



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schillers *Räuber*. Die Dimensionen des Raumes und
das Potential der Bewegung.
Amalias Raum.“

Verfasserin

Mari-Ann Vogelsang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Widmung

Für meine Schwester.

Eine Seite *Raum*:

Ich danke Dir, Tinchchen!

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Aufblendung	5
Fokussierung und Abblendung: Sind die Dimensionen des Raumes und das Potential der Bewegung zu erfüllen?	8
Die Wahl und Abgrenzung des Materials und der Methoden	12
I. Zugang zu <i>Raum</i>. Zugang zu Friedrich Schiller	19
1. Welche Kriterien hebt Schiller in seinen <i>Vorreden</i> an der Gattung des Dramas hervor, die für den <i>Raum</i> der Amalia interessant sein könnten?	21
2. Welche Aufmerksamkeit muss in der Suche nach Amalias Raum der Schrift zukommen?.....	23
3. Wie kann Schillers Sprachbegriff skizziert werden?	26
4. Wie kann der Bewegungsbegriff der Sprache im Kontext des 18. Jahrhunderts kontextualisiert werden?.....	28
5. Wie entsteht Raum im dramatischen Text?	30
Exkurs: Was ist Raum?.....	31
Kurze Zusammenfassung	35
II. Beschreibung & Analyse von Amalias szenischem Raum	36
1. „Im Moorischen Schloß, Amaliens Zimmer“. Die Relationen von Schauplätzen. Positionierung eines Vakuums.	37
2. „Des alten Moors Schlafzimmer. Der alte Moor schlafend in einem Lehnstuhl.“ Individueller Schriftraum und Kulturraum. Die Montage der Ewigkeit.....	41
3. „Amalia. Im Garten, spielt auf der Laute“. Die Entmaterialisierung des Körpers durch den Einsatz von Musik.	45
4. „Galerie im Schloß.“ Konstruktion einer Zeit- und Raumstruktur. Prüfung der Wiedererkennung an einer Kreuzung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.	50
5. „Im Garten. Amalia.“ Verschiebung der individuellen Welten. Die Trennung durch den Abgrund.	52
6. Die drei Amalien – Die Aufbrechung einer Einheit zur Positionierung der Bedeutungslosigkeit.....	56
7. „Schauplatz, wie in der letzten Szene des vorigen Akts. [Nahegelegener Wald. Nacht. Ein altes verfallenes Schloß in der Mitte.]“. Der Tod im Gedankenstrich.....	60
Kurze Zusammenfassung	64
Conclusio	65
Bibliographie	68
Abstrakt	70
Dank	71
Lebenslauf	72

Vorwort

Eine Arbeit über *Schiller*? Eine Arbeit über *Die Räuber*? „Wieso das denn?!“ fragte mich sehr entsetzt eine Hannah-Arendt-Forschende in der Kantine des MARBACHER LITERATURARCHIVS. Auch Schiller-Forscher selbst scheinen über flutartig erscheinende Beiträge, zum Beispiel zu lebensbeginnenden oder lebensbeendenden Jubiläen, eher abgeschreckt, als begeistert.¹

Die Wiederholung von schon bekanntem Wissen, der unbändige Wunsch Schiller zu kategorisieren, zu erheben oder zu senken, scheint nahezu ungebrochen. Die Schichten, die die einen meinen von ihm aufzudecken, decken andere wieder zu und über zweihundert Jahre Geschichte, Denken und Wissen legen sich zwar nicht unbemerkt, aber unvermeidlich auf Person und Werk nieder.

Eine Arbeit über *Schiller* und *Die Räuber* bedeutet daher ein mutiges Selektieren bei Forschungsliteratur und der Themenstellung an sich. Inkludiert ist Übersehen, inkludiert ist der Moment von der Suche in der Forschung zur Suche an den Text zu gehen. Das eine zu minimieren und das andere zu intensivieren. Kurz: die Fragen an den Text zu richten und an eben diesem zu verhandeln.

Der Gegenstand der Arbeit ist der Text. Die Forschung ist erhellend, hilfreich und weiterführend, sie ist Mittel zur Suche und Hilfe zum Verständnis.

Diese Arbeit, die mir mit Hilfe des „Kurzfristigen Auslandsstipendiums (KWA)“ von der Universität Wien ermöglicht wurde, brachte mich in das schon erwähnte DEUTSCHE LITERATURARCHIV MARBACH und hier, in das benachbarte SCHILLER NATIONALMUSEUM. Die dortige Ausstellung ist zu Person und Werk, aber auch zu Schillers Zeit und Zeitgenossen, konzipiert. Die Ausstellung bildet Räume der Befragung.

Übergeordnete Themen heben Exponate in ihren Kontext und veranschaulichen zugleich die Leerstellen. In Glaskästen ausgestellte Gegenstände liegen fast schwebend auf durchsichtigen Halterungen, die einen allseitigen Blick ermöglichen, aber ebenso wird verdeutlicht, dass diese Kontextualisierung Eingriffe

¹ Vgl. z.B.: Nikolas IMMER, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg: Winter 2008, (Jenaer germanistische Forschungen, 26), Vorwort.

von außen sind, Interpretationen und durch die Auslese der Stücke eine Hervorhebung von Merkmalen.

Der erste Raum der Ausstellung kann hierfür symbolisch stehen: Er ist ein Raum voller Schiller-Bilder. Originale, Kopien von Kopien, Bilder zu Lebzeiten, Bilder zu Gedächtniszeiten, Bilder von Laien, Bilder von Künstlern, Bilder der Stilisierung und Bilder der Vermenschlichung. Leben, Krankheit und Tod. Auch Bilder, die Schiller niemals von sich gesehen hat oder Bilder, die er sich zu kaufen nicht leisten konnte, wenn sie ihm selbst von sich gefielen. Doch allen ist gemein, dass sie der Interpretation und des Zeitgeistes unterliegen und Bildnisse sind zu der Person: Friedrich Schiller.

Wenn ich nun wieder zu der Ausgangsfrage zurückkehre: Wieso eine Arbeit über Schiller und seine *Räuber*, so kann ich sofort: ‚Wegen dieses Textes natürlich!‘ antworten, denn ich kam nicht durch das Etikett *Schiller* zu dem Etikett *Die Räuber*, sondern vom Text erst zum Werk, vom Werk erst zum Autoren.

Es geht bei dieser Arbeit nicht darum, sich in der Sicherheit einer ‚Marke‘ zu wiegen: Schiller, oder gern auch Goethe, geht ja immer – in Marbach oder Weimar kann man sich glücklich schätzen, wenn es gelungen ist, ein Frühstück ohne diesen Namenszusatz mit Einnahmegarantie zu finden. Sondern eben erst durch diesen dramatischen Text, einen von vielen zu lesenden innerhalb eines Seminars, kam ich zu einem für mich (vor dreizehn Jahren) fast noch unbeschriebenen Autoren und dem Wunsch, nach einer Arbeit über diesen überbordenden Text von 1781.

Die Notwendigkeit meines Vorwortes ist zu begründen mit der Notwendigkeit einer Verortung. Das Verfassen dieser Arbeit glich in Vielem einem Rundgang durch das SCHILLER NATIONALMUSEUM. Jeder Blick, jedes Buch eröffnete neue Sichtweisen und Facetten. Die Eingrenzung des Themas entgrenzte sich automatisch bei jeder neuen Bewegung und Annäherung. Es war nicht schwer, in einem Raum zu verweilen und sich zu beschränken, sondern es war schwer, die Beschränkung zu formulieren, zu begründen, und nicht der Gefahr zu verfallen, eine Arbeit eher über das zu schreiben, über das man nun leider *nicht* schreiben könne.

Zur Hilfe kam mir ein Satz von Hartmut von Hentig: „Wissenschaft kommt zu [...] Ergebnissen durch einen Vorgang der ‚Abblendung‘; die Wissenschaft sieht von den Seiten/Ansichten/Aspekten der Sache ab, die jetzt nicht interessieren.“²

Dieses Vorwort soll nicht – bevor überhaupt zur Einleitung übergegangen wird – Schiller samt Werk, noch Amalia und ihren Raum, sondern *mich* in diesem Raum der ‚Abblendung‘ verorten, damit nicht im wiederholenden Turnus hinzugefügt werden muss, dass man nun diesen Aspekt nicht genauer betrachten kann, weil der Umfang der Arbeit es nicht zulässt. Dieser Umstand ist natürlich genauso notwendig, wie bekannt, aber darüberhinaus sehe ich es auch als notwendig mich nicht nur hierin zu bestimmen, sondern auch in den Grenzen und der Ausgangssituation einer Diplomarbeit.

Werden Forschung, Thema und Form der Arbeit positioniert, so möchte ich dies auch für die eigene Ausgangssituation tun, die die eines erstmaligen vertieften Herangehens ist, obwohl das Interesse am Text schon so lange besteht. Der Umfang einer Diplomarbeit wird zum ersten Mal bestritten. Zum ersten Mal wird punktuell so in die Tiefe gegangen, werden Facetten eigenständig sortiert und selektiert, abgewogen und für den vorgegebenen Umfang bemessen. Doch die beschriebene ‚Abblendung‘ wird nicht immer nur eine *notwendige* Abgrenzung für die zu schreibende Arbeit sein, sondern auch eine Segmentierung des noch *unbekannten* Terrains. Ausgeblendet werden auch Bereiche, die noch nicht oder nicht mehr untersucht werden konnten, die also noch gänzlich *unbedacht* und *ungewusst* geblieben sind und wo ein Zitat von Peter-André Alt immer wieder ins Gedächtnis kommt:

„Die frühe Bildungsgeschichte [Schillers], die wesentlich durch die Karlsschulerfahrungen gesteuert wird, beeinflusst auf entscheidende Weise Schillers literarische Produktion. Wer seine Arbeitsweise verstehen möchte, muß zunächst den intellektuellen Prägungen nachgehen, die der junge Eleve in Stuttgart erhalten hat. Als mächtige Antriebskraft der künstlerischen Kreativität wirkt das Wissen, das er in den Akademie Jahren erwirbt. Das literarische Medium erweist sich noch beim späteren Schiller häufig genug als Ort der Vermittlung von Ideen, deren Nährboden die philosophischen, medizinischen und literarischen Kenntnisse des ehemaligen Karlsschülers darstellen. In einem genau vermeßbaren Raum gelehrter Kultur hat Schiller ausgebildet, was man intellektuelle Identität nennt. Wer

² Hartmut von HENTIG, *Wissenschaft. Eine Kritik*, München: Hanser 2003, S. 109.

deren individuelle Organisation erfaßt, wird den einheitlichen Charakter seines künstlerischen Werkes an den dichten Linien einer reichen Geistesbiographie erschließen können. Sie geht nicht im äußeren Lebenslauf auf, sondern behauptet ihr eigenes Recht als Medium, das Zufall und System, Neigung und Pflicht zusammenspielen läßt.“³

Da es relativ gewiss ist, dass meine erste große Arbeit auch die letzte sein wird, dieser tiefe Blick wahrscheinlich der tiefste bleiben wird, so war der schlussendliche Aspekt der Selektierung auch ganz profan: mein Forschungsinteresse.

Gezeigt werden nun erste Schritte und Haltepunkte, einige Seitenblicke und ‚focal points‘, - wie es in der Garten-Literatur so gerne heißt. So beginnen wir nun zunächst mit der ‚Aufblendung‘:

Göttingen, Sommer 2013

³ Peter-André ALT, *Schiller. Leben - Werk - Zeit. Eine Biographie (Band 1)*, München: Beck 2009, (Beck'sche Reihe, 1913), S. 82.

Aufblendung

Dass ich auf der Suche nach einer Eingrenzung zu meinem Thema auf *Amalia* stieß, brauchte über ein Jahr und war letztendlich für mich selbst die größte Überraschung, denn ich hatte diese Figur nie verstanden oder für mich erklären können: Sie war mir fremd. Ich schloss sie lieber aus.

Auch im Stellenkommentar der Frankfurter Ausgabe heißt es: „Amalia ist von Schiller selbst und den meisten Kritikern durchweg negativ beurteilt worden.“ (FA, S. 1044). – Doch, warum? Woher dieser Eindruck von Fremdheit?

Natürlich, da ist ihre übermäßig verherrlichende Liebe zu Karl, dieses schrecklich lange Warten auf seine Rückkehr und das heroische Leiden, aber sollte das spezielle Frauenbild die Erklärung für ihre irritierend wirkende Fremdheit sein? Sind nicht auch die Männerfiguren allesamt ‚übermäßig‘?

Die von mir selbst in Isolationshaft gehaltene Figur ‚schwieg‘ beharrlich bei meiner Suche nach Räumen und der faszinierenden Frage nach der Dynamik des Stückes und der Figuren. Das Thema jedoch wurde nicht greifbarer und verlor sich in der Abstraktion, bis ich entschied, zurückzugehen und nach der schon lange vergangenen Initialzündung des *Raum*-Themas in den *Räubern* zu fahnden. Und plötzlich stand unvermittelt die Figur der Amalia im *Schlafzimmer des alten Moors*, und die anfängliche Distanz verhalf mir, neue Fragen zu stellen und plötzlich die Besonderheit des Elementes *Raum* bei dieser Protagonistin zu begreifen, ja, sie einerseits als beispielhaft und andererseits als einzigartig zu erkennen.

Mit Erstaunen bildete sich immer mehr der Eindruck, dass Amalia besondere und vielschichtige Räume zugewiesen werden, – ganz anders als die erste Wahrnehmung vermuten lässt, die ihr nicht mehr als ein Geschlechterklischee zubilligte und sie im Schloss sitzend wartend zeigt. Dieser Eindruck erweiterte sich noch um eine neue Ebene: Amalia scheint in den ihr vorgegebenen Räumen selbst Räume zu *generieren*. Wie ist das möglich? Wie konzipierte Schiller seine Protagonistin, dass diese als passiv beurteilte weibliche Figur⁽⁴⁾ plötzlich neue Räume erschafft und Dimensionen eröffnet?

⁴ Vgl. FA, Schillers *Selbstrezension* nach der Mannheimer Aufführung, S. 304-305. In: SCHILLER, Friedrich von, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, Gerhard Kluge (Hg.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009, (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 34).

Die Rückbesinnung auf den Anfangsmoment muss auch die Reflektion des Raum-Begriffes an sich durchlaufen.⁽⁵⁾ Denn nach der Übersättung mit Raum-Definitionen verschiedener Art, stellt sich ganz pragmatisch die Frage, was mich denn ursprünglich einmal daran fasziniert hat: Mögen die Erklärungen eventuell kompliziert sein, so war es doch aber nicht meine grundlegende Begeisterung!? Woran verfestigte sich das erste Interesse? Und schon wieder tauchen die (im ursprünglichen Sinne des Wortes) *bemerkenswerten Räume* der Amalia auf: Da ist der flirrende *Garten*, da ist ihr eigenes *Zimmer*, in das Franz so selbstverständlich hineinkommt, als sei es ein Durchgangszimmer, da ist das bereits erwähnte *Schlafzimmer des alten Moors* und auch die *Bilder-Galerie* lässt an Faszination kaum zu wünschen übrig, da hier alles sichtbar scheint, aber nichts erkannt wird.

Doch welche Aspekte an dem Element *Raum* liegen diesen ersten Eindrücken zugrunde?

Raum-Eindrücke durch gesehene Aufführungen

Das erste Interesse an dem Thema *Raum* entstand früh durch besuchte *Aufführungen*: der Vorhang öffnet sich und ein Szenenraum wird gezeigt. Die Inszenierung läuft und manchmal nach Pausen oder manchmal mittendrin ändert sich der Szenenraum. Spannend die Frage: wer ist *in dem* Raum und wer kommt irgendwann *hinzu* und *warum*? Noch spannender die Frage: *wohin* gehen die Figuren, wenn sie die Bühne *verlassen*? Was machen sie da und kommen sie wieder? Wie *verändert* sich der Raum? Und auch: was kann alles in einem *einzigem* Raum gezeigt werden?

Später differenzierten sich diese Eindrücke nochmals. Klarer wurde: umgesetzte Szenenräume bei Dramen-Inszenierungen scheinen Interpreta-

⁵ Die folgenden Eindrücke zeigen eine Übersicht von Assoziationen. Die darin aufgestellten Thesen werden im Haupttext nur behandelt (und dann auch belegt), wenn sie zum Gegenstand der Arbeit geworden sind. Diese Eindrücke sind entstanden durch die ersten Theatererfahrungen bis hin zum Studium, und hier natürlich auch geprägt und beeinflusst von dessen Inhalten und Analysen. Sinn der Assoziationen ist es nicht, diese als Aussagen hinzustellen, sondern es wird bezweckt, aus vielen Eindrücken, den Weg zum Gegenstand der Arbeit zu führen. Sollte an dieser Stelle dennoch der Wunsch nach wissenschaftlichen Hintergründen bestehen, so berufe ich mich hauptsächlich auf: Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durches. und erg. Aufl. 1988, München: Fink¹⁰2000, (Uni-Taschenbücher für Wissenschaft, 580).

tionen jeglicher Art von eingeschriebenen Räumen in dramatischen Texten⁽⁶⁾ zu sein. Interessant ist hier, *wie* eventuelle Angaben umgesetzt werden. Woher werden die Angaben genommen? *Differenzen* von den eigenen Vorstellungen zu dem Umgesetzten lassen die meisten Fragen entstehen. Gemeinsam mutet aber an: Autoren sowie Produktionsteams setzen anscheinend einen Raum, um ihren Figuren und der Geschichte einen Rahmen zu geben, in denen ihre Themen verhandelt werden können und *in* dem, aber auch *an* dem ihre Interpretation visualisiert werden kann. Welche Qualität und Eigenschaften haben diese bewusst ausgesuchten und konstruierten Räume also? Sind es Räume, die z.B. aus einer höfischen Tradition gewählt wurden?

