die Notwendigkeit des Scheiterns geführt werden kann. Die Karl-Moor-Handlung beginnt mit einer herben, für die Geniebewegung typischen und daher nicht weiter erstaunlichen Zeitkritik: „Der lohe Lichtfunke Prometheus“ ist ausgebrannt“, die Zeit der Helden und Heroen, der göttlichen Rebellen gegen die Herren-Welt ist vorbei, „der Geist Hermanns“ erloschen. „Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.“ Karls Kritik entzündet sich an den objektiven historischen Verhältnissen, an der deutschen Misere, die eine Erbschaft des Dreißigjährigen Kriegs darstellt und in wirksamen bildkräftigen Antithesen gefasst ist, welche das Stück leitmotivisch durchziehen: Größe versus Kleinheit; Freiheit versus Ordnung, Gesetz und Zwang; Natur versus Konvention und Etikette; Republik versus feudalistischer Kleinstaat. An der Ernsthaftigkeit dieser Widersprüche braucht man nicht zu zweifeln, bloß weil ihre erste Formulierung im studentischen Milieu stattfindet und mit mehr oder weniger albernen Streichen ver-

bunden ist. Gerade ihre Ziellosigkeit verbindet sich gut mit dem Geist einer Auflehnung, der seine Adressaten noch diffus sucht. Das Ungenügen an den historischen Voraussetzungen verbindet sich mit dem aktuellen Unbehagen an den politisch-öffentlichen Verhältnissen, doch das Bewusstsein davon ist noch unklar und verworren, so dass es sich unterschiedslos an allen möglichen Symptomen entzündet und zum Widerstand aufgereizt findet.

Soviel zu den objektiven Beweggründen. Als drittes Motiv und eigentlich handlungsinitierend kommt Karl Moors private Enttäuschung hinzu. Als Opfer einer undurchschauten Intrige des Bruders fühlt er sich als verstoßener Sohn („Der verlorene Sohn“, so wollte Schiller sein Stück ursprünglich nennen), sein Rachebedürfnis ist geweckt, und er schließt sich der zuvor von Spiegelberg gegründeten Räuberbande als deren Hauptmann an. Erst die familiäre Katastrophe lässt ihn seine Handlungshemmung überwinden. Sie bedeutet für ihn eine so fundamentale Erschütterung, dass damit sein sowieso nicht sehr gefestigtes Vertrauen in das soziale Kollektiv nachhaltig erschüttert wird: „Men-

schen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilsbrut!“ Karl erfährt seine Kränkung im Kontext der historischen, sozialen und politischen Bedingungen seines Lebens als deren wirkungskräftiges Symptom. Erst von diesen Erwägungen aus wird die Funktion der ersten Szene klar, die mit ihrem Eingangssatz zu den hinreißendsten Dramenanfängen der deutschen Literatur gehört. „*Franz*. Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blass.“ Der Sinn des so beginnenden Gesprächs des alten Moor mit seinem missratenen Sohn besteht ja darin, die Intrige als ein Gleichnis für die politische Verfassung der zeitgenössischen Gesellschaft plakativ und wirkungskräftig zu entfalten; dass die Szene darüber hinaus ein Meisterstück psychologischer Kriegsführung eröffnet, macht ihre Bühnenwirksamkeit aus. Sie ist auf besonders ausgezeichnete Weise – und ihr Autor hat es nicht ohne Stolz betont – als Exposition doch bereits Fortschritt in der Handlung selbst, und der Eingangssatz wirkt auch deshalb so suggestiv, weil er schon geladen ist mit den Katastrophen, die folgen, nicht aber etwa bloß mit einem Unfall, der gerade überstanden wurde.

Den Ton der Gewalt hört man derart gleich von der ersten Szene an, und dieses Thema ist es auch vorzüglich, wodurch das Stück, obwohl gewiss ein dramatischer Wildwuchs ohne Gleichen, gerade in historischen und politischen Krisenzeiten seine Aktualität in herausragenden Inszenierungen unter Beweis stellen konnte. „Man hätte drei Theaterstücke daraus machen können, und jedes hätte mehr Wirkung getan“, bemerkte der Rezensent des „Württembergischen Repertoriums der Litteratur“, der es wissen musste wie kein anderer, weil sich hinter seiner Maske der Autor der „Räuber“ selber verbarg. Der ging auch sonst mit seinem Stück nicht sehr sanft um: „Nehme ich das Schießen, Sengen, Brennen, Stechen und dergleichen hinweg, so ist es für die Bühne ermüdend und schwer.“ Da ist manches ironisch gemeint, der selbstkritische Unterton aber gewiss nicht ganz zu relativieren. Die meisterhafte Dramaturgie der Gewalt hat dem Stück zu seiner andauernden theatralischen Wirkung verholfen. Auch davon gibt der Autor in seinen Vorreden einige rasche Andeutungen, wenn er von „Tätigkeit und Einfluss, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt“, re-

det und die „enthusiastischen Träume von Größe und Wirksamkeit“ für den tragischen Gang der Ereignisse verantwortlich macht. Denn die Kunstmittel der Gewalt werden an keiner Stelle der Handlung von ihren Protagonisten aus Klugheit oder politischem Kalkül angewendet, sogar von Franz Moor nicht, der sich in einem Ausbruch von Wut für die ungeheure narzisstische Kränkung, die ihm die Natur angetan hat, schadlos halten möchte. Auch seinen Plänen und Aktionen liegt eigentlich Hilflosigkeit zugrunde, wie auch sonst im ganzen Stück nur eine Form dominiert: die Gewalttätigkeit, die eine Explosion aus Ohnmacht ist.

Entstehung, Anwachsen und Entladung von Gewalt, davon handelt das Stück in der Hauptsache. Gewalt, verursacht durch die hilflose Leichtgläubigkeit des alten Moor; durch den Glauben, benachteiligt zu sein, bei seinen Söhnen; durch ihre Studien- und Lebensmisere bei den Bandenmitgliedern. Nur oberflächlich, durch ihre wechselnde Drapierung, unterscheiden sich die Erscheinungsweisen der Gewalt. Die Franz Moors, des intellektuellen Schreibtischtäters und intimen Kenners aller psychologischen

Die Räuber.

Ein Schauspiel

von fünf Akten,
herausgegeben

von
Friderich Schiller.



Zweite verbesserte Auflage.

Frankfurt und Leipzig,
bei Tobias Kossler, in Anstalt.
1782.

Titel der zweiten Auflage von 1782

Propagandamechanismen, von der seines Bruders Karl, der sich zum Rächer einer beleidigten Menschheit ernannt hat, weil er selber beleidigt wurde, sich als politischer Messias vorkommt und um des einen Lieblingsräubers eine ganze Stadt vernichtet wie Sodom und Gomorra – beide agieren ihre Hilflosigkeit mit Hilfe destruktiver Größenphantasien aus, deren Wahrheit in der kruden Gewalt Hermanns und der Räuberbande erscheint. [...]

Noch durch einen anderen Kunstgriff macht der Autor die Diskrepanz zwischen dem Selbstverständnis seiner Figuren und ihren geheimen, ihnen selber lange verborgen bleibenden Antrieben sichtbar. Die religiöse Grundierung des Stücks wurde schon öfter bemerkt. Die Geschichte des Räubers Karl Moor ist, von seiner vermeintlichen Verstoßung durch den Vater, seiner Berufung zum Hauptmann bis zu seiner Stellung inmitten seiner Gefolgsleute, die er wie Jünger behandelt und seine Kinder nennt, aufgetragen auf die biblische Messiasgeschichte. [...] Der eigentliche Sinn der „Räuber“, so hatte es Schillers Freund von Hoven gesehen, bestehe darin, „darzustellen, wie das Schicksal zur Erreichung guter Zwecke auch auf den schlimmsten Wegen führe“ – ein Schicksal freilich, das auch in diesem Erstling des jungen Schiller schon in der eigenen Brust des Helden wohnt. Die Heterogenie der von Karl verfolgten Zwecke, die Entstehung neuer, ganz entgegengesetzter Zwecke aus anderen, vorhergehenden, die ihnen substantiell widersprachen: darin liegt (um den Schillerischen Ausdruck zu benutzen) das *punctum saliens*, der Angelpunkt der inne-