Raum-Eindrücke durch das Lesen von Stücken

Das *Lesen* von Stücken ließ nach Angaben, Hinweisen und Beschreibungen über den Raum suchen: Was bieten die Autoren an? Was sagen die Figuren über Räume, – über ihre eigenen oder über die der anderen? Welches Gesamtkonzept wird für das Stück erstellt? Wie detailgetreu skizzieren die Autoren den Raum?

Noch spannender wird der Eindruck, dass neben diesen *gesetzten Räumen*, auch die Figuren durch ihre bloße *Anwesenheit* und *ihre sprachliche Präsenz* einen jeweils besonderen Raum darstellen, ja, mit ihren eingeschriebenen Körpern selbst Räume setzen.

Eine *sprachliche Präsenz* kann dann auf unterschiedlichen Ebenen assoziiert werden. Da ist zum einen ganz profan der Platz der Rede im Text. Wie viel Redeanteil wird einer Figur zugeteilt? Wie viel ‚physischen Text-Platz‘ hat sie auf einer Seite, in einer Szene, in einem Stück?

Sprechanteil und Verweise von anderen Figuren, ihre Relevanz für die Geschichte und die Handlung, all diese Faktoren erschaffen anscheinend plötzlich die Figur an sich, aber auch differenzierte Räume. Von schlichter Text-Präsenz bis hin zu Machtverteilungen an Textmasse. Schrift setzt also Raum? Schrift ist Raum? Wie selbstverständlich das klingt! Aber wie viel

⁶ Der Begriff „dramatischer Text“ wurde in der Arbeit gewählt, um an nicht nötigen Stellen Gattungs- oder Typdebatten zu vermeiden. Die Formulierung „dramatischer Text“ wurde im Studium durch Manfred Pfisters Werk, *Das Drama* (Angaben siehe Fußnote zuvor) etabliert und seitdem als neutralster Begriff für den Textkorpus eines Dramas gesehen.

Raumpotential der Schrift eröffnet es aus der neuen Perspektive: Nehmen wir ausnahmsweise einmal Karl und Franz von Moor als Beispiel, so ist auffällig, in wie vielen Szenen Karl direkt gar nicht auftritt, aber durch Nennungen und Anspielungen allgegenwärtig scheint und die Szenen markiert. Franz dagegen kommt in vielen Szenen noch nicht einmal als Anspielung vor. Der Vergleich eröffnet einen Differenzraum des Ungleichgewichts und das nur durch erwähnte und unerwähnte Texträume. Wenn ein langer Monolog von Franz übersät ist mit Fragezeichen, in der Folge aber die Antworten darauf fehlen, dann stellen also auch die Leerstellen einen besonderen Raum dar, indem ihnen *kein* Raum zur Antwort gegeben wird.

Der letzte allgemeine Eindruck beschäftigte sich mit den *bewegten Körpern* der Figuren: Bewegungen beschreiben und vermessen demnach Relationen des eigenen Körpers zu sich und zum Gegenüber. Die Figuren untereinander bilden Konstellationen und setzen Koordinaten zu sich, zu ihrem Umfeld und szenenübergreifend durch das gesamte Stück. Ein Koordinatensystem aus der Figur hinaus und in die Figur hinein bildet Raum. Eine ständige Vermessung und Änderung. Zwischen Dynamik und Stillstand. Die Entstehung eines eigenen Körper-Kosmos allein durch Schrift.

Die Überlegung ist, ob Amalia Bewegungen zugeordnet werden, die sie zu ‚ver-rücken‘ scheinen oder auch ganz ‚nah‘ wirken lassen und somit dies eventuell Einfluss auf den anfänglichen Fremdheitseindruck hat?

Ich bin mir sicher: Wer die *Räuber* liest, kann sich kaum der fast atemlosen Dynamik entziehen. Doch allein bei diesen gerade dargelegten Assoziationsketten fällt schnell auf, dass unbedingt eingegrenzt werden muss! Es wird Zeit für die geforderte ‚Abblendung‘.

Fokussierung und Abblendung: Sind die Dimensionen des Raumes und das Potential der Bewegung zu erfüllen?

Mit der Abblendung kommt jedoch leider eine erwartete, aber doch einschneidende Ernüchterung: das Thema war und ist zu groß und zu komplex.

Ziel war es zuvor, die Phänomene des *eingeschriebenen Raumes* und der *eingeschriebenen Bewegung* im Einzelnen für die *Räuber* zu sensibilisieren, deren Verschränkung für mich deutlicher zu greifen und mit den Ergebnissen den

szenischen Raum der Amalia zu befragen und zu analysieren. Dadurch sollte der konkrete Szenen-Raum, aber vor allem die neu generierten Räume offengelegt werden.

Die Recherche ging vom Raumverständnis im Allgemeinen und der Zeit im Besonderen über den Bewegungsbegriff des 18. Jahrhunderts bis zum Potential der Schrift. Natürlich immer mit dem Versuch, die Fokussierung nah bei Friedrich Schiller, nah an *Raum und Bewegung* sowie nah am Text zu halten. War es grundlegendes Ziel an den *Räubern* selbst herauszuarbeiten, wie Schiller *Raum* und *Bewegung* notiert hat und wie er die eingeschriebene Choreographie und Dreidimensionalität generieren konnte, so dass sie einem fast ins Gesicht zu springen schien, wurde im Laufe der Zeit das wirkliche Ausmaß, dieses sich als Konzentrat entpuppenden Themas, offenbar.

Auch wenn – und dabei ist es geblieben – keine Inszenierungsanalyse oder Aufführungsbeschreibung zugrundegelegt wurde, und somit der bewegte Körper von Darstellern bereits abgegrenzt war und schon eher auf die Notation von Bewegungen zulief, enthielt auch dieses Thema noch zu weitreichende Facetten.

Die faszinierende *Versprachlichung der Bewegungen* sollte unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden: Zum einen mit dem sich konzentrierenden Blick auf die Versprachlichung in einem Text, also der Frage, wie Bewegungen in Text eingeschrieben werden können und dann zum anderen dem Fokus auf die *Koordinaten der Bewegungen* selbst, die in den *Räubern* zu Amalia skizziert sind.

Doch ist das alles zu erläutern ohne die Frage, wie Bewegung überhaupt *in Text generiert* werden kann und welche Grundlagen Schillers Bewegungsverständnis hatte? Die legendären Opern-Aufführungen, die Schiller mit dem Tanztheater von Jean Georges Noverre in Ludwigsburg/Stuttgart?⁷ bekannt machte und die Einflüsse des Barocktheaters, die Peter Michelsen in seiner bekannten Studie *Der Bruch mit der Vater-Welt*⁸ aufzeigte, sind hierbei nicht zu übergehen.

⁷ Vgl. z.B. ALT, *Schiller*, S. 285.

⁸ Peter MICHELSEN, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers "Räubern"*, Heidelberg: Winter 1979, (Beihefte zum Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, 16).

Durch die Suche nach der Verschriftlichung von *Bewegung* und *Raum* erweitern dann die Arbeiten von Dirk Oschmann⁹ die Perspektive auf den Bewegungsbegriff der Sprache an sich im 18. Jahrhundert und im Speziellen bei Friedrich Schiller, die passend zum Ziel der Verschriftlichungsanalyse ebenso fruchtbar erscheinen.

Natürlich sind letztendlich die Themen *Bewegung* und *Raum* ebenso schwer von einander zu trennen, wie die Themen *Zeit*, *Bewegung* und *Raum*⁽¹⁰⁾, weil sie sich bedingen und voraussetzen, aber spätestens an dieser Stelle wurde mir bewusst, dass mindestens eine Trilogie zu meinem Obertitel: *Die Dimensionen des Raumes und das Potential der Bewegung* entstehen müsste: *Amalias Raum*, *Amalias Bewegung* und *Amalias Zeit* wären die logische (und spannende) Schlussfolgerung zu meinem Anliegen, - obwohl bereits hier schon die Warnungen der Mehrbändigkeit des jeweiligen Themas auftauchen.

Es musste sich also für diese vorliegende Arbeit präzisiert werden und der Fokus verschärfte sich, wie im Untertitel erkennbar ist, zu: *Amalias Raum*. Und sollte dieser dann an einigen Stellen vielleicht etwas ‚zerrupft‘ wirken, so kommt dies unter anderem auch daher, weil die logische Synthese mit den anderen Kompagnons stark aufgelöst werden musste und seine Spuren hinterlassen hat.

Das *Potential der Bewegung* erfährt allerdings noch in ausgewählten Punkten seinen Widerhall durch die *Bewegung im Text* und *in der Sprache* sowie in der raumgenerierenden Bedeutung im dramatischen Text. Sie wird in den Beschreibungen nicht ausgeklammert, aber im Speziellen nicht weiter analysiert.

Das Element des *Raumes*, das nicht minder schwerwiegende Assoziationen auslöste, (man sieht es in der Einleitung der Aufblendung), wurde dem nötigen Pragmatismus unterworfen und einerseits zwischen *gesetztem Szenenraum* und *räumlichem Verfahren* im dramatischen Text unterschieden. Der Text, das Stück *Die Räuber* soll in der Raumanalyse im Fokus bleiben.

⁹ Auf Dirk Oschmanns Untersuchungen wird im Laufe der Arbeit eingegangen. Hier folgen dann auch ausführliche bibliographische Angaben. (siehe S. 15)

¹⁰ „Raum und Zeit stellen zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar.“ (Manfred PFISTER, *Das Drama*, S. 327.)

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Amalia die *einzig* direkt auftretende *weibliche Figur* in dem gesamten Drama ist, also eine besondere Solitärstellung in einem männlich dominierten Raum einnimmt. Plötzlich aber treten Männer-Figuren auf, die alle eine Amalia vorzuweisen haben: der zur Räuberbande stoßende Kosinsky löst mit seiner Erzählung der entführten Amalia die Erinnerung bei Karl von Moor aus, dass er auch eine Amalia hat. Und steht dieser dann endlich direkt vor der Geliebten, entwirft er noch eine dritte Amalia, ohne auf die vor ihm stehende geradewegs zuzugehen. Was bewirkt diese sprachliche *Raum-Konkurrenz* für den Raum der Amalia?

Wichtig ist mir hierbei, losgelöst von den flächendeckenden *Räuber*-Interpretationen, eigene Fragen an den szenischen Raum der Amalia zu stellen.

Allerdings muss hinzugefügt werden, dass sich die Ergebnisse meiner Beobachtungen selten mit den gängigen Amalia-Meinungen decken. Sie konnten leider nicht ausgewertet werden, da durch eine Diskussion ein Nebenschauplatz nicht gewollter Dominanz errichtet worden wäre.

Die grundlegende Forschungsfrage der Arbeit lautet nun also:

Wo eröffnet Friedrich Schiller in den RÄUBERN die Räume der Amalia und genauer noch: Wodurch und wie lässt er diese entstehen?

Kann am Ende sogar über diese Frage eine Erklärung für die anfänglich empfundene Fremdheit ihr gegenüber gefunden werden?

Die Frage, *wodurch* Amalias Raum entsteht, ist nicht nur eine dramaturgische, sondern ebenso eine handwerkliche. Hier muss das eigene Analysewerkzeug benannt werden, wie auch das von Schiller.

Kaum mehr zu erwähnen ist, dass es bei dieser *Eröffnung* von Räumen, um die Erarbeitung von Untersuchungsansätzen geht.

Ganz im Sinne Schillers soll die Arbeit in Form einer Versuchsanordnung formuliert werden. Schiller, der bekannt dafür ist, *mit* seinen Texten zu experimentieren, ja, seinen Figuren Experimenten zu unterziehen, soll somit in seiner Anordnung beobachtet werden.⁽¹¹⁾ Die Analyse der Ergebnisse wird dann in einer ersten Bestandsaufnahme stattfinden.

¹¹ „Die Dramen des jungen Schiller sind vollkommene Theaterstücke, jedes aber auch ein Experiment.“ (FA, S. 879. Vgl. ff.)

Welche Auswahl an Grundlagen müssen hier in der Einleitung darüber hinaus getroffen werden? Zunächst die des Materials.

Die Wahl und Abgrenzung des Materials und der Methoden

Der geplante Weg zur Beantwortung der Forschungsfrage muss zunächst an der Wahl des Materials halt machen.

Die Wahl der Textfassung

Die Räuber wurden mehrmals in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlichem Zweck veröffentlicht. Alle enthalten faszinierende Aspekte und Kontextumfelder, doch welche Fassung ist die geeignete für die hier vorliegende Fragestellung und welche Konsequenzen beinhaltet die Wahl?

Nicht immer war Schiller derjenige, der den äußeren Eingriff beeinflussen oder lenken konnte. Die „Trauerspiel Fassung“, zum Beispiel, wurde zwar von Schiller für die Bühne bearbeitet, aber anschließend nochmals stark von dem Mannheimer Intendanten Wolfgang Heribert von Dalberg verändert. Das Textmaterial ist daher durch die Nachbearbeitung bereits auf mehreren Ebenen gebrochen und beeinflusst - es müsste somit auf dahingehende Einflüsse und Auswirkungen untersucht werden und ist demzufolge nicht die geeignete Wahl für diese Arbeit.⁽¹²⁾

Geht es darum zu befragen, *wie* Schiller Raum konstruiert und eingeschriebenen Raum skizziert, also wie er die Versuchsanordnungen seiner „Experimente“ vorbereitete, dann ist die Erstfassung, die dem Urtext am nächsten kommt, vorzuziehen. Hierbei ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass Schillers Drama als sein Debut noch nicht ‚durch die Bühne‘ gegangen ist.

Als der Text entstand, hatte Schiller noch keine eigene Bühnenpraxis. Wirkung und Technik des eigenen Schaffens sind noch nicht an der Bühne samt Schauspielern und an dem Publikum der Zeit geprüft, reflektiert oder relativiert. *Bühnenerfahrung* bedeutet bis dato: lesen und sehen, aber noch nicht: dafür schreiben. Dieser Umstand wirkt ungeheuer reizvoll auf die Frage der Konstruktion und Bauart des Stückes ohne diese gelebte Praxis.

¹² Den Änderungen kann man im *Mannheimer Soufflierbuch* auf die Spur kommen. (FA, S. 895-897)

Wie konstruiert Schiller die Elemente seines Stücks zur bisher ungeprüften Wirksamkeit?

In den *Vorreden* zu den *Räubern* erfährt der Rezipient, wie stark Schiller mit diesen Bedingungen haderte.⁽¹³⁾ Er unterstreicht zunächst, sogar überhaupt nicht für die Bühne schreiben zu wollen, und tut es dann doch. Alle späteren Werke haben auch ohne Personen wie Dalberg neben ihrer Neuheit und Neuschöpfung immer schon die Erfahrung inhärent, wie es dem Vorgängertext mit Schauspielern und Gesellschaft, mit Bühnenbedingungen und Bühnenerwartungen, mit Politik und Konventionen ergangen ist. Die Erstfassung nicht, und darum habe ich mich für eben diese entschieden.

Doch auch Schiller selbst griff bekanntlich wie ein Zensor in die erste Veröffentlichung ein¹⁴: In der Beschäftigung mit den Fassungen fällt schnell der Begriff „Unterdrückte Vorrede“ und „Unterdrückter Bogen B“ ins Auge.

Schiller hatte diese Teile für die Veröffentlichung plötzlich nicht mehr als geeignet angesehen. Ja, er entschied dies sogar erst während der Drucklegung, nahm nochmals Kosten auf sich, um den Text zu verändern. Dieser Vorgang macht neugierig, - doch auch hier muss der Fokus klar beim Thema bleiben und relevant kann nur sein, was das „Unterdrückte“ an Konstruktions- Handwerk und Hintergrund offenlegt. Da aber diese beiden Erstfassungen aus der Werkstatt Schillers stammen, sollen beide Beachtung finden.

Die Wahl der Text-Ausgabe

Die neuere Forschung beruft sich meist auf zwei Ausgaben. Zum einen die der Nationalausgabe (im weiteren NA)¹⁵ und zum anderen die Frankfurter Ausgabe

¹³ Hierzu finden sich Ausführungen unter dem Punkt: „Zugang zu Raum. Zugang zu Friedrich Schiller. (I.) Welche Kriterien hebt Schiller in seinen *Vorreden* an der Gattung des Dramas hervor, die für den Raum der Amalia interessant sein könnten?“

¹⁴ Vgl., FA, S. 888-894.

¹⁵ **Schillers Werke. Nationalausgabe.** Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hrsg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke [1948ff.: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hrsg. von Julius Petersen† und Hermann Schneider; 1961ff.: Begründet von Julius Petersen†. Hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese; 1979ff. Hrsg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel†; seit 1992: Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers; Redaktor Horst Nahler; seit 2000: Georg Kurscheidt.] Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar 1943ff. / Band 3 zu „Die Räuber“.

(im weiteren FA)¹⁶. Die Textanalyse wurde zunächst mit der NA begonnen, später aber mit der FA fortgeführt.