ren wie der äußeren dramatischen Handlung. Das ist eine paradoxe Konsequenz. Denn der ursprüngliche Zweck bleibt wirksam, aber in Verfolgung seiner Absicht entstehen andere Zwecke, die sich sogar gegen den ursprünglichen und auch noch weiter wirkenden richten, ihn desavouieren und verkehren. Karl Moor erkennt diese Dialektik, und damit beginnt in ihm der Prozess der Ent-Täuschung, der Detektion, der ihn schließlich in Verzweiflung und Resignation treibt. „Höre sie (die Räuber) nicht, Rächer im Himmel! - Was kann ich dafür? Was kannst du dafür, wenn deine Pestilenz, deine Teurung, deine Wasserfluten, den Gerechten mit dem Bösewicht auffressen? Wer kann der Flamme befehlen, dass sie nicht auch durch die gesegneten Saaten wüte [...]? — O pfui über den Kindermord! den Weibermord! — den Krankenmord! Wie beugt mich diese Tat! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet [...]!“

Wichtig ist diese Instrumentalisierung der Theodizee-Idee zur Selbstrechtfertigung, weil sie eine Argumentationsfigur sichtbar macht, die vor allem in historischen Krisen kursiert und zur Rechtfertigung des revolutionären wie des gegen-

revolutionären Terrors gleichermaßen dient; Georg Büchners St. Just wird sie gleichsam säkularisiert in seiner großen Rede in „Dantons Tod“ auf die Spitze treiben. In unserem Drama hat sie darüber hinaus eine weitere Funktion, die wir sofort erkennen, wenn wir daran denken, dass auch Franz Moor seine Verbrechen mit der Blindheit und unrührbaren Machtvollkommenheit der Natur begründete. Karl steht, wenn auch ungewollt, auf derselben Seite wie sein Bruder Franz. [...]

Komplizierte Zusammenhänge zeigen die Annäherung der beiden Brüder, die Entdeckung ihrer Gemeinsamkeit auf vielen Ebenen, denen der hybriden Selbstüberhebung und des abgewehrten Schuldbewusstseins ebenso, wie denjenigen der politischen Mittel und der skrupellosen Preisgabe der Nächsten, ob es sich um Familie oder Gefolgsleute handelt. [...]

Die dichotomische Entgegensetzung der beiden Brüder, die die Wirkungsgeschichte des Stückes bestimmt und auf Schillers Selbstinterpretation zurückgeht, wird im Fortschritt der dramatischen Handlung als Ergebnis jener fatalen Heterogenie der Zwecke aufgeho-

ben. Karl und Franz wechseln zunehmend die Gesichter. Denn was zeigt Schiller, sieht man einmal allein auf diese Figurenkonstellation, anderes als die Geschichte einer fortschreitenden Identifizierung? Karl wird Franz: ein Prozess, der seinen Höhepunkt im feierlichen Pakt Karls mit den Räubern, die er kurz zuvor als „Mörder“ und „Nattern“ ausgemacht hatte, erreicht. Sein schonungsloses Resümee: „Und ich so hässlich auf dieser schönen Welt – und ich ein Ungeheuer auf dieser herrlichen Erde.“ Mit fast denselben Worten war sich Franz einst selber gegenübergetreten. [...]

Schiller hat mit seinem Stück die Dialektik des Selbsthelfertums zum Motor der dramatischen Handlung gemacht, sein notwendiges Scheitern vorgeführt, ohne freilich die Ziele, die damit einmal verknüpft waren, preiszugeben. Karls Selbstopfer ist gewiss Vollzug der Selbsterkenntnis als der Identifizierung des eigenen Prinzips aller Handlungen mit dem seines Bruders, es bedeutet aber darüber hinaus noch mehr, bekommt nämlich den Sinn einer Reinigung der geschändeten Ideale von allen Vergiftungen, die ihr selbstemanter Repräsentant einst verschuldete. Was soviel

heißt, dass ihre Gültigkeit über das zeitbedingte Scheitern hinweg bestätigt wird.