Der Entschluss zu diesem Wechsel liegt zum einen an dem sehr hilfreichen Kommentarteil der FA mit all seinen übersichtlichen und aktuell reflektierten Hintergrundinformationen zu Entstehung, Zeugnissen, Deutungen und Stellenkommentaren. Zum anderen aber auch an der besonders beeindruckenden Einbettung dieser Elemente. Nichts was hier steht ist ‚einfach abgedruckt‘ oder dogmatisch verbindlich, sondern wird stets begründet hinsichtlich Notwendigkeit und Validität, und warum in welcher Form, in welchem Ausschnitt und auch in welchem Kontext dies entschieden wurde.⁽¹⁷⁾ Diese Kommentierung hat in vielem nochmals mein Bewusstsein dafür geschärft, dass Editionen ebenfalls einer bestimmten Perspektive sowie einem Zweck unterliegen und dass der vom Autor angebotene Text unterschieden und abgegrenzt werden muss von Forschungsständen und den Perspektiven der jeweiligen Zeit und dem Grund der Aufarbeitung. Die Absicht der Zusammenstellung ist stets benannt sowie sensibilisiert und unterstützt somit den Mut zur eigenen Textuntersuchung, zu eigenen Blickwinkeln.

Die Vorzüge der einen Ausgabe sollen nicht zulasten der anderen gehen, sie wurden in der ersten schlicht subjektiv als verständlicher empfunden.

Die Wahl der Forschungsliteratur

Die inhaltlichen Thesen werden untermauert oder bekräftigt durch Literatur ganz unterschiedlicher Art.

In der langjährigen Schiller-Forschung gibt es viele Thesen, die lange Zeit bestand hatten und erst in der jüngeren Forschung neu hinterfragt und manchmal sogar revidiert wurden.¹⁸ Doch heißt das nicht, dass die ältere Forschung allgemein zu vernachlässigen sei. Ganz im Gegenteil: In vielem ermöglicht sie erst neuere Fragestellungen.

Im Rahmen des KWA- Stipendiums war es mir möglich, im DEUTSCHEN

¹⁶ SCHILLER, Friedrich von, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, Gerhard Kluge (Hg.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009, (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 34).

¹⁷ Vgl. z.B. FA, S. 916.

¹⁸ Vgl. z.B. Matthias LUSERKE / Grit DOMMES, *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Sonderausgabe, Stuttgart: Metzler 2011, hier zur *Räuber*-Deutung S. 20-45.

LITERATUR ARCHIV MARBACH und in der ANNA AMALIA BIBLIOTHEK WEIMAR zu recherchieren - und mich gerne auch in den Tiefen der Schiller-Literatur zu verlieren.

Als grundlegende ‚Rettings-Anker‘ müssen Helmuth Koopmanns *Schiller Handbuch*¹⁹ sowie Peter-André Alts *Schiller Biographie*²⁰ genannt werden. Beide Überblickswerke enthalten elementare Anmerkungen zu Hintergründen, die – selbst wenn nicht direkt benannt, als bekannt vorausgesetzt werden müssen oder eben ausgegrenzt werden wollen. Ebenfalls waren sie ein unschätzbare Fundus für die Bewertung von Literaturverweisen und Lieferant für wichtige Stichworte, z.B. der Kombinations- und Montagetechnik.

Auf die Besonderheit der weitreichenden sprachlichen Bewegungsdebatte im 18. Jahrhundert stieß ich durch Dirk Oschmanns folgende Untersuchungen: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, „Bewegungsästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert“ und seinem kompakten sowie empfehlenswerten Einführungsband zu *Friedrich Schiller*.²¹

Die beeindruckende und eingängige Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum wird dankbarerweise sehr ausführlich in dem dazugehörigen Ausstellungskatalog *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*²² festgehalten und ist daher auch in Details zitierfähig.

Gezielt wurde aber auch mit einzelnen Beiträgen gearbeitet. Um diese so nah wie möglich in ihren verwendeten Kontext zu rücken und Wiederholungen der entscheidenden Inhalte zu vermeiden, wird auf diese erst in den entsprechenden Kapiteln eingegangen.

¹⁹ Helmut KOOPMANN (Hg.), *Schiller-Handbuch*, durchges. & aktual. Aufl., Stuttgart: Kröner 2011.

²⁰ die Angaben hierzu siehe unter Fußnote 3.

²¹ Dirk OSCHMANN, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München: Fink 2007.

Dirk OSCHMANN, „Bewegungsästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert“, *Textbewegungen 1800/1900*, Matthias BUSCHMEIER / Till DEMBECK (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, (Stiftung für Romantikforschung, 35), S. 144–165.

Dirk OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, Köln: Böhlau 2009 (UTB Profile, 3029).

²² Heike GFREREIS / Ulrich RAULFF (Hg.), *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*; Begleitbuch zur Dauerausstellung, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2009, (Marbacher Kataloge, 63).

Nun fehlt nur noch die Benennung des textanalytischen Werkzeuges: Wie im Verlauf des Studiums wird auch hier Manfred Pfisters *Das Drama* bei theoretischen Klärungen und Grundlagen zugrunde gelegt und durch die *Einführung in die Dramenanalyse* von Franziska Schößler unterstützt.²³

Die Wahl von Schillers eigenen Schriften

Welche und ob eigene Schriften von Schiller überhaupt genutzt werden sollten, war lange fraglich. Einerseits würden sie den Ansatz unterstreichen, so nah wie möglich am Autor selbst zu arbeiten, andererseits wurden viele wichtige Schriften von ihm erst nach den *Räubern* geschrieben und dies widerspricht dem Anliegen, das Pferd nicht von hinten aufzuzäumen. Es sollte lauten: Was steht *in* dem Text, nicht, was hat er im *Nachhinein* darüber geschrieben oder könnte auch für die *Räuber* gelten. Andererseits wird in dieser Arbeit vieles verwendet, dessen Ursprung in einer forschungsfundierten Reflexion liegt. Es ist immer nur aus dem Jetzt argumentierbar, mit dem nachträglichen Wissen von heute. Auch viele handwerkliche Erkenntnisse konnten erst durch eine rückblickende Analyse entstehen und worauf sollte diese Arbeit fußen, wenn nicht auf eben diesen, da eine eigenständige Grunduntersuchung des allgemeinen Handwerks nicht das Ziel war oder sein sollte.

Den letzten Anstoß zur Entscheidung gab schlussendlich eine ganz praktische Frage: Ist es möglich, diese für die Arbeit relevanten Texte und denen hiermit verbundenen wichtigen Themen von Schiller (z.B. Natur, Bewegungsbegriff etc.), zumindest einigermaßen seriös parallel zu meiner eingeschränkten und auf Aspekte fokussierte Textanalyse zu erarbeiten? Die Antwort fiel einfach aus: Nein.

Und durch diese Antwort habe ich mich gleichzeitig entschieden, keine theoretischen Texte eigenständig zu befragen, sondern an den dazu nötigen Stellen auf Forschungsergebnisse zurückzugreifen und weitergehende Ansätze als Fortsetzungsthese für folgende Untersuchungsfragen offen zu lassen.

Selbstverständlich werden die beiden *Vorreden* zu den *Räubern* verwendet, da sie zu dem Stück gehören und relevante Hinweise zu Konstruktionsgedanken

²³ Angaben zu Manfred PFISTER siehe zuvor. / Franziska SCHÖSSLER, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012.

geben. Einzelne Zitate können nur Fingerzeige zu einer potentiellen Suche andeuten, allerdings nicht dem Anspruch unterliegen, diese selbst auszuführen.

Diese hier vorgenommene Herleitung führt zugleich zur Frage der Methoden. Bevor ich diese jedoch anführe, möchte ich noch einen kurzen Hinweis zur Textgestaltung geben.

Die Wahl der Textgestaltung und der verwendeten Abkürzungen

Um die Lesbarkeit der Arbeit zu erleichtern, soll eine kurze Erläuterung zu der verwendeten Textgestaltung als Hilfestellung gegeben werden.

Zitate werden stets in den üblich hierfür vorgesehenen „doppelten Anführungsstrichen“ angeführt. Kursiv erscheinen inhaltliche *Worthervorhebungen*, die auf eine bestimmte Lesart und Bedeutung des Satzes oder der Frage hinweisen sollen. Sollte innerhalb von Zitaten etwas besonders ausgewiesen werden, wird dies selbstverständlich in der dazugehörigen Fußnote Erwähnung finden. In einfachen Anführungsstrichen finden sich Begriffe oder Satzteile, die einen ‚übertragenden Sinn‘ kennzeichnen sollen und im Kontext des nah Gedachten zu entschlüsseln und zu verstehen sind.

Als Zitierstil wurde *Maske und Kothurn* verwendet. Hiervon abgeleitet ist, dass *Werktitel* im Fließtext in Kursivstellung hervorgehoben werden und „Beiträge“ in doppelten Anführungsstrichen. Literaturverweise erscheinen in Fußnoten^{xy}. Zusätzlich fett und in Klammern formatierte Hochzahlen^(yz) verweisen auf eine über den Quellenverweis hinausgehende Information, so dass der Lesefluss nur mit Ankündigung um weitere Ausführungen unterbrochen werden sollte.

Die verwendete Ausgabe der Frankfurter Ausgabe wird wie in der Forschung üblich, und bereits erwähnt, mit FA abgekürzt. Da hauptsächlich der Band Nummer 34 herangezogen wurde, sei diese nur in der ersten Fußnote benannt. Wird hieraus zitiert, folgen bereits im Fließtext die Abkürzung samt Seitenangabe, z.B. (FA, S. 123).

Um den Lesefluss nicht zu stören oder in grammatikalische Turbulenzen zu geraten, wurde der Text nicht gegendert. Er ist aber natürlich an jede Leserin und jeden Leser mit Interesse gerichtet. Inhaltlich konnte nicht untersucht werden, ob Schiller seine Texte an Männer und/oder Frauen gerichtet hat.

Schillers Geschlechterbild ist kontrovers, kann aber nicht Gegenstand der Arbeit sein. Die Vermutung besteht, dass eine gegenderte Auslegung bei ihm sogar eher in eine Fehlinterpretation münden würde.

Die Wahl der Methoden

Für die Arbeit wurden folgende Untersuchungsmethoden gewählt und durchgeführt:

- Durch Forschungsliteratur soll der Begriff *Raum* im dramatischen Text und in der Schrift herausgearbeitet und fokussiert werden; darüber hinaus bedarf es einer Skizze von Schillers Sprachbegriff;
- Die szenischen Räume der Amalia im dramatischen Text werden mit Hilfe der vorbereiteten und herausstechenden Raumaspekte zu dem Phänomen untersucht und durch den sensibilisierten Begriff des *Raumes* und der *räumlichen Verfahren* im Anschluss analysiert und diskutiert.

Die Wahl des Arbeitsaufbaus

Ausgehend von der Forschungsfrage wird die Arbeit folgendermaßen grob gegliedert.

Der erste Punkt: Wichtig ist es zunächst, überhaupt zu klären, wie *Raum* im dramatischen Text entstehen kann und welche Verfahren hierzu im Allgemeinen und im Speziellen von Schiller genutzt werden könnten. Das räumliche Potential der Schrift sowie von Schillers Sprachbegriff soll ebenso hierfür sensibilisiert werden. Fokussiert wird hier auf die schon erwähnte Bewegungsdebatte des 18. Jahrhunderts, die neben dem Körper auch intensiv die Sprache beschäftigte.

Der zweite Punkt der Arbeit entwirft aus den räumlichen Aspekten des ersten Arbeitsschrittes die Fragestellungen, mit denen gezielt der dramatische Text und hier die Szenen-Räume der Amalia befragt werden sollen. Was kann für die kommende Diskussion aufgedeckt und verdeutlicht werden? Welche räumlichen Koordinaten entwirft Schiller für seine Figur?

Umfasst dieser Punkt auch die Analyse und Diskussion der erarbeiteten Ergebnisse, so wird anschließend in der *Conclusio* die Beantwortung der Forschungsfrage in Angriff genommen und erörtert, welche Folgefragen sich aus ihr ergeben könnten.

I. Zugang zu *Raum*. Zugang zu Friedrich Schiller.

Alles ist zu Beginn so simpel: Wir sehen uns um und befinden uns in einem Raum: ein Arbeitszimmer, ein Flur, ein Vorraum, dann vielleicht eine Treppe, eine Tür und wir überschreiten eine Schwelle ins Freie. Befinden uns im Außen und auch das ist ein Raum. Der Außenraum. Wir sehen uns um, sind in der Stadt oder auf dem Land und um uns herum ist definierter Raum.

Wenn wir uns auf uns selbst besinnen, dann sind wir ebenfalls ein Raum. Der Körper als Raum. Wir selbst sind Innen und Außen zugleich. Unser Innen, von dem uns gegebenen Körper vielleicht verschlossener als das Außen, denn unsere Augen sehen nicht in uns Hinein, sondern aus uns heraus. Unser Innen müssen wir anders sehen. Wir sind uns fremd und vertraut. Vermessen uns stets selbst durch Bewegungen. Agieren in Richtungen, Höhen und Tiefen. Sehen und hören uns selbst und das Andere. Und dann *denken* wir. Vermessen und ergründen die uns gegebene Intelligenz. Reflektieren das eingehende und vorhandene Material nach den existierenden und beeinflussten Möglichkeiten unseres Gehirns.

Die Selbstverständlichkeiten dieser beiden Absätze waren nicht immer so oder sind es vielleicht auch gar nicht, weil sie, unabgeglichen mit anderen, aus der eigenen Perspektive stammen ohne genannte wissenschaftliche Verweise, aber trotzdem unterliegen ihnen Definitionen und Sichtweisen. Lassen erkennen, dass Parameter festgelegt sind, die angenommen wurden, aber auch viele außer Acht lassen. Die zu Beginn formulierte Simplizität beginnt sich aufzulösen.

Die Frage nach dem *Raum* hat also eine immer gegenwärtige Bedeutung. Sie ist Grundlage wesentlicher Fragen des Selbst und des Anderen, der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Wenn nun nach *Amalias Raum* gesucht wird, dann sind verschiedene Punkte vorab ebenso selbstverständlich, wie die mannigfaltigen Aspekte, die noch darüberhinaus oder weiterführend bedacht werden könnten: Zum einen muss mit einer Perspektive der Hintergrundinformationen begonnen werden und zum anderen muss nach wenigen Aspekten geschlossen werden, denn es geht ja noch an die konkrete Raum-Suche der Amalia und dieser kurze Abriss kann und darf des Umfangswillens nur eine Vorbereitung und Grundlegung sein. Wie

wird also gedacht, wie wird angesetzt. Es gilt das Feld abzustecken.

Die Konzentration liegt in der folgenden Analyse auf dem vor uns liegendem Material des Textes in Form von Schillers Stück: *Die Räuber*, abgedruckt in der Frankfurter Ausgabe.

Wenn dieser Untersuchungsgegenstand nun vor uns liegt, dann ist die erste Frage, wie auf ihn zugegriffen wird und was die ersten Begutachungskriterien sind, die an ihm geprüft werden sollen.

Zum einen handelt es sich um ein Drama. Welche Kriterien hebt Friedrich Schiller in seinen *Vorreden*²⁴ an der Gattung des dramatischen Textes hervor, die für den Raum der Amalia interessant sein könnten?

Zum anderen ist ein offensichtlicher Zwiespalt Schillers in dem Text markant: Das Medium mit dem die Figuren und Anlagen konstruiert werden, Schrift und Sprache, ist von Beginn bis Ende des Dramas hochfragil.

Die Schrift ist destruktiv: Sie zerstört, wird benutzt (zum Verrat) und schwebt wie ein hochaufgeladenes Damoklesschwert über den Figuren und dem Autor selbst. - Aber sie ist ebenfalls hochgradig konstruktiv, da sie Schiller als sein Medium gewählt hat und mit ihr das Stück entwirft und konstruiert, und von Innen seinen Figuren Sprache, ‚Leben‘, Konstellationen und Existenz verschafft. Sie ist Stoff und Form zugleich.

Welche Aufmerksamkeit muss also in der Suche nach Amalias Raum der Schrift zukommen, die zum einen die Sprache dokumentiert und Zeichen an sich ist, aber auch eine destruktive Seite mit sich trägt? Wenn mit ihr Raum geschaffen - bzw. sichtbar gemacht wird, was zeigt dann schon der ‚Baustoff‘ des Raumes an Besonderheiten?

Und zu guter Letzt: Welche *raumgenerierenden Verfahren und Techniken* werden bei der Suche nach Amalias Raum herangezogen? Welche Techniken und Arbeitsweisen sind von dem jungen Friedrich Schiller bekannt und welche Techniken können aus der gängigen Analyse-Literatur zur Hilfe genommen werden?

²⁴ FA, S. 161-165: „Unterdrückte Vorrede“, FA, S. 15-19: Veröffentlichte „Vorrede“.

Es wird nicht zu vermeiden sein, dass ein konkreter Gegenstand zu einem abstrakten Gedanken führen wird. Daher sind diese Navigationshilfen als Orientierungspunkte sicherlich hilfreich.

Das Ziel dieses Kapitels kann es nicht sein, den *Raum*-Begriff Schillers zu definieren, sondern es geht darum, kleine *Raum*-Partikel herauszuarbeiten und die Sprache zu sensibilisieren; von denen ausgehend dann kaleidoskopartig die Szenen der *Amalia* betrachtet und unterfüttert werden sollen.

Nun zur ersten Frage:

1. Welche Kriterien hebt Schiller in seinen *Vorreden an der Gattung des Dramas* hervor, die für den *Raum* der *Amalia* interessant sein könnten?

Spannend an Friedrich Schillers *Vorreden* ist unter anderem die intensive Auseinandersetzungen mit den bestehenden Konventionen der Bühne, der Zuschauer und denen des Geschmacks: „[n]icht aber das Auditorium allein, auch selbst das Theater schreckte mich ab.“ (FA, S. 164). Schiller sieht aus differenzierten Gründen keine Bühnenaufführung seines Stückes, „[w]enn nun dieses ein unentbehrliches Requisitum zu einem Drama sein soll“ (FA, S. 161), aber dennoch wählt er mit Bedacht die „dramatische[...] Methode“ (FA, S. 15), die er somit also für die geeignete Form seines Textes ansieht:

„Man nehme dieses Schauspiel für nichts anderes, als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen, oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen.“
(FA, S. 15)

Diese Positionierung lässt an Anne Ubersfeld Aussage denken: „[M]an schreibt nicht für das Theater, ohne etwas über das Theater zu wissen. Man schreibt für, mit oder gegen einen bereits existierenden theatralen Kode.“²⁵

Doch wenn wir uns davon abwenden *wogegen* Schiller sich richtet, und eher das Interesse darauf richten, *wofür* er die Wahl seiner gewählten Methode sieht, dann fallen hier natürlich die „geheimsten Operationen“ der Seele auf.

²⁵ Anne UBERSFELD, „Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne“, *Texte zur Theorie des Theaters*, Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.), Stuttgart: Reclam 1991, (Universal-Bibliothek, 8736), S. 394–400, hier S. 397.

In beiden *Vorreden*, die hier in der Zitierung sichtlich vermischt verwendet werden, fallen weitere Begrifflichkeiten ins Auge: „tausend Räderchen“ (FA, S. 15), „ineinandergedrungene[...] Realitäten“ (FA, S. 15), „nächtliche[...] Labyrinth“ (FA, S. 16), „Räderwerk“ (FA, S. 16), „vollständige Mechanik“ (FA, S. 16), – was ist hier für ein Konnotations hintergrund gewählt?

Das letzte Zitat trifft das Wesen am genauesten: Es geht um *mechanische* Begriffe, um Begriffe, die eine Funktion beschreiben und eine Funktionalität beinhalten. Desweiteren unterliegt ihnen ein Abhängigkeitsverhältnis: Die „tausend Räderchen“ greifen ineinander über, die „vollständige Mechanik“ beschreibt einen in sich komplexen fertigen Vorgang. Doch was ist mit den „ineinandergedrungene[n] Realitäten“? Was mit den „nächtlichen Labyrinth[n]“? Hier sind Vorgänge genannt, die in einer Abhängigkeit stehen, die aber noch nicht offengelegt sind. Die „Labyrinth“ müssen durchwandert werden, die „Realitäten“ passen nicht in die althergebrachten Konstruktionen des Dramenverständnisses, die Schiller kritisiert. Darum müssen neue gewählt werden, um ihnen eine geeignete Form zu geben.

Vor diesem Hintergrund scheint das Drama wie ein komplexer Versuchskorpus, wie ein Experiment im Labor. So beschreibt Schiller einen Entwurf:

„Ich habe versucht, von einem Mißmenschen dieser [lasterhaften] Art ein treffendes lebendiges Konterfei hinzuwerfen, die vollständige Mechanik seines Lastersystems auseinander zu gliedern – und ihre Kraft an der Wahrheit zu prüfen.“ (FA, S. 16)

Doch diese Wirkungsexperimente müssen verstanden werden, denn Schiller unterstellt seine Versuchsanordnung einer zusätzlichen Bedingung: „Wenn es mir darum zu tun ist, *ganze* Menschen hinzustellen, so muß ich auch ihre Vollkommenheiten mitnehmen, die auch dem bösesten nie ganz fehlen.“ (FA, S. 18). Doch ist diese Aufmerksamkeit, dieses Verständnis von einem Auditorium zu erwarten? Schiller bezweifelt dies selbst zutiefst: „Die Kenner die den Zusammenhang des Ganzen befassen, und die Absicht des Dichters erraten, machen immer das dünnste Häuflein aus.“ (FA, S. 163).

Die Überlegung sein Stück als Lesedrama zu verstehen, besteht darum auch auf dieser Grundlage:

„Der Zuschauer vom gewaltigen Licht der Sinnlichkeit geblendet, über-

sieht oft eben sowohl die feinsten Schönheiten, als die untergeflossenen Flecken, die sich nur dem Auge des bedachtsamen Lesers entblößen.“
(FA, S. 164)

Allein schon diese Aussagen zeigen auf, dass Schiller darauf bedacht zu sein scheint, ja geradezu aufzufordern scheint, der Frage nachzugehen, *wie* er etwas schreibt und wodurch er etwas konstruiert, damit man verstehen kann, *was* er schreibt.

Auch für die Raum-Suche sind diese Hinweise nach der Methode unterstützend. So können die Anmerkungen ebenfalls dazu genutzt werden, die Räume der Amalia nicht einfach als gegeben hinzunehmen, sondern in ihrer Komplexität „auseinander zu gliedern“ und diesen Vorgang einer Sektion oder Operation gleich anzusehen und immer zu beachten, mit welcher Methode Schiller sie durchführt.

Ein weiteres, wenn nicht sogar primäres Merkmal der dramatischen Methode, leitet zu der nächsten aufgestellten Frage über. In der *Unterdrückten Vorrede* hebt Schiller den „vorzüglich[st]en Wert“ (FA, S. 161) hervor: Die Gegenwärtigkeit des Dramas und die personengebundene Rede:

„Da sie [die dramatische Methode] uns ihre Welt gleichsam gegenwärtig stellt, und uns die Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens in *eigenen Äußerungen* der Personen schildert, so wird sie auch gegen die beschreibende Dichtkunst um so mächtiger wirken, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, denn die historische Erkenntnis.“
(FA, S. 161)

Ist somit die Rede, also die verschriftlichte Sprache, der Figuren und des Textes, gleichzusetzen mit ihrer Unantastbarkeit und ihrer individuellen Authentizität?

2. Welche Aufmerksamkeit muss in der Suche nach Amalias Raum der Schrift zukommen?

Unter die bekanntesten Sätzen der *Räuber* wird mit hoher Wahrscheinlichkeit der erste Ausruf Karl von Moors fallen: „Mir ekelt vor diesem Tintenklecksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ (FA, S. 30). Sieht man einmal davon ab, dass Karl (und Schiller)²⁶ die im Plutarch beschriebenen Menschen, aufgrund ihrer Taten und Großartigkeit,

²⁶ Vgl. FA, S. 1022, *Stellenkommentare* zu S.30-31, hier S. 30, Zeile 32.

hervorheben und schätzen, so ist in diesem ersten Satz bereits ein Widerspruch enthalten: Die Kritik an der Schriftlichkeit durch die Schriftlichkeit selbst und auf der Basis von Schriftlichkeit. Der Plutarch wurde in Schrift verfasst, die in ihm vorkommenden Personen verschriftlicht.

In der obigen Einleitung des Themas wurde ebenfalls schon darauf hingewiesen, dass das gesamte Drama mit Hinweisen zur Brüchigkeit von *Schrift* oder der *Schrift als Motiv* durchzogen ist. Die scheinbar unangetastete Glaubwürdigkeit der Schrift eröffnet in der ersten Szene die Intrige gegen Karl, indem der Vater blind dem Inhalt eines fingierten Briefes glaubt, und auch Karls Leben ändert sich radikal nach dem nicht weiter hinterfragten Brief des Vaters (aus der Hand Franzens). Die auf die Spitze getriebene Schrift-Situation aber, wird das mit Blut beschriebene Schwert sein, das Herrmann, auf Initiative von Franz, Amalia zeigt, und worauf die ‚Vererbung‘ der Amalia an Franz notiert ist. Die Schrift, und noch dazu angeblich die Schrift aus dem letzten lebendigen Blut des geliebten Menschen, scheinbar in dessen eigener, authentischen Handschrift, kann nicht lügen und tut es aber doch.

Was ist also los mit der *Schrift*? Und noch wichtiger: Was hat diese Frage mit dem Raum der Amalia zu tun, nach dem gesucht werden soll?

Zum einen ist ganz profan die Sprache in Form von Schrift der *Baustoff* des Gegenstandes: Des Stückes, natürlich auch dieser Arbeit, aber wesentlich das Medium des Autors Friedrich Schiller. Wie ist also auf dieses Mittel zuzugehen, das gleichzeitig das Material ist, wie es einzuschätzen? Natürlich muss auch hier massiv selektiert werden, denn das 18. Jahrhundert, die Zeit der Aufklärung, besticht durch das geschriebene Wort, es kann nun kein Überblick folgen.

Doch was führte überhaupt zu der Hinterfragung? Zunächst: Wie kann Raum durch Text entstehen und wie kann Text Raum generieren? Und dann, nachdem ich mich etwas in Schillers Leben eingelesen hatte: Wie konnte Schiller überhaupt noch schreiben wollen, wenn man dies so kennengelernt hat wie er?

Die zweite Frage, die sich zugegebenermaßen etwas nach ‚Küchenpsychologie‘ anhört, soll nur kurz erwähnt werden, da sie etwas von dem Potential, aber auch dem Beigeschmack des Schreibens aufzeigt.

Die Schiller-Biographie von Peter-André Alt zeigt vor allem in seiner Schilderung der Bildungsjahre einen enormen Umfang an Lektüren, Aufgaben, Fachbereichen und Einsatzgebieten des Schreibens und Lesens.²⁷ Diese „intellektuelle Identität“²⁸, die bereits im Vorwort zitiert wurde, hatte neben seiner hohen Bildungsgrundlage, aber auch die Schattenseite der Überwachung bis ins kleinste Detail: „Die Briefe, die sie [die Eleven] nach Hause schrieben, wurden von den Aufsehern gelesen und häufig zensiert“²⁹. Doch nicht nur die Aufseher überwachten die Schüler, sondern auch die Studenten sich untereinander. Am berühmtesten sind hier wohl auch die Berichte der Kommilitonen und Schillers selbst, die den am Institut erkrankten Mitstudenten Joseph Friedrich Grammont, medizinisch und aufseherisch betreuen und hierüber minutiöse Berichte, samt Diagnosen, verfassen mussten. Diese Schilderungen überschreibt Alt treffend mit „Sektion der kranken Seele. Die Grammont-Berichte (1780)“³⁰.

Diese Art der Sektion, des ‚Auseinandergliederns‘ eines Mitmenschen, Gegenstandes oder Sachverhaltes, lässt sich auch auf Schillers Dramen und Texte übertragen, die wie am lebendigen Leib Ursachen und Wirkungen beschreiben, testen und durchspielen. Schiller wird später bekannt dafür sein, dass er mehrere Versionen und Ausgänge z.B. seiner Dramen ausprobiert hat.³¹ Schrift ist also auch Mittel zur Beobachtung und Diagnose, aber stets mit dem Beigeschmack der Offenlegung, die nicht nur Entdeckungen offenbart, sondern auch Kontrolle, Überwachung und Verrat. Schrift kann Folgen haben.

Die Verwendung von Schrift kann zugleich das Wunderbarste erschaffen und das Schlimmste bewirken. Die Verwendung von Schrift ist nicht neutral. Und so müssen auch die „*eigenen Äußerungen* der Personen“, die Schiller an der „dramatischen Methode“ so schätzt, ambivalent und reflektiert gesehen werden. Die Äußerungen sind bewusst gebaut, gesetzt und keine unüberlegten Impulshandlungen – es sei denn, sie sollen es sein.

Nun ist dies eine These, die für Schiller belegt werden sollte und zu diesem Zweck, in einer kurzen Skizze hier dargelegt werden muss. Zusammenfassend

²⁷ Vgl. z.B. ALT, *Schiller*, S. 81-101.

²⁸ ebd., S. 82.

²⁹ ebd., S. 85.

³⁰ ebd., S. 166.

³¹ Vgl. FA, S. 879.

hierfür ist das Einführungsbändchen von Dirk Oschmann *Friedrich Schiller*³² hervorragend geeignet. Vorausgesetzt werden muss, dass im Folgenden der Begriff der *Sprache* häufig synonym gebraucht wird mit dem der *Schrift*, unter der in diesem Zusammenhang *verschriftlichte Sprache* verstanden wird.

Es wird sichtbar, dass Oschmann Schillers *Sprachbegriff* von einer anderen Ausgangssituation her perspektiviert, ja, sich sogar zunächst mit dem eben Hergeleiteten widerspricht, denn Oschmann belegt Schillers *Sprachbegriff* mit der „Allgemeinheit der Sprache“³³. Wieso nutze ich also diese Argumentation, wenn sie sich zu meiner Aussage: „Die Verwendung von Schrift ist nicht neutral“ widerspricht? – Weil es immer um die *Verwendung* der Schrift geht. Es geht um die Darstellung. Und das *Wie* schafft, Oschmann zufolge, bei Schiller die Bedeutung.

3. Wie kann Schillers Sprachbegriff skizziert werden?

„Das 18. Jahrhundert reflektiert so intensiv und so umfassend über Sprache wie kaum eine Epoche zuvor“³⁴, eröffnet Dirk Oschmann seine Einführung. Sprachen werden verglichen und verlieren ihre Vormachtstellung. Ordnen sich neu. Kulturen und Werte werden reflektiert. „[E]xistentielle Frage[n] nach der Menschennatur selbst“³⁵ führen zu einer Befragung des Menschen und der Sprache an sich.

Die Befragung der Sprache, die Befragung der „Eigenheiten der Sprache“, so Dirk Oschmann, „wirken sich direkt auf [Schillers] Sprachverwendung aus.“³⁶ Begriffe, z.B. wie der der *Natur* werden mehrdeutig gebraucht, lassen sich nur in Kombinationen erklären. So variiert der Begriff der *Natur* im Zusammenhang mit dem Begriff des *Scheins* etwas anderes, als in dem Zusammenhang mit dem Begriff der *Freiheit*, – aber mit beiden meint Schiller *Natur*.³⁷

Wie ist diese anscheinende Uneindeutigkeit zu erklären? – Mit der eben genannten Allgemeinheit der Sprache: „Die Sache und ihr Wortausdruck sind bloß zufällig und willkürlich (wenige Fälle abgerechnet) bloß durch Ueber-

³² Angaben hierzu siehe unter dem Kapitel: „Die Wahl der Forschungsliteratur“ ab S. 14.

³³ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S.12.

³⁴ ebd., S. 9.

³⁵ ebd., S. 9.

³⁶ ebd., S. 10.

³⁷ Vgl. ebd., S. 11.

einkunft miteinander verbunden.“ (NA 26, S. 227). Nach Oschmann ist genau diese Übereinkunft und damit einhergehende „Tendenz zum Allgemeinen“³⁸ das größte Defizit der Sprache für Schiller. „*Allgemeine Zeichen können auch nur Allgemeines bezeichnen*“, subsumiert Oschmann und fährt fort: „In dieser Perspektive vermag die Sprache an keinem Punkt als Medium eines authentischen Selbstaushdrucks zu dienen.“³⁹

Das Wort als Massenware, das Wort als Verfügbarkeit für Jeden, als Konsens. Wie nun aber eine Individualität der Begriffe entstehen lassen? Wie subjektive Ausdrücke kenntlich machen?

Durch ein *Verfahren der Individualisierung*: „Im Kontrast zu seinen aufklärerischen Zeitgenossen fragt er [Schiller] [...] weder nach dem Ursprung noch nach dem Wesen der Sprache, sondern hauptsächlich nach ihrer *Potenz*.“⁴⁰ Was ist also möglich mit der Sprache? Wie können Wirkungen ausgelöst werden, die der Autor intendiert und wie können Entitäten wie Gegenstände und Begriffe, Figuren und Formen trotzdem individualisiert werden?

Oschmann hebt zwei Möglichkeiten hervor: Durch die Wahl der „erhabenen oder pathetischen Schreibart“ und durch die „Kombinationskunst“⁴¹: „*Wiederholung, Variation und Formalisierung* gehören somit zu den sprachkritischen Grundprinzipien seines [Schillers] sich über fast dreißig Jahre erstreckenden Reflexionsganges.“⁴² In immer neuen Kombinationen eröffnet sich der Facettenreichtum eines Begriffes. Bedeutungen generieren sich stets neu, Verknüpfungen bilden sich, die Begriffe bleiben beweglich. „Schiller rückt gewissermaßen die Wörter immer wieder von den Sachen weg, um den ‚Abgrund‘⁴³ zwischen beiden unablässig vor Augen zu führen, den ein verfestigender Sprachgebrauch verdecken würde.“⁴⁴ Durch besondere Kombinationen des Allgemeinen, z.B. der der Redeteile, könne das Individuelle des Gegenstandes dennoch vergegenwärtigt werden.

Auffällig ist, dass es erneut wichtiger ist, die Frage nach dem *Wie* der

³⁸ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 13.

³⁹ ebd., S. 13.

⁴⁰ ebd., S. 14.

⁴¹ ebd., S. 14.

⁴² ebd., S. 12.

⁴³ Auf die Formulierung des „Abgrunds“ wird in dem Kapitel „Beschreibung und Analyse“ von Amalias zweiter *Garten*-Szene eingegangen.

⁴⁴ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 11.

Darstellung zu stellen, und nicht bei der Frage zu stoppen *Was* gerade dargestellt wird.