In dem Stück haben wir eine sich selber vielleicht noch unklare, aber entschiedene Diagnose der revolutionären Möglichkeiten im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Schiller kleidete sie in allerlei zeittypische Gewänder, benutzte die Schemata des Familien- und Intrigenstücks, um die Diskrepanz zu zeigen, die zwischen rebellischer Gesinnung und realer historischer Möglichkeit bestand und die im Bewusstsein der Individuen selbst verankert ist: eine Ungleichzeitigkeit auch zwischen Wollen und wirklichen Motiven, zwischen der Auflehnung gegen die alle freiheitlichen Impulse erstickenden sozialen Verhältnisse und dem realen Engagement im Widerstand. Das war sicher auch ein Problem Schillers selbst und sollte in der Französischen Revolution, die ihn ironischerweise zum Ehrenbürger ernannte, noch ganz andere Dimensionen annehmen. Doch dieses Drama hat dann ein anderer geschrieben: Georg Büchner mit „Dantons Tod“.

„Die Räuber“ – eine Tragödie vom verlorenen Vater

Dieter Borchmeyer

Die „Frage, nach der rechten Vaterschaft“ sei das Epochenthema der Aufklärung, hat Peter Horst Neumann in seinem Lessing-Essay von 1977 bemerkt. Im Schauspiel der Zeit wird es immer von neuem variiert, wie 1984 Bengt Algot Sørensen in seinen Untersuchungen über Patriarchalismus und Drama im 18. Jahrhundert eindrucksvoll demonstriert hat. Kein anderes dramatisches Œuvre aber ist in seiner Konfliktstruktur von jenem Thema so tiefgreifend geprägt wie das Schillersche. Der Autor der „Räuber“, von „Kabale und Liebe“, „Don Karlos“, „Wallenstein“ und „Wilhelm Tell“ hat das Kernproblem der Aufklärung schon mit der einleitenden Szene seines Erstlingsdramas ins Zentrum seines dramatischen Interesses gerückt. Freilich hat er es in ein dialektisch gebrochenes Licht getaucht, in dem wir sein Verhältnis zur Aufklärung überhaupt sehen

müssen. Ihre Notwendigkeit ist ihm ebenso bewusst wie ihr Preis.

In dem ersten der Aufsätze „Über die Frage: was heißt aufklären?“, welche in der „Berlinischen Monatsschrift“ 1783 aufgeworfen wurde, hat Moses Mendelssohn — zwei Monate vor Kant, in der Septemberrummer 1784 — die Gefahren beschrieben, welche mit dem Fortschreiten der Aufklärung verbunden sind: „Missbrauch der Aufklärung schwächt das moralische Gefühl, führt zu Hartsinn, Egoismus, Irreligion und Anarchie.“ Nichts anderes ist bereits das Thema der „Räuber“. Die Kehrseite der Aufklärung hat Schiller vor allem am Verfall der Vaterordnung demonstriert. Wenn wir die Aufhebung des Paternalismus außerhalb seiner natürlichen Grenzen als das wesentlichste Ziel der Aufklärung bezeichnen dürfen, so hat Schiller, ohne dieses Ziel desavouieren zu wollen, in seinen Dramen die Emanzipation von den Vätern doch fast nirgends unter rein affirmativen Vorzeichen als einen Befreiungsprozess dargestellt, sondern fast immer als den Prozess einer schmerzlichen Trennung, der bis zur Selbstvernichtung führt. Aufklärung als Ausgang des Menschen aus sei-

ner natürlichen oder selbstverschuldeten Unmündigkeit stellt sich — außer im „Wilhelm Tell“ — in Schillers Drama so gut wie immer entweder in der Perversion (wie in den „Räubern“) oder als Tragödie dar — als Tragödie vom verlorenen Vater.