Wenn Dirk Oschmann die zweite Möglichkeit zur Individualität als eine Wahl der „Schreibart“ bezeichnet, dann meint er hiermit die „Darstellung in bezug auf ihre *Wirkung*.“⁴⁵ Die erhabene Schreibart, der „*genus grande*“ soll zwei Dinge zugleich: den Rezipienten steuern und die Künstlichkeit der Sprache nicht verschleiern. Der *genus grande*, so Oschmanns Zusammenfassung, ermögliche „das Gemüt des Lesers am stärksten in Leidenschaft und Erregung zu setzen [...], indem es den Leser durch [...] sprachliche Strategien überwältigt und zugleich kontrolliert.“⁴⁶

Oschmann verweist, unter Berufung auf Elizabeth Wilkinson, auf Schillers „*technisch-pragmatische[n] Zugriff auf die Sprache*“⁴⁷ indem Schiller eine Vorliebe für die Verwendung von Chiasmen⁽⁴⁸⁾ und Sentenzen⁽⁴⁹⁾ entwickelte. Der Inhalt der Begriffe trete hinter die Dynamik und den Eigenverweis der ausgeführten Technik zurück.⁵⁰

Doch Schiller verwende dieses Prinzip der Individualisierung nicht nur im Kleinen, bei Wörtern und Sätzen, sondern auch bei Grundsätzlichem:

„Wie kann also das Kunstwerk mit dem Allgemeinen der Sprache sowie dem Allgemeinen der Gattungen und Formen nun überhaupt etwas Individuelles darstellen? Schillers Antwort lautet: Erstens durch Kombination des Allgemeinen und zweitens durch Flexibilisierung der Gattungen und Formen.“⁵¹

Schillers „dramatischer Roman“ (FA, S. 162) zeigt solch eine Flexibilisierung. Schiller wählt die Form und Gattung. Schiller kombiniert.

4. Wie kann der Bewegungsbegriff der Sprache im Kontext des 18. Jahrhunderts kontextualisiert werden?

In den bisherigen Ausführungen wurde, gerade in den Zitaten von Dirk Osch-

⁴⁵ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 14.

⁴⁶ ebd., S. 14.

⁴⁷ ebd., S. 16.

⁴⁸ Ein rhetorisches Stilmittel, syntaktische Kreuzstellung von Begriffen und Begriffspaaren, die die Bedeutung von Begriffen unterschiedlich aufzeigt.

⁴⁹ Ein knapper Denkspruch

⁵⁰ Vgl. OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 16-18.

⁵¹ ebd., S. 15.

mann, immer wieder der Bewegungsbegriff angeführt und dies fast selbstverständlich. Doch auch dieser vertraute Begriff muss im Kontext des 18. Jahrhunderts relativiert und definiert werden, so argumentiert Oschmann in seinem Text „Bewegung als ästhetische Kategorie im 18. Jahrhundert“⁵². Zunächst „standen die Tugenden der Beständigkeit, Beharrlichkeit und Seelenruhe hoch im Kurs. Nicht Bewegung, Geschwindigkeit und Flexibilität waren von Bedeutung, sondern *constantia, perseverantia* und *ataraxia*.“⁵³

Aber diese Sicht wandelte sich und der Einfluss des Bewegungsbegriffs ebenfalls:

„Bewegung soll [...] nicht mehr nur im Gemüt des Lesers oder Theaterzuschauers ausgelöst werden, wie es die rhetorische Tradition des *movere* nahelegt. Sondern *durch die Sprache* und *in der Sprache selbst* dargestellt werden: als *Sprachbewegung* nämlich.“⁵⁴

Ein Ausstellungsraum im SCHILLER NATIONALMUSEUM zeigt unter dem Oberbegriff „Energie und Schrift“ wunderbare Beispiele zur *Verlebendigung der Sprache* im 18. Jahrhundert:

„Die Verehrung, die den Dichtern seit dem 18. Jahrhundert zukommt, steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Deutschen als Literatursprache. Doch wie müssen Rhythmus und Klang, Satzbau und Wortschatz beschaffen sein, damit man so schreiben kann, als rede man unmittelbar zu jemandem? Natürlich, aber auch poetisch, lebensnah, spielerisch, präzise, erhaben, voll von höheren Bedeutungen, den großen Texten der Antike ebenso nah wie der Heiligen Schrift und der Kraft von Zaubersprüchen, der Musik und dem Murmeln, dem Summen und dem Tanzen? Wie erscheinen die Schrift und ihr Träger, das Papier, als leibhaftige Verkörperungen geheimnisvoller Welten, Stellvertreter von Menschen und Göttern? Die Arbeit an der Ausdrucks- und Poesiefähigkeit des Deutschen nimmt ihren Ausgang von den kleinsten Elementen der Schrift. Jedes Schrift-, Satz- und Sonderzeichen wird – quer zu allen Gattungen, in Briefen, Gedichten, Erzählungen, Romanen und Dramen – auf seine Musik und seine Bildkraft hin ausgelotet. Am Ende kann sich eine ganze Welt in einem Gedankenstrich verbergen und das Glück und Unglück des Lebens in einem arabischen Schnörkel liegen.“⁵⁵

Dieses – zugegeben, sehr lange Zitat, erweckt ein ganz anderes Bewusstsein für Sprache, für Sprachraum, für Satzzeichen und Wortkörper, aber auch für die Lücke und das Schweigen. Wie relevant die Bedeutung eines Gedankenstrichs

⁵² Angaben hierzu siehe unter dem Kapitel: „Die Wahl der Forschungsliteratur“, ab s. 14.

⁵³ Dirk OSCHMANN, „Bewegungsästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert“, S. 145.

⁵⁴ ebd., S. 147.

⁵⁵ Heike GFREREIS / Ulrich RAULFF, *Unterm Parnass*, S. 220.

für den Raum der Amalia sein wird, wird sich in der späteren Analyse noch zeigen. Allerdings ist hier ein Zusatz abermals immanent wichtig: Es geht nicht nur darum, dass hier ein Gedankenstrich gesetzt wurde, sondern es geht darum, *wie* er gesetzt wurde und wie er sich unter dieser Kombination darstellt.

Wenn Helmut Koopmann in seinem Beitrag „Schiller und die dramatische Tradition“ im ersten Unterpunkt „Die frühen Dramen: Schillers Montage-technik und Kombinationsfähigkeit“ behandelt und die „Leistung in der Amalgamation anderer Stoffe und in der Synthetisierung fremder Vorlagen“⁵⁶ sieht, dann zeigt sich hierbei noch ein weiterer Aspekt: das Oszillieren von Altem und Neuem. Das Spiel⁽⁵⁷⁾ mit Bekanntem und Unbekanntem.

Es ist vorstellbar, dass bei der ersten Reflexion über Amalias Räume zunächst keine Besonderheiten erkennbar waren: Ein Zimmer, ein Garten ... - nein, daran ist zunächst nichts Außergewöhnliches, aber es wird zu etwas Neuem, wenn diese Vorgaben diskutiert werden und durch Figuren, Kontexte, Konstellationen und Themen in der Kombination aktualisiert werden.

Womit arbeitet hier Schiller unter anderem? Mit der Vorstellung des Rezipienten. Die Wiedererkennung des Alten und Vertrauten lockt unversehens ins Unbekannte und Fremde. Dies als Technik und Verfahren für Form und Inhalt angewendet, spült den Leser gezielt in unbekannte Weiten, ohne, dass dieser es merkt.

5. Wie entsteht Raum im dramatischen Text?

Wie geht es aber nun weiter mit dem *Raum im dramatischen Text*? Wie kommen wir nach so vielen Bruchstücken von Erläuterungen auf den Raum zurück? Gewählt wird hierzu ein Zitat zur allgemeinen Räumlichkeit in der Literatur:⁽⁵⁸⁾

⁵⁶ Helmut KOOPMANN, „Schiller und die dramatische Tradition. Die frühen Dramen: Schillers Montagetechnik und Kombinationsfähigkeit“, *Schiller-Handbuch*, Helmut Koopmann (Hg.): Stuttgart: Kröner 2011, S. 143–154, hier S. 143.

⁵⁷ Auf den *Spiel*-Begriff Schillers kann in der Arbeit aus Umfangsgründen nicht eingegangen werden.

⁵⁸ Einen beispielhaften Eindruck in die Vielseitigkeit des *Raumes* lässt sich mit einem Blick in das von Stephan Günzel herausgegebene Werks *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* erahnen. Mit Grundlagen, Erläuterungen zu „Raumkehren“ und fokussierenden „Themen und Perspektiven“ wird unter anderem auch unter dem 13. Kapitel „Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik“ die Räumlichkeit der Literatur besprochen. (Angaben hierzu s.u.)

„Von einer Räumlichkeit der Literatur kann man [...] sprechen, wenn man die Funktion poetischer und rhetorischer Verfahren berücksichtigt, die einen Text organisieren, ihm eine Perspektive geben und semantische Vernetzungen herstellen. Überhaupt sind es die Rhetorik und die Poetik, die die Räumlichkeit von Texten im Hinblick auf ihre Ordnung bzw. Anordnung der Wörter und Redeteile von Beginn an bedenken. Neben der Topik ist es insbesondere die ars memoria, die Gedächtniskunst, die als eine der fünf Bestandteile der Rhetorik das artifizielle Gedächtnis als eine Art Speicher vorstellt, als Magazin oder Haus, in dem Bilder (imagines), die Redehalte repräsentieren, an verschiedenen Stellen (loci) deponiert werden können [...]. Um zu erinnern, muss der Redner die vorgestellte Redearchitektur wie ein Haus mit vielen Zimmern gedanklich abschreiten und entschlüsseln [...].“⁵⁹

Exkurs: Was ist Raum?

Genau an dieser Stelle wird klar, dass vor der Suche nach Amalias Raum, der Begriff des Raumes selbst gesucht werden sollte und hier natürlich in enger Anlehnung an die Aufgabenstellung der Arbeit. In Vorbereitung auf die Arbeit wurde lange versucht, eine handhabbare Antwort auf die Frage: Was ist Raum? zu finden. Aber diese Suche konnte über wichtige Anreize schlussendlich nicht hinausgehen.

Die Frage konnte nicht umgangen werden, aber auch nicht beantwortet. Und seltsamerweise erging es anscheinend nicht nur mir so, denn auch Wolfgang Hallet und Birgit Neumann eröffnen den zweiten Absatz ihres Werkes *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* aus literaturwissenschaftlicher Sicht so:

„Die diffuse Vertrautheit mit dem Konzept ‚Raum‘ kann jedoch kaum darüber hinwegtäuschen, dass die Versuche, ‚Raum‘ theoretisch zu fassen und methodisch operationalisierbar zu machen, selbst innerhalb der Literaturwissenschaft sehr unterschiedlich ausfallen können. Was genau versteht die Literaturwissenschaft unter ‚Raum‘? Die Antwort muss wohl lauten: vieles – und viel Verschiedenes.“⁶⁰

Und der Blick in das von Erika Fischer-Lichte herausgegebene *Metzler Lexikon Theatertheorie* verriet detaillierte Informationen zu „R.[aum] ist sowohl Voraussetzung für Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge,“⁶¹ und war

⁵⁹ Stephan GÜNDEL (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010, S. 296.

⁶⁰ Wolfgang HALLET / Birgit NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 11.

⁶¹ Erika FISCHER-LICHTE, / Doris KOLESCH / Matthias WARSTAT (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 260 - Stichwort. „Raum“.

leider in dieser Hinsicht nicht hilfreich. Und so füllte sich Seite um Seite, bis endlich die Erkenntnis aufkam, dass es gar nicht darum ging, hier eine Antwort haben zu müssen (oder überhaupt haben zu können?), dass sie bei den Erläuterungen zu Schillers Sprachbegriff auch geradezu falsch sein würde. Denn auch hier gilt: *wie* und *wodurch* wird Raum dargestellt und generiert und wie wird damit verfahren? Es geht um die Verwendung von Methoden und Darstellungen, so wie es in der Arbeit immer wieder betont wird, nicht um Festlegungen.

Nach diesem kurzen Exkurs soll nun wieder zu der Frage zurückgekehrt werden, wie Raum im dramatischen Text entsteht:

Bevor in die Raum-Beschreibung übergegangen werden soll, ist es sinnvoll, einige Analyse-Ansätze zu referieren, die sich auf Manfred Pfisters Standardwerk *Das Drama*⁶² und Franziska Schöblers *Einführung in die Dramenanalyse*⁶³ beziehen sollen, um aufzuzeigen mit welchem Handwerk gearbeitet wird.

In seinem 7. Kapitel widmet sich Pfister der „Raum- und Zeitstruktur“ und konstatiert zu Beginn: „Raum und Zeit stellen zusammen mit der Figur und ihren sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten die konkreten Grundkategorien des dramatischen Textes dar.“⁶⁴ Wohlbekannt in der Geschichte der Dramentheorie war die Forderung nach Kontinuität von Zeit und Raum:

„[M]an berief sich [in der dramentheoretischen Reflexion der Renaissance und auch später] mit der Norm der ‚drei Einheiten‘ von Raum, Zeit und Handlung auf Aristoteles‘ *Poetik*, in der jedoch nur die Einheit des Mythos ausdrücklich verlangt wird [...], während die Einheit der Zeit nur knapp als formale Tendenz vorliegender Tragödien erwähnt wird – [...] und von der Einheit des Orts keine Rede ist.“⁶⁵

Dieser überreizten Norm widersetzen sich im 18. Jahrhundert viele Autoren und auch der debütierende Friedrich Schiller eröffnet seine *Räuber-Vorrede* mit dem Hinweis, sich gegen „die allzuenge[n] Palisaden des Aristoteles und Batteux“ (FA, S. 15) zu wenden.

Eine offene Raumstruktur bedeutet auch die Verwendung von Schauplatz-

⁶² Angaben hierzu siehe unter dem Kapitel: „Die Wahl der Forschungsliteratur“, S. 14.

⁶³ Angaben hierzu siehe ebenfalls unter dem Kapitel: „Die Wahl der Forschungsliteratur“.

⁶⁴ PFISTER, *Das Drama*, S. 327.

⁶⁵ ebd., S. 331.

wechsel und ermöglicht hierdurch ein hohes Interpretations-potential: „eine wechselseitige Erhellung und Kommentierung [der] Szenen [...], weil raumzeitliche Diskontinuität im Drama eine ‚Erzählfunktion‘ impliziert“⁶⁶ und somit „zu einer Episierung des Dramas“⁶⁷ führt, wie Franziska Schöbler Pfisters Zitat in ihrer *Einführung in die Dramenanalyse* aufnimmt.

Schöbler setzt mit der zusätzlichen Qualität dieser Räume fort: „Jenseits der Figuren, die nicht über die Räume verfügen und den Wechsel meist nicht sprachlich kommentieren, wählt ein unsichtbarer Spielleiter, eine Erzählfunktion, die Orte aus, um bestimmte Zustände und Ereignisse zu veranschaulichen“⁶⁸. Dieser Hinweis nimmt den Grundgedanken der Arbeit auf, nach den von Schiller zugewiesenen Räumen der Amalia zu suchen, also den Schauplätzen ihrer Szenen.

Unter dem Aspekt der „modellbildenden Rolle“⁽⁶⁹⁾ fasst Manfred Pfister noch unterschiedliche Relationen der Semantisierung von Raum zusammen, diese seien hier in Kürze der Vollständigkeit halber genannt und dann in der späteren *Räuber-Analyse* nach Bedarf angewendet: (1) Relationen innerhalb eines Schauplatzes, (2) Relationen zwischen Schauplatz und off stage, (3) Relationen zwischen mehreren Schauplätzen, (4) die Relation fiktiver Schauplatz und realer räumlicher Kontext und zuletzt (5) die Relation Schauplatz und Geschehen.⁷⁰ Das Prinzip der Opposition oder Ähnlichkeit erweist sich hier als wichtige Frageinstanz.

Schöbler illustriert – und hierzu verwendet sie bezeichnenderweise ein (späteres) Schiller-Drama – die entstehende „Choreographie“⁷¹ der Figuren untereinander und deutet auf die eingeschriebenen Bewegungen im dramatischen Haupt- und Nebentext: „Dramentexte versprachlichen die Bewegungen der Figuren im Raum als Symptome ihrer Bezüglichkeit und inneren Regungen

⁶⁶ PFISTER, *Das Drama*, S. 335-336.

⁶⁷ SCHÖBLER, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 153.

⁶⁸ ebd., S. 153. (Worthervorhebungen aufgehoben, MV)

⁶⁹ Vgl. PFISTER (*Das Drama*, S. 339), der sich hier auf Juri Lotmanns Zitat bezieht: „[Die] Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes. Darin liegt die besondere modellbildende Rolle des künstlerischen Raumes im Text.“

⁷⁰ Vgl. ebd., *Das Drama*, S. 338-345.

⁷¹ SCHÖBLER, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 150.

entweder im Nebentext oder in indirekten Regieanweisungen.“⁷² Diese Choreographie der bewegten Figuren organisiert somit den Raum und untergliedert ihn.

Diese Bewegungen schließen Auf- und Abtritte, unterschiedliche Richtungen (z.B. in den Vordergrund treten oder in den Hintergrund treten) mit ein. Ja, allein die Anwesenheit der Figur schafft Raum, egal, in welchem Bewegungsmodus sie sich befindet. Manfred Pfister unterstreicht hier:

„Durch die Bewegungen schließlich wird der Raum dynamisch aktualisiert, wobei sowohl der Kontrast von statuarischer Ruhe und Bewegung als auch die Choreographie der Bewegungsabläufe – Richtung, Tempo und Korrelation der Bewegungen – ‚bedeutend‘ sind, Zeichencharakter besitzen. Durch beide Momente, das statische der Position und das dynamische der Bewegung, wird das Raumpotential, das durch die Bühnenumgrenzung gegeben ist, aktualisiert und damit der dramatische Raum eigentlich erst geschaffen.“⁷³

Der mir zunächst etwas verstaubt klingende Begriff der „Wortkulisse“ wirkt unter dem Aspekt der „Perspektivierung des Raums“ weniger irritierend, weil die „(unsichtbaren) Räume“⁷⁴, die Figuren in ihren Äußerungen beschreiben können, immens wichtig für die Figur der Amalia sind: „Die sprachlich evozierte Lokalität vermittelt auf diese Weise auch den subjektiven Blick der Figur und bindet den Raum unaufhebbar an ihre Perspektive.“⁷⁵ Noch interessanter wird es dann, wenn dieser subjektive Raum die Funktion verlässt „den Fortgang der Handlung zu ermöglichen“⁷⁶ und der imaginäre Raum sich verselbstständigt.