Diese Tragödie erfahren Karl Moor — „Ich habe keinen Vater mehr“ — und Ferdinand von Walter — „Der Schuldbrief der kindlichen Pflicht liegt zerrissen da“ —, Don Karlos — „Ich schätz ihn (den Vater) nicht mehr. Ausgestorben ist / In meinem Busen die Natur ... / ... Er hat seinen Sohn / Verloren ...“ / — und Max Piccolomini, der gleich zwei Väter verliert, den natürlichen wie den geistigen. Der Verrat Wallensteins, die Erkenntnis, dass dieser nicht bereit ist, die persönliche Macht an das von Max ersehnte politische Ideal zu wagen, bedeutet für letzteren den Verlust eines Vaters, der Wallenstein für ihn bis dahin wahrhaft gewesen ist: „Mein General! Du machst mich heute mündig. / Denn bis auf diesen Tag war mir's erspart. / Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung.“ Aufklärung: der Ausgang aus der Unmündigkeit als dem Unvermögen, „sich seines Verstandes ohne Leitung ei-

nes anderen zu bedienen“ (so Kant), wird zur Tragödie des Vaterverlusts. Der Weg, den der „mündig“ gewordene Max Piccolomini sich nun selbst findet, führt ihn nicht in ein neues Leben, sondern in den Tod. Das aufgeklärte Bewusstsein, so scheint es, ist ein unglückliches Bewusstsein.

Ist es in Schillers erstem Drama der Vater, der — vermeintlich — den Schuldbrief der väterlichen Pflicht zerreißt und Karl Moor in die Räuberexistenz treibt — welche nichts anderes ist als die aus dem Vaterverlust resultierende, aus Verzweiflung geborene Perversion aufgeklärter Mündigkeit —, so sind es im Falle Ferdinands, Don Karlos' und Max Piccolominis die Söhne selbst, welche die Vater-Sohn-Bindung kündigen, da sie erfahren müssen, dass der Vater weder im privatfamiliären noch im politischen Bereich dem aufgeklärt-empfindsamen Ideal der Väterlichkeit entspricht, das die „herrschaftlichen“, im wörtlichen Sinne patriarchalischen Züge von der Vaterrolle mehr und mehr abstreift.

Quellen

Texte

Die Handlung: Johannes Felsenstein für dieses Programmheft. – Udo Salzbrenner: „...sehr effektiv in den Situationen.“ „Die Räuber“ – Verdi Oper für London; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Stefan Rieckhoff: Gedanken zum Verdi-Schiller-Zyklus; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Carsten Küther: Vaganten und Räuber im 18. Jahrhundert; in: Carsten Küther, Räuber und Gauner in Deutschland. Das organisierte Bandenwesen im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Göttingen 1976 (redaktionell bearbeitet). – Christian Friedrich Daniel Schubart: Zur Geschichte des menschlichen Herzens; in: Konrad Gaiser, Christian Friedrich Daniel Schubart. Schicksal, Zeitbild, ausgewählte Schriften, Stuttgart 1929. – Gert Ueding: Dramaturgie der Gewalt: „Die Räuber“; in: Gert Ueding, Friedrich Schiller, Verlag C. H. Beck (Beck'sche Reihe BsR 616 Autorenbücher), München 1990 (gekürzt). – Dieter Borchmeyer: „Die Räuber“ – eine Tragödie vom verlorenen Vater; in: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Hrsg. von Helmut Brandt, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1987 (Auszug).

Abbildungen

William Weaver (Hrsg.): Verdi. Eine Dokumentation, Henschelverlag, Berlin 1980. – Claudia Pilling, Diana Schilling, Mirjam Springer: Friedrich Schiller, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 2002. – Literatur im deutschen Südwesten, hrsg. von Bernhard Zeller und Walter Scheffler, Konrad Theiss Verlag Stuttgart 1987. – Werner Waldmann unter Mitwirkung von Corinne Bertram: Schwaben. Land der Dichter, DRW-Verlag Weinbrenner-KG Stuttgart 1986.

Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2004/2005 – Heft 8

Programm zu

Die Räuber

Oper in vier Teilen von Giuseppe Verdi

Premiere am 29. Januar 2005 im Großen Haus

Redaktion: Udo Salzbrenner

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau



Dieses
Theater
ist Mitglied
im
Deutschen
Bühnenverein