Auch Requisiten gehören „zu den Konkreta des dramatischen Textes, durch die er eine dreidimensionale Räumlichkeit erlangt.“⁷⁷ – Diese fast überlesene Anmerkung in Manfred Pfisters Ausführungen, muss an dieser Stelle der Vollständigkeit halber noch Erwähnung finden, denn spätestens bei Amalias Musikinstrumenten oder der Bibel, aus der sie liest, kommen räumliche Aspekte ins Spiel, die noch in der Analyse ihren Platz finden werden.

⁷² SCHÖBLER, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 150. (Worthervorhebungen aufgehoben, MV)

⁷³ PFISTER, *Das Drama*, S. 355.

⁷⁴ SCHÖBLER, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 148.

⁷⁵ ebd., S. 149.

⁷⁶ ebd., S. 150.

⁷⁷ PFISTER, *Das Drama*, S. 355.

Kurze Zusammenfassung

Die Verwendung einer Festlegung, die Definition eines Begriffes, lässt sich oft gut in einigen Sätzen festhalten. Der Sinn dieser Bestimmung erhofft die Benennung des eigenen Operationswerkzeuges, mit dem dann dem Text zu Leibe gerückt werden und Erkenntnisse gewonnen werden sollen.

Der Gedanke scheint klar, der Weg direkt. Doch hier, wo der Anfang gesetzt wird, ergibt sich sogleich ein Problem, denn wie Dirk Oschmann glaubwürdig aufzeigt, kommt es Schiller gerade darauf an „Festschreibungen zu vermeiden [...]“⁷⁸ und Begriffe „semantisch beweglich zu halten.“⁷⁹ Der Coup scheint gelungen: Kann *Raum* gesagt werden und *Raum* gemeint sein? Die Antwort lautet: ja – wenn benannt wird *wie* und *wodurch*. Wenn das Verfahren und die Darstellung Bestandteil der punktuellen Festlegung (z.B. für eine Szene, eine Situation etc.) sind.

In den vorhergegangenen Punkten wurde herausgearbeitet, dass die Frage nach der Methode und nach der Verwendung sowie Darstellung das geeignete Rüstzeug ist, um die Räume der Amalia zu befragen und weitere aufzudecken. Das angefügte dramenanalytische Werkzeug von Manfred Pfister und Franziska Schlösser gibt hierzu gute und fundierte Hilfestellung.

⁷⁸ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 17.

⁷⁹ ebd., S. 11.

II. Beschreibung & Analyse von Amalias szenischem Raum

Wie bereits in der Einleitung der Arbeit genannt wurde, werden nun die Räume der Amalia durch den sensibilisierten Begriff des *Raumes* und der *räumlichen Verfahren* beschrieben und analysiert.⁽⁸⁰⁾

Für jede der sechs konkreten Szenenräume sollen spezielle Fragestellungen, die eingangs erläutert werden, als Untersuchungsfrage aufgestellt werden. Dies verspricht einen breitgefächerten Raumhorizont der Amalia zu erstellen und Einblick in diese Eröffnungen zu gewähren.

Die Untersuchungsfragen sind so gewählt, dass sie vom Prinzip an jeder Szene angewendet werden könnten, hier aber beispielhafte und besonders geeignete dafür ausgewählt wurden.

Grundsätzlich gilt für die von Schiller verwendeten *Szenenräume*, (z.B. *Das Schlafzimmer des alten Moors*), welchen Charakter die Benennung für die Szene eröffnet und suggeriert. Die Szenenbezeichnung wird als Setzung eines Spielfeldes gesehen, in dem die kommende Szene verhandelt wird. Interessant ist, welches Spannungsfeld sich von der ersten Erwartung (Beispiel: Schlafzimmer = Ruhezimmer) über die Szene eröffnet. Diese Räume werden, so die These, als ein experimentelles Feld angesehen, das Schiller seinen Figuren zuordnet und die sich diesem entgegen setzen müssen.

Desweiteren wird mit *Raum* ein den Figuren, hier der Amalia, zugeordnetes individuelles *räumliches Potential* verstanden, also ein Potential, das Schiller seinen Figuren zuordnet, mit der Möglichkeit zur Generierung eines Metaraumes, z.B. imaginären Räumen.

⁸⁰ In der Vorbereitung der Arbeit wurde intensiv überlegt, wie mit den Szenen der Amalia umgegangen wird. Zum einen ist die Beschreibung und Analyse von sechs direkten Amalia-Szenen und verschiedenen Zwischen-Szenen, die für die Räume der Amalia relevant erscheinen, der Umfang der Diplomarbeit zu klein. Zum anderen aber, würde die beispielhafte Bearbeitung einer einzigen Szene, die Bandbreite der Bedeutungen und räumlichen Verzahnungen im Stück nicht skizzieren. Daher wurde auf die Zwischenszenen verzichtet, außer auf das Phänomen der ‚drei Amalien‘, die hierfür stellvertretend stehen können.

1. „Im Moorischen Schloß, Amaliens Zimmer“. Die Relationen von Schauplätzen. Positionierung eines Vakuums.

Das für die erste Amalia-Szene (I. Akt, 3. Szene)⁸¹ in den Vordergrund zu stellende Merkmal ist die Konstruktion ihres Zimmers in der Relation zu den anderen Schauplätzen des 1. Aktes. Welchen Raum hat Schiller also gesetzt und wie erscheint dieser Raum in der entstandenen Szenen-Reihung? Die These ist, dass dieser, mit dem Namen der Amalia überschriebene Raum, eine Art ‚Platzhalterraum‘ ist, der die relevanten Räume der Amalia einführt und der die Figur der Amalia in dem Stück verortet.

Schiller eröffnet die erste Szene der Amalia in ihrem eigenen Zimmer. Nach *Franken. Saal im Moorischen Schloß* (FA, S. 20) und der *Schenke an den Grenzen von Sachsen* (FA, S. 30) durchaus ein besonderer Einstieg für die Figur, denn ein neuer Raum für eine neue Figur bewirkt stets eine neue Perspektive – sowohl auf die Figur, als auch auf den Raum.

Spannend ist, dass dieses Zimmer der erste Privatraum des Stückes ist. Suggestiert der einführende *Saal* des I. Aktes zunächst einen repräsentativen und höfischen Ort, in dem auch eine Öffentlichkeit Einlass bekommen könnte, ist die *Schenke* ein Durchgangsort der Öffentlichkeit, des kurzzeitigen Verweilens. Von hier geht es meist woanders hin und die *Grenze von Sachsen* suggeriert, neben einer ungefähren geographischen Lage, vor allem auch einen Ort des Überganges.

Nun kommt die neu einzuführende Figur der Amalia etwa nicht in den *Saal des Moorischen Schlosses*, sondern sie erhält ihr eigenes Zimmer. Ein Raum im Schloss, ein Raum im Raum. Ein dezidiert umrissener Innenraum, der an sich keine Verwendung für öffentliche oder äußerliche Zwecke hat. Somit bereits einen Kontrast zum Vorherigen bildet.

Was ist an dem *Zimmer* aber nun so Besonderes, dass es zum einen ihren eigenen Namen trägt und zum anderen einen neuen Raum-Typus – den des Privat-Zimmers, einführt? Weder Einrichtungsgegenstände noch andere konkrete Zimmerbeschreibungen folgen. Der Raum scheint nach Innen hin wie eine Hülse. Ist es demnach nicht wichtig, wie der Raum *aussieht*, sondern wie

⁸¹ FA, S. 46-52.

dieser Raum als Form *verhandelt* wird? Und hier werden konkretere Anhaltspunkte gefunden.

„FRANZ Du siehst weg, Amalia? verdien ich weniger, als der, den der Vater verflucht hat?

AMALIA Weg! – [...] schämt euch, ihr Unmenschen!“ (FA, S. 46)

Diese ersten Sätze zeigen sofort einige wesentliche Grundpfeiler. Zunächst eröffnet Franz die Szene. Nicht Amalia hat das erste Wort in ihrem *Zimmer*, sondern Franz. Für den einen zeigt es den Zug des Eindringens ins Andere und für Amalia, dass sie noch nicht einmal in ihrem eigenen *Zimmer* geschützt zu sein scheint. Doch dieser Umgang wird nicht hingenommen, denn Amalia verhält sich: sie sieht weg, reagiert mit einer Geste der Abwehr und der Nichtwahrnehmung und sie fordert Franz mehrfach verbal auf, zu gehen. All seine folgenden taktischen Werbungs- und Verleumdungszüge scheitern schlussendlich. Franz geht „*Zornig ab*.“ (FA, S. 51).

Nun zeigen die ersten Sätze aber noch etwas anderes, sie positionieren die Situation der Amalia noch im Gesamtgeschehen: Zunächst wird sofort klar, dass wir Amalia erst kennenlernen, nachdem die Brief-Intrige von Franz begonnen hat. Sowohl den Alten Moor, als auch Karl, erleben wir noch in dem kurzen Moment bevor die Briefe angekommen sind und ihre Reaktionen auslösen. Amalia aber wird von Schiller bereits ‚informiert gesetzt‘. Obwohl sie offen und klar gegen die Verdammung Karls anklagt, ist sie dennoch in der Schwebe der Machtlosigkeit.

Die Einbettung der Amalia-Szene, als dritte Szene, führt diese Ohnmachtsstellung, die einem Vakuum gleicht, sehr plastisch vor Augen: Auf die herbeigeführte Verdammung aus dem Schloss („D. A. MOOR Daß er nimmer vor meine Augen komme.“ (FA, S. 26)), folgt die Gegenbewegung von Karl (MOOR [W]as für ein Tor ich war, daß ich ins Keficht zurückwollte! [...] - Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war!“ (FA, S. 45)).

In diesem Spannungsverhältnis befindet sich Amalia. Weder in der einen noch in der anderen Szene wurde an die Konsequenzen für Amalia gedacht. Und bei aller Positionierung, die Amalia stolz und erhaben zum Ende ihrer Szene

gegenüber Karl vertritt („AMALIA Karl! so bin ich dein wert-“ (FA, S. 52)), ist sie zwischen diesen Fronten und in diesem Vakuum der Ohnmacht⁽⁸²⁾, das aus den unhinterfragten Aggressionen der anderen aufgebaut wurde.

Wenn in der Ausgangsthese behauptet wurde, dass *Amaliens Zimmer* auch als eine Art Platzhalter für die relevanten *Räume* der Amalia gelten kann, dann bedarf dies natürlich auch noch einer konkreten Ausführung. Was ist damit gemeint?

Es ist allgemein interessant zu sehen, dass alle Räume des I. Aktes - weder der *Saal*, noch die *Schenke*, noch dieses personalisierte *Zimmer* im weiteren Verlauf des Stücks wiederkehren.

Indem Franz in dieser Szene versucht, Amalia zu überzeugen, dass ihre Liebe zu Karl sinnlos sei und sie bei ihm viel besser aufgehoben wäre, versucht er dies mit Hilfe unterschiedlicher Taktiken, ja, man könnte auch sagen: er experimentiert mit verschiedenen Anordnungen⁽⁸³⁾ und versucht zu seinem Ziel zu gelangen: den Besitz von Amalia.

Franz beschreibt in diesen Versuchen nebenbei sehr genau Verortungen der Liebe und nutzt diese zu seinen Zwecken. Die Technik, mit der Schiller dies verschriftlicht, erinnert an die Gedächtniskunst, auf die hingewiesen wurde:

„FRANZ Allerliebste Träumerin! wie sehr bewundere ich dein sanftes liebevolles Herz, *ihr auf die Brust klopfend*, Hier hier herrschte Karl wie ein Gott in seinem Tempel, Karl stand vor dir im Wachen, Karl regierte in deinen Träumen, die ganze Schöpfung schien dir nur in den einzigen zu zerfließen, den einzigen widerzustrahlen, den einzigen dir entgegen zu tönen.“

AMALIA *bewegt*: Ja, ich gesteh es. Euch Barbaren zum Trutz will ichs vor aller Welt gestehen – ich lieb ihn!“ (FA, S. 47)

⁸² Allerdings ist es mir an dieser Stelle wichtig, die Ohnmacht von der weiblichen Figur Amalia zu differenzieren. Die Thematik der Ohnmacht begleitet viele Figuren in den *Räubern* (u.a. auch den alten Moor, Franz und Karl), so dass diese nicht nur an eine Geschlechterrolle gebunden werden soll. Schiller zeigt Variationen der Ohnmacht (Franz kämpft z.B. mit der Ohnmacht des Zweitgeborenen), es wäre geradezu schade dieses Thema an ein Klischee zu binden.

⁸³ Versuch eins: Karl verschenkte angeblich den Ring von Amalia an eine Metze; Versuch zwei: Karl sei durch seine Untreue an Syphilis erkrankt und sei nun vollkommen entstellt; Versuch Nummer drei: er, Franz, würde sich für den verstoßenden Karl einsetzen und alle Last auf sich nehmen – und als er merkt, dass Amalia hierauf eingeht: Versuch Nummer vier: Karl hätte ihn darum gebeten, auf Amalia aufzupassen: „[I]ch verlasse Amalia, ich weiß nicht – mir ahndets, als hieß es auf ewig – verlaß sie nicht, Bruder!- sei ihr Freund – ihr Karl – wenn Karl – nimmer – wiederkehrt –[...]“ (FA, S.51). Vgl. I. Akt, 3. Szene, S. 47-51.

Franz verortet hier die Liebe der Amalia in ihrem Herzen und beschreibt an ihm die Macht seines Bruders durch Bilder, die ihr Herz durchlaufen, wie eine Regentschaft. Punkt für Punkt geht er Karls Auswirkungen auf ihr Herz ab und erhält hierauf auch Amalias Bestätigung. Faszinierend ist, dass Franz zunächst Amalias Herz direkt im Körper benennt. Er klopft ihr auf die Brust, benennt das Organ in dem Körper der Amalia, wie ein Mediziner und erklärt dieses Herz dann zum Sitz, ja zum heiligen Gebäude der Liebe und Herrschaft über Amalia. Dieser Innenraum der Amalia wird im weiteren Verlauf des Stückes ihr wichtigster Innenraum bleiben. Auch wenn Franz ihn benennen kann, so ist es kein Raum in den er einfach Einlass erzwingen und das Wort ergreifen kann, sondern dies ist der Ort zu dem Amalia Zutritt gewährt oder auch nicht. In dem Amalia bewahrt.

Nur eine Seite später erwähnt Franz noch einen wichtigen Raum: den Ort des *Gartens* und der Laube als realen Raum der Geliebten, (und vor dessen Hintergrund Karl angeblich Franz beschwor, auf Amalia aufzupassen, sollte er nicht wiederkommen). Auch diesen Ort verteidigt Amalia durch den Glauben an Karl:

„AMALIA *zurückspringend*: Verräter, wie ich dich ertappe! In eben dieser Laube beschwor er mich, keiner andern Liebe – wenn er sterben sollte – siehst du, wie gottlos, wie abscheulich du – geh aus meinen Augen.“
(FA, S. 51)

Der Garten, hier schon skizziert als der Raum vom Karl und Amalia, wird einerseits häufig Thema werden und auch in zwei Szenen den konkreten Schauplatz bilden.

Für die erste Amalia-Szene lassen sich also zusammenfassend folgende Aspekte für den Raum der Amalia notieren: Amalias Raum wird hier aus Variationen eines Innenraumes gebildet. Im Spannungsfeld von drohenden Außeneinwirkungen und Verteidigungshaltung werden der Raum des Herzens und der Raum des Gartens als mit ihr verbundene Räumlichkeiten herausgestellt. Auffallend daran ist (und dies kann schon vorweggenommen werden), dass viele Beschreibungen und Aufzeigungen durch die Figur Franz benannt werden.

Ebenso charakteristisch und symbolgeladen wie der Raum des Gartens, ist der des Herzens. Das Herz hat neben seiner hohen Symbolkraft noch ein besonderes Charakteristikum: es ist ein mobiler Raum. Ein Raum, der ständiger Bewegung unterliegt und dabei noch ein Zentrum bildet. Ein Raum, der Körper und Geist in vielen Interpretationen verbindet und Kern ist des Seins. Diesen Raum hat Amalia bei sich und in sich und Schiller konstruiert meines Erachtens mit seiner Anordnung und Verhandlung der ersten Amalia-Szene genau diesen Fokus. *Amaliens Zimmer* steht hierfür nur stellvertretend.

2. „Des alten Moors Schlafzimmer. Der alte Moor schlafend in einem Lehnstuhl.“ Individueller Schriftraum und Kulturraum. Die Montage der Ewigkeit.

Die zweite Szene der Amalia (II. Akt, 2. Szene)⁸⁴ war lange Zeit für mich der Favorit für den Ansatz, nur eine Szene zu analysieren. Da ist zunächst der alte Moor. An seiner Seite Amalia. Sie rettet ihn aus Träumen, spielt Klavier, erfährt durch fremde Besucher von Karls angeblichem Tod, liest auf blutbeschrifteten Schwertern von der angeblichen Vererbung ihrer selbst an Franz, verlässt den Raum, kommt wieder, tröstet den verzweifelten alten Moor, liest ihm aus der Bibel vor und läuft erst wieder verzweifelt davon, als dieser scheinbar tot zusammenbricht. Und dies ist nur ein grober Überblick aus der Perspektive der Amalia! Ich blättere zurück: Wo spielt das alles? Im *Schlafzimmer* des alten Moors?! Was für ein Schauplatz. Was wird hier alles verhandelt! Und das, nachdem die Szene so ‚leise/ungeahnt‘ begann:

„*Des alten Moors Schlafzimmer. Der alte Moor schlafend in einem Lehnstuhl. Amalia. AMALIA sachte herbei schleichend: Leise, leise! er schlummert.*“ (FA, S. 59)

Das faszinierende an dieser Szene ist aber nicht nur, wie Amalia sich in einem anderen, nicht für sie überschriebenen, Raum verhält oder welche Themen in einem Schlafzimmer verhandelt werden können, (es ist interessant, dass Schiller diese Szene z.B. nicht im *Saal* des ersten Aktes spielen lässt), sondern auch, wie er die Figuren immer wieder zum Raum perspektiviert und wie er es schafft, fast nebenbei einen *Kulturraum* zu erschaffen, der für das gesamte Stück von Bedeutung ist. Welche Rolle spielt die Schriftraumverteilung in

⁸⁴ FA, S. 59-69.

dieser Szene? Wie wird die Szenenpräsenz der Amalia konstruiert und welchen Raum erschafft die Kombinations- und Montagetechnik für sie?

Wenn Amalia *Des alten Moors Schlafzimmer* betritt, dann erfährt der Rezipient sehr bald, dass das Schlafzimmer nicht nur ein Ruheraum, sondern auch Sterberaum ist. Beide, der alte Moor und Amalia sprechen über den Tod, und obwohl der alte Moor seinen Zustand zunächst schon mit dem Totsein zu verwechseln scheint, geht Amalia darauf ein und benutzt die gleiche Vergangenheitsform:

„D.A. MOOR Dieser huldreiche erwärmende Blick – wär er [Karl] vor meinem Bette gestanden, ich hätte gelebt mitten im Tode! Nie, nie wär ich gestorben!

AMALIA Nie, nie wärt ihr gestorben! Es wär ein Sprung gewesen, wie man von einem Gedanken auf einen andern und schönern hüpfte – dieser Blick hätt Euch übers Grab hinüber geleuchtet. Dieser Blick hätt Euch über die Sterne getragen.

D. A. MOOR Es ist schwer, es ist traurig! Ich sterbe, und mein Sohn Karl ist nicht hier – [...]“ (FA, S. 60)

Bis zur Ankunft von Franz mit dem verkleideten Herrmann, zeichnet Schiller zwischen Amalia und dem alten Moor einen gleichwertig verteilten Dialog. Wenn Amalia zum Klavierspielen und Singen übergeht, kommentiert der alte Moor dies, bittet sie das Lied ebenfalls zu spielen ehe er stirbt, – ohne zu wissen, dass er am Ende der Szene für tot gehalten werden wird. Doch die Musik scheint in eine Art Gewalttätigkeit umzuschlagen, denn der alte Moor bittet plötzlich: „Amalia, Amalia! schone meiner!“ (FA, S. 61). Aber Amalia spielt weiter bis zum Eintritt des Fremden. Was nun passiert ist auffallend: Kaum sind Franz, Herrmann und auch der Hausknecht Daniel im Raum, verändert sich Amalias Textpräsenz merklich. Nur noch einzelne Einwürfe, kurze Fragen oder entrückt scheinende Bemerkungen folgen, aber all diese Einsprengsel sind begleitet von Nebentexten zu Verhalten, Gesten, Zustand oder Aktionen. Amalias Präsenz wird unter die Textebene gezogen und sie geht ab ins Off, nachdem sie meint, Karls blutige Handschrift auf dem Schwert zu lesen, der sie an Franz ‚vererbt‘: „Heiliger Gott! es ist seine Hand. – Er hat mich nie geliebt!“ (FA, S. 65). Erst nach einer Textseite kehrt sie „mit verweinten Augen“ (FA, S. 66) wieder.

Diese sprachlichen Stufen, die Schiller hier für Amalia anwendet, sind faszinierend: Zum einen gibt er ihr zunächst eine hohe Sprachpräsenz, dann reduziert er diese, setzt aber genaue Koordinaten für ihren inneren und äußeren Bewegungsraum⁽⁸⁵⁾, bis sie unter der Todesnachricht und Karls angeblich letzten Worten („Sein letzter Seufzer war Amalia!“) Karls Tod bestätigt findet und „*hin und her taumel[t], bis sie umsinkt*.“ (FA, S. 64). Ihr Abgang aus der Szene, bei der nie benannt wird, wohin sie geht, nimmt ihr Sprach- und Szenenpräsenz. Schiller setzt dafür einen leeren Raum für Amalia in der Szene des *Schlafzimmers*, aber einen ungewissen Raum der anscheinend unsagbaren Trauer im Off. Die verweinten Augen sind ein Indiz für die Trauer, die sie dann etwas beruhigter zurückgekehrt mit dem alten Moor teilt: „AMALIA *mit sanfterem Ton*: Ihr habt einen herrlichen Sohn verloren.“ (FA, S. 66).

Sie spricht dem alten Moor Trost zu, in dem sie ihm imaginiert, dass der Tod und die Strafe, die er im Himmel zu erwarten fürchtet, durch den ja nun dort anwesenden Karl gelindert und getröstet werden würde: „Sterben ist Flug in seine Arme.“ (FA, S. 66)

Amalia hat nach ihrer Rückkehr erneut eine hohe Sprachpräsenz und führt diese auch weiter, als Franz wiederum ins Zimmer kommt. Sie liest auf Bitten des alten Moors aus der Bibel vor. Durch das Vorlesen der Geschichte des verlorenen Sohnes kommt zum einen nicht nur, wie häufig in dem Stück, ein ausgewiesener literarischer Textraum hinzu, sondern auch ein Glaubensraum. Biblische Zitate, literarische Querverweise und die antike Mythologie durchziehen die *Räuber* mal offen ausgewiesen, mal raffiniert eingewoben, von Beginn bis zum Schluss in Text, Figuren, Motiven und Strukturen.

Auch Helmuth Koopmann weist dezidiert in seinem Beitrag: „Schiller und die dramatische Tradition. Die frühen Dramen: Schillers Montagetechnik und Kombinationsfähigkeit“ darauf hin und fasst zusammen:

„Sein [Schillers] Frühwerk ist zu einem erheblichen Teil der dramatischen Tradition verhaftet, und zwar in einem durchaus affirmativen Sinne: Schiller übernimmt Techniken, Themen, Motive, die er vor allem in der zeitgenössischen Dramenliteratur findet, und verbindet sie, nicht immer

⁸⁵ FA, S. 62: „*auffahrend*“, „*will hinwegrennen*“; FA, S. 63: „*in Entzückung*“, „AMALIA *Wie aus einem Todesschlummer aufgejagt*“; FA, S. 64: „AMALIA *heftig auf Hermann losgehend [...] faßt ihn hart an*“, „AMALIA *gibt ihm das Bild zurück*“, „AMALIA *aufspringend, ihm nach*“, „*hin und her taumelnd, bis sie umsinkt*“; FA, S.65: „*schnell ab*“

bruchlos, zu einem neuen Ganzen, das jeweils auf den ersten Blick den Eindruck eines ‚Originaldramas‘ macht, aber bei genauem Zusehen erkennen läßt, daß Schillers eigentliche poetische Leistung in der Amalgamation anderer Stoffe und in der Synthetisierung fremder Vorlagen besteht.“⁸⁶

Wenn aber mit dieser Vorbereitung nochmals auf Dirk Oschmanns *Schiller-Einführung* verwiesen wird, dann daher, dass Oschmann nicht nur auf die Kombinationskunst und die Montagetechnik hinweist, sondern bei ihm noch mehr im Vordergrund steht, *wie* Schiller dieses leistet und was er dadurch *darzustellen* versucht. Obwohl der hohe kulturelle Kontext bei allen Figuren thematisiert wird, ist es doch noch interessanter, wie unterschiedlich dies getan und verhandelt wird und was für jede Figur daraus konstruiert wird. Für die Figur der Amalia wird immer deutlicher herausgearbeitet, dass für sie diese Welt ein realer Lebensraum ist und dass sie sie als einen gemeinsamen Raum mit Karl versteht. So erläutert sie dem alten Moor zu ihrem Lied: „Es ist der Abschied Andromachas und Hektors – Karl und ich habens oft zusammen zu der Laute gesungen.“ und kommt am Ende zu ihrem leitenden Sehnsuchtsort des ganzen Stückes, dem Elysium: „Und wir sehn uns wieder in Elysium.“ (FA, S. 61). Also dem „dem Ort der Seligen“⁸⁷, im Totenreich der griechischen Mythologie.

Und plötzlich kann auch die Wahl des *Schlafzimmers* als Sterbezimmer, als ein irdisches Vorzimmer in das Totenreich gesehen werden, das nur noch durch den Übergang getrennt ist. Verweise aus der Bibel und der antiken Mythologie scheinen in diesem Fall nicht nur passend, sondern sie visualisieren auch das Ewigkeitsthema und -motiv, die durch Amalia im Stück deutlich verkörpert werden.

Die Kombinations- und Montagetechnik, verschiedene literarische Textsubstrate, Motive und Themen zu verbinden, schaffen hier zum einen eine Bedeutungsebene für Figuren und Handlung und zum anderen auch einen kulturellen Raum, der für jede Figur subjektiviert ist.

Die Szene zeigt auch, wie Schiller die Choreographie der An- und Abwesenheit Amalias dazu nutzt, die Dimensionen eines Gefühlzustandes zu skizzieren und räumlich zu verorten.

⁸⁶ Helmut KOOPMANN, „Schiller und die dramatische Tradition“, S. 143.

⁸⁷ FA, *Stellenkommentar*, S. 1054.

3. „Amalia. Im Garten, spielt auf der Laute“. Die Entmaterialisierung des Körpers durch den Einsatz von Musik.

Wenn nun in der 1. Szene des III. Aktes⁸⁸ endlich der schon mehrfach genannte *Garten* gesetzt wird, so ist es durch die Vorbereitung auf ihn nicht verwunderlich, dass Amalia sich in ihm befindet. Amalia und der Garten. Raum und Figur sind bereits als zusammengehörend benannt. Die Vorbereitung auf den Raum lässt mit einer gewissen Neugier auf ihn, aber auch auf Amalia sehen. Überraschend ist einzig, dass der *Garten* erst als Szenenraum genutzt wird *nachdem* Karl für tot erklärt wurde.

These ist, dass der *Garten*, als ein hochartifizieller Raum gesehen werden muss, der mit einer ebenso hohen symbolischen Kraft für Amalia steht. Fokus dieser Energie liegt dabei auf einer Entmaterialisierung der Gegenständlichkeit, eine Erhebung in einen übergeordneten Raum durch die eigene sich auflösende Physis.

Wichtig ist auch, zu bemerken, dass nur wenige Szenen-Räume dieses Stückes mehrmals von Schiller gewählt werden. Wenn nun aber zwei Mal der Raum des *Gartens* genutzt wird, fällt dieses auf. An dieser Stelle muss auch angemerkt werden, dass in der zweiten *Garten*-Szene auch eine weiterführende Fortsetzung dieser Analyse stattfindet.

Mit einem Blick in das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* werden Facetten und Ansätze deutlich:

„**Garten** Symbol des weibl. Körpers, der Weltordnung und des Wissens, des glücl. Jenseits, der Verwandlung und der Poesie. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Funktionsweise des G. (Vergnügen, Arbeit, Lehre) und die damit verbundene Rolle des Menschen, (b) die äußere Gestalt (geschlossen oder offen; in Wachstum oder Verfall begriffen) und (c) die Auffassung seiner Stellung in dem jeweils dominanten Natur- und Kulturkonzept.“⁸⁹

Die Wahl des Gartens zeigt somit schon, ohne näher in die Tiefe zu gehen, dass Schiller hier einen nicht ‚unbeschriebenen‘ Raum gesetzt hat. Die Wahl des Gartens, als Raum an sich, hätte auch ohne die Einbettung in das Stück und die

⁸⁸ FA, S. 92-96.

⁸⁹ Günter BUTZER / Joachim JACOB (Hg.), *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart [...]: Metzler 2012, S. 141.

szenische Reihenfolge überbordende Dimensionen. Es ist kaum möglich hier als Rezipient *keine* Raumvorstellung zu haben. Das biblische Motiv des Garten Edens, dem Paradies, ist nicht auszublenden.

Der Garten hat aber neben dieser symbolischen und kulturellen Dimension noch etwas sehr ‚einfach-geniales‘ an sich: ein Garten beinhaltet stets die Aspekte der Zeitlichkeit und des Wandels, er ist ein künstlich angelegtes Stück Natur (egal wie ‚natürlich‘ er wirken soll), ist meist ein Verbindungselement von Innen und Außen und verbindet somit einen Innen- und Außenraum zu einer Schwelle des Überganges. Der Raum des Gartens ist profan konkret und hochgradig symbolisch. Durchzogen von dem Begriff der Bewegung und der steten Generierung von Raum durch Vorstellungen und Verweise.

In den *Räubern* wird der *Garten* mit der Laube als Ort der Liebenden und der Treue etabliert:

„FRANZ [J]ene Laube [...], wo ihr so oft zusammen saßet in Träumen der Liebe.“ (FA, S. 51)

„AMALIA [...] In eben dieser Laube beschwor er mich, keiner andern Liebe – wenn er sterben sollte – [...]“ (FA, S. 51)

„D.A. MOOR Nicht wahr, Amalia? Es war an seinem Geburtstage in der Jasminlaube, als du ihn maltest? – Oh meine Tochter! Eure Liebe machte mich so glücklich!“ (FA, S. 60)

Nun setzt Schiller den Garten aber erst direkt ‚in Szene‘, als einer der Liebenden vermeintlich nicht mehr am Leben ist. Wenn Amalia nun diese mit ihrem Lied eröffnet⁽⁹⁰⁾, noch dazu mit dem Instrument und Requisit einer ‚Laute‘⁽⁹¹⁾, dann werden zwei Aspekte, die in den Stellenkommentaren zu diesem Lied genannt werden, ganz besonders interessant: Zum einen, dass Schiller dieses Lied erst sehr spät, ca. zum Zeitpunkt der Drucklegung zu

⁹⁰ „Schön wie Engel, voll Walhalla’s Wonne, | Schön vor allen Jünglingen war er, | Himmlisch mild sein Blick, wie Maien Sonne, | Rückgestrahlt vom blauen Spiegel-See.
Sein Umarmen – wütendes Entzücken! – | Mächtig, feurig klopfte Herz an Herz, | Mund und Ohr gefesselt – Nacht vor unsern Blicken – | Und der Geist gewirbelt himmelwärts.
Seine Küsse – paradiesisch Fühlen! – | Wie zwei Flammen sich ergreifen, wie | Harfentöne in einander spielen | Zu der himmelvollen Harmonie.
Stürzten, flogen, rasten Geist und Geist zusammen, | Lippen, Wangen brannten, zitterten, – | Seele rann in Seele – Erd und Himmel schwammen | Wie zerronnen um die Liebenden.
Er ist hin – vergebens, ach! vergebens | Stöhnet ihm der bange Seufzer nach. | Er ist hin – und alle Lust des Lebens | Wimmert hin in ein verlornes Ach!“ (FA, S. 92)

⁹¹ „**Laute**: Symbol der (körperl.) Liebe, der Dichtkunst sowie der Weisheit und Bildung“, BUTZER / JACOB, *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 240-242, hier S. 240.

dieser Szene hinzugefügt hat und somit für noch unbedingt notwendig ansah und zweitens die folgende Analyse einer ‚Enthebung‘:

„Charakteristisch für [...] Amalias Lied ist der Zusammenklang von seelischer und kosmischer Erfahrung, der das Lied und die in ihr ausgedrückte Empfindung Dynamik und Ekstase verdankt. Im Enthusiasmus des Gefühls werden die Liebenden himmelwärts gewirbelt von der Kraft der Liebe, die den Makrokosmos und den Mikrokosmos gleichermaßen durchströmt; sie werden in einen Zustand der Harmonie, des Einklangs gebracht, aber auch für Augenblicke des Glücks und in der Umarmung der Zeit und dem Raum, dem Bedingten, enthoben.“⁹²

Bereits in der 2. Szene des II. Aktes bemerkt Amalia, mit Karl häufig zu dem Instrument der Laute gesungen zu haben⁹³, und die Ausführungen zu der Symbolhaftigkeit der Laute in der Dichtkunst unterstreichen „de[n] Klang der Saiten als unmittelbare[n] Ausdruck des menschl. Empfindens und Gleichklangs der Seelen [...]“.⁹⁴

Dagmar Ottmann beschreibt in ihrem sehr zu empfehlenden Aufsatz „Klang der Sirenen und Sprache des Herzens: Zu Schiller Musikästhetik“⁹⁵ einen Vorgang der Entkörperung durch das Hören und den Gesang von Musik am Beispiel zweier Gedichte:

„[D]er Körper [wird] aufgesogen, ‚entkörper‘ sich, gleitet über in einen Zustand des reinen ‚Geist‘-Seins: die Trance. Unter der physiologischen Drogenwirkung der Musik scheint der Zuhörer derartig massiven Sinnenreizen ausgesetzt zu sein, dass der Körper seine Materialität verliert.“⁹⁶

Die Interpretation des Stellenkommentars und die These von Dagmar Ottmann fügen sich somit sehr schlüssig zusammen. Interessant ist, dass Schiller, so Ottmann, bereits in seiner dritten Dissertation „Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen (1780)“ die Ekstase als riskant interpretiert hat: „Das ekstatische Hinübergleiten des Hörers in einen Zustand der Entgrenzung hat Schiller offensichtlich selbst schon als gesundheitsgefährdende Ausschweifung und pathologischen Befund ange-

⁹² Vgl. FA, S. 1078- S.1079: „Stellenkommentare zu S. 89-92“, hier S. 92, zu Zeile 4-23.

⁹³ Vgl. FA, S. 61.

⁹⁴ BUTZER / JACOB, *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, S. 241.

⁹⁵ Dagmar OTTMANN, „Klang der Sirenen und Sprache des Herzens: Zu Schillers Musikästhetik“, *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Walter HINDERER / Alexander VON BORMANN (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, (Stiftung für Romantikforschung, 40), S. 525–558.

⁹⁶ ebd., S. 529.

sehen.“⁽⁹⁷⁾

Die Gedichte zeigen zum einen „[d]as Überschreiten des gesundheitlichen Normalzustandes“ und dessen Bedeutung, „den Verlust der eigenen Mittigkeit“⁹⁸ und zum anderen, durch die Pause der Musik, also der *Unterbrechung* der Ekstase:

„[d]ie durch Gesang bewirkte sittliche Erhebung des Menschen [die] des weiteren den Eintritt des Menschen in den Schutzbereich des heiligen Tempels [ermöglicht], der ihn vor der Zudringlichkeit extremer Pathologien und menschlicher Verhängnisse bewahrt. In diesem objektiven Schonraum ist der Mensch freigestellt von (dem Druck der Verhältnisse, der Ungleichheit der Konditionen, der Unsicherheit des Besitzes) den gesellschaftlichen Zwängen und Normen und kann zu sich selbst finden.“⁹⁹

Natürlich können die Interpretationen von zwei, hier nicht weiter zum Gegenstand gehörenden, Gedichten nicht eins zu eins transformiert werden, aber gezeigt werden soll, wie weitreichend der Einsatz von Musik und die Dimensionen dieser für eine Figur (oder auch den Rezipienten) anscheinend sein können, und wie ähnlich die Aspekte hieraus zu den *Räubern* sind. Wenn nun die Frage entsteht, wozu dies für den Raum der Amalia relevant zu sein scheint, dann sei auf die *Schlafzimmer*-Szene verwiesen, in der Amalia den alten Moor beneidet, um seinen wahrscheinlich baldigen Tod und seine körperliche Auflösung:

„AMALIA Sterben ist Flug in seine Arme. Wohl euch! Ihr seid zu beneiden. Warum sind diese [ihre] Gebeine nicht mürb? [...] Wehe über die Kräfte der Jugend! Willkommen, du markloses Alter! näher gelegen dem Himmel und meinem Karl.“ (FA, S. 66-67)

Amalia verweist oft auf ihren Hoffnungsort dem Elysium – dem Ort, an dem sie sicher ist Karl wiederzusehen: „AMALIA Droben, droben über den Sonnen – Wir sehn ihn wieder.“ Durch ihre ‚Entmaterialisierung‘, durch ihre Entkörperung wäre sie diesem Zielort einen bedeutenden Schritt näher.

⁹⁷ OTTMANN, „Klang der Sirenen und Sprache des Herzens“, S. 536: Ottmann verweist hier auf den §16. Ausnahmen, in der Schiller sich zu der Ekstase verhält: „Die Freude tödtet, wenn sie zur Ekstasi hinaufsteigt, die Natur erträgt den Schwung nicht, in den in einem Moment das ganze Nervengebäude geräth, die Bewegung des Gehirns ist nicht Harmonie mehr, sie ist Convulsion; ein höchster augenblicklicher Vigor, der aber auch gleich in den Ruin der Maschine übergeht, weil er über die Grenzlinie der Gesundheit gewichen ist (denn schon in die Idee der Gesundheit ist die Idee einer gewissen Temperatur der natürlichen Bewegungen wesentlich eingeflochten); auch die Freude der endlichen Wesen hat ihre Schranken, sowie der Schmerz, diese darf sie nicht überschreiten, oder sie muß untergehn.“

⁹⁸ ebd., S. 553.

⁹⁹ ebd., S. 554.

Nun befinden wir uns nach diesen Ausführungen erst am Ende der ersten Szenen-Seite des III. Aktes. Es birgt, nach näherer Beschäftigung mit den Szenen der Amalia, einen gewissen Grad an Humor, wenn es erneut Franz ist, der zu einem unpassenden Zeitpunkt oder mit einem unpassenden Grund, in die Situation platzt. Und es ist erstaunlich, welchen Schlagabtausch sich Amalia mittlerweile mit Franz liefert, so dass sie ihn kurz vor Ende der Szene mit Waffengewalt (dem Entreißen seines Degens) sogar aus dem Garten wirft.⁽¹⁰⁰⁾

Franz, der mit einem weiteren Werbungsversuch erneut scheitert, scheitert ebenfalls mit einem Entortungsversuch („Kloster und Mauren!“ (FA, S. 94)), denn Amalia ist um diesen Vorschlag dankbar:

„In ein Kloster sagt er – dank dir für diese glückliche Entdeckung! – Itzt hat die betrogene Liebe ihre Freistatt gefunden – das Kloster – das Kreuz des Erlösers ist die Freistatt der betrogenen Liebe.“ (FA, S. 95)

Ein Hoffnungsort auf Erden. Wenn die *Garten*-Szene anschließend endet mit Herrmanns Bekanntgabe, dass Karl noch leben würde, dann ist Schillers Satz: „AMALIA steht lang wie versteinert. Dann fährt sie wild auf, eilt ihm [Herrmann] nach [...]“ (FA, S. 96), wie ein Donnerschlag und Stillstand dieses hochaufgeladenen und bewegten *Gartens*. Das, was zu Beginn aufgebaut wurde, ist hier im absoluten Zustand der Starre „versteinert“ (gleich ‚materialisiert‘) und ihre Anschlussbewegung „wild“ kann nur Zeichen eines entgeister-ten, körpergesteuerten Vorgangs sein.

Schiller hat es in der *Garten*-Szene geschafft, durch den Ort des Gartens an sich und durch den Einschub des Enthebungs-Liedes der Amalia, einen fast surrealen Meta-Raum zu schaffen. Durch die Symbolkraft des einen, durch den ekstatischen Inhalt des anderen, durch die Wahl der Mittel (z.B. dem Instrument der Laute) und durch die ‚Vorbereitung‘ des Raumes in den vorhergehenden Szenen, ist der Garten zugleich konkret skizziert und abstrakt überhöht.

¹⁰⁰ Vgl. FA S. 92-95. Im Allgemeinen wäre es eine interessante Untersuchung, Amalia im Hinblick auf Waffen, Gewaltanwendung und Kampfgeist zu untersuchen. Sie nur als Wartende oder Leidende zu sehen, verschleiert einiges.

4. „Galerie im Schloß.“ Konstruktion einer Zeit- und Raumstruktur. Prüfung der Wiedererkennung an einer Kreuzung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Dass Schiller diesen Szenen-Raum, die *Galerie im Schloß*⁽¹⁰¹⁾, gewählt hat, erstaunt. Auch wenn schon in der ersten Amalia-Szene die Thematik „Relationen zwischen Schauplätzen“ besprochen wurde, so verlässt die Frage danach hier lange nicht, denn es ist schon erstaunlich, was Schiller alles *nicht* zeigt. Weder der Eintritt des inkognito reisenden Karls, noch die erste Begegnung zwischen Amalia und Karl, noch die der Brüder wird gezeigt. Auch die erste Reaktion von Karl auf den vermeintlichen Tod seines Vaters erlebt der Rezipient nicht mit. Die erste Szene Karls (im Schloss überhaupt!) wird in der *Galerie* gezeigt. Zwar mit der, für diese Arbeit vordergründig relevanten Figur der Amalia, aber wieso? Wieso eine Galerie? Und noch wichtiger: Wieso eine Galerie (auch) für Amalia? An diesen Raum muss sich also herangetastet werden.

Die Ausgangsthese soll sein, dass Schiller durch die *Galerie* einen Verbindungs- und Richtungsraum, ja, auch einen Prüfraum erstellt, der den gegenwärtigen Zustand der durch die Galerie gehenden Personen (wie Karl, Amalia und Franz) misst und sie nach all den Raum- und Zeitenwechseln in eine gleiche Raum- und Zeitstruktur einordnet.

Einen Verbindungsraum stellt Schiller dahingehend dar, in dem er einen Raum zeigt, der zwischen ferner Vergangenheit (in Form der AhnenGalerie) und der Stückgegenwart (durch den organisierten Auftritt der Figuren in diesem Raum) eröffnet, der flirrend zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unentschieden in der Schwebelage hängt. Für Amalia sind zwei der dort hängenden Portraits Vergangenheit – sie denkt, der alte Moor sei tot und wie sie den tot geglaubten, aber nun doch noch lebenden Karl einordnet, wurde bislang noch nicht gesagt. Karl weiß, dass *er* noch lebt, aber glaubt den Vater tot und der später hinzutretende Franz weiß, dass der alte Moor und Karl zwar länger lebten, als er stets behauptete, aber er weiß zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht, wie es um beide steht.⁽¹⁰²⁾ Jeder hat seine subjektive Zeit und Wahrheit.

¹⁰¹ FA, S. 107-115. – Die Rechtschreibung des Wortes „Galerie“ wird in der Arbeit der Schreibweise Schillers angepasst.

¹⁰² Der von Franz eingekerkerte alte Moor überlebt nur durch die Hilfe Herrmanns und die

Der Richtungscharakter der *Gallerie* bildet sich, weil Schiller dezidiert alle Auf- und Abtritte kennzeichnet⁽¹⁰³⁾.

Die *Gallerie* wird als Raum notiert, in den Karl und Amalia erst auftreten („*Räuber Moor. Amalia treten auf.*“ (FA, S. 107)) und der ebenfalls nach verschiedenen Auf- und Abtritten zuletzt von Franz verlassen wird („*Er geht ab.*“ (FA., S. 115)). Häufig schneidet Schiller ansonsten in Situationen hinein, meist sind schon Figuren anwesend. Hier allerdings ist es so, dass die Auftritte hintereinander folgen und der sonst im Stück so häufig gewechselte Raum bestehen bleibt. Bei Amalias Abtritt besteht sogar noch die Besonderheit, dass angedeutet wird, wohin sie gehen wird: In den Garten („AMALIA Sie [Herr Graf] wollen nicht in den Garten gehen?“ (FA, S. 109)). Derartige Hinweise auf Anschlusszenen sind rar und bilden eine verbindende Ebene.

Geprüft werden die Figuren aneinander, an den Bildern der *Gallerie* und an den Beobachtungen der im Off zuvor stattgefundenen Begegnungen⁽¹⁰⁴⁾. Diese Momente sind Prüfungen der Wiedererkennung. Bei Amalia allerdings wendet Schiller dieses Mittel sehr diffizil an: Das Bild Karls, kann sie trotz mehrmaliger Nachfrage von Karl, aus Schmerz nicht ansehen, den vor sich stehenden Graf von Brand erkennt sie nicht als Karl - trotz ihrer Erinnerung, trotz des Gemäldes und trotz ihrer aufkommenden und vielleicht wegweisenden Gefühle für den Fremden - und die Hoffnung, dass sie Karl in dem gemeinsamen Ort des Gartens wiedererkennt, – soviel kann hier vorweggenommen werden: diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Sie erkennt ihn nicht. Sie erkennt ihn nicht, obwohl sie paradoxerweise Karl selbst zum genauen Hinsehen auffordert: „Wie, sehen Sie doch besser! ich dachte, Sie kennen ihn [den Vater] -“ (FA, S. 108).

Die Prüfung als allgemeine Vergegenwärtigung des status quo führt für jede Figur anschließend in eine neue Richtung und angelegte Zukunft - und zu

Tendenz des Todes-Wissens geht bei Franz eher in Richtung bereits ‚eingetretener Tod‘, da er in der Begegnung mit Pastor Moser (FA, V. Akt, 1. Szene, S. 148) erleicht nachdem dieser die unverzeihlichen Sünden des Vater- und Brudermordes nennt. Den Brudermord gibt Franz bei Daniel, dem Hausknecht erst nach seiner Wiedererkennung von Karl einige Seiten später (ebenfalls IV. Akt, 2. Szene) in Auftrag: „[...] morgen darf der Graf [= Karl inkognito] nimmer unter den Lebendigen wandeln.“ (FA, S. 112)

¹⁰³ Sonst ist das nicht immer der Fall oder es wird uneindeutiger beschrieben, hier ist es auffällig genau.

¹⁰⁴ Vgl. hier z.B.: „FRANZ [...] auch Amalia ist nicht gleichgültig gegen ihn! Läßt sie nicht so gierig schmachtende Blicke auf dem Kerl herumkreuzen, mit denen sie doch gegen alle Welt sonst so geizig tut?“ (FA, S. 109)

neuen Entscheidungen. Die Räume trennen sich erneut für weitere Konstellationen und Situationen.

Die *Galerie* erscheint hier also als eine Kreuzung von unterschiedlichen Raum- und Zeitstrukturen, die in einer Art Spiegelkabinett der Ahnen und Gegenwärtigen die Erkennung prüft und im Falle Amalias scheitert.

5. „Im Garten. Amalia.“ Verschiebung der individuellen Welten. Die Trennung durch den Abgrund.

Eine Besonderheit der zweiten *Garten*-Szene¹⁰⁵ besteht darin, dass, wie bereits erwähnt, sie eine ausgewiesene Anschluss-Szene ist.

Amalia eröffnet sie mit Karls letztem Satz: „Du weinst Amalia?“ (FA, S. 121) – mit der Frage, vor der sie, als Karl sie stellte, weglief. Sie hatte in der *Galerie* kurz zuvor bereits angedeutet, in den Garten gehen zu wollen und nun ist sie dort und den Raum des Gartens setzt Schiller somit zum zweiten Mal. Wenn Karl, immer noch nicht erkannt von Amalia, nun hinzu kommt, dann scheint endlich die Möglichkeit der Wiedererkennung und dies unter den bestmöglichen Bedingungen: der Wiedererkennung in ihrem gemeinsamen Raum, dem Garten, möglich. Doch es ist genauso bekannt, wie kontrovers, dass Amalia auch hier Karl nicht erkennt.

Die These ist, dass Schiller durch die ‚Überladung‘ des *Gartens*, der durch die Vorbereitung der ersten *Garten*-Szene eine räumliche Hypothek zu tragen hat, die hier noch um weitere Raumverfahren erweitert wird, dazu beiträgt, die Verückung der Amalia unterstützt darzustellen und den bitteren ‚Abgrund‘ zwischen Amalia und Karl zu verdeutlichen.

An dieser Stelle ist ein Hinweis notwendig, der den Platz der Fußnote nicht richtig trifft, weil er über diesen Verweis weiter in die Analyse einbezogen wird, jedoch einer Kommentierung bedarf.

Der Begriff des *Abgrundes* ist einerseits bewusst und andererseits gewagt gewählt, denn der zitierte Begriff des „Abgrund[es]“, stammt aus einer Formulierung der späteren Sprach- und Individualitätsreflexion Schillers (in einem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller am 27.02.1798). Er schreibt hier:

¹⁰⁵ FA, S. 121-124.

„Wenn nur jede individuelle Vorstellungs- und Empfindungsweise auch einer reinen und vollkommenen Mittheilung fähig wäre; denn die Sprache hat eine, der Individualität ganz entgegengesetzte Tendenz, [...] Ueberhaupt ist mir das Verhältniß der allgemeinen Begriffe und der auf diesen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln schauen kann.“¹⁰⁶

Dirk Oschmann verwendet den Begriffs-Verweis in seinen Erläuterungen zu „Schillers Formalisierung der Sprache“ und der „Allgemeinheit der Sprache- [sowie] Individualität der Gegenstände“¹⁰⁷ so eindrücklich, dass sich hieraus die These des *räumlichen Abgrundes* zwischen Amalia und Karl durch die Künstlichkeit der Sprache gebildet hat. Oschmann, der immer wieder darauf verweist, dass sein Verständnis von Individualität bei Schiller grundlegend aus der Beweglichkeit der Wörter (Wörter auch gleich Gattungen, weil Wörter nie etwas Individuelles bezeichnen können) und der hieraus erfolgenden „Perspektivierung“ und „semantischen Spezifikation“¹⁰⁸ bestünden – bewegte hier zu der These, dass durch die zu unterschiedlich (gelebten und gebildeten) Räume von Amalia und Karl der Abgrund dazwischen so groß ist, dass kein Wiedererkennen möglich ist. Amalia erkennt demnach Karl nicht mehr, weil er an dieser Raumkonstruktion überhaupt keinen direkten Anteil haben konnte. Er war nicht da. Die Vergötterung seiner Person mag er mit ausgelöst oder bewirkt haben, aber durch seine Abwesenheit konnte er den sich verselbständigenden Raum der Amalia nicht mehr beeinflussen. Ganz eindrücklich wird diese Interpretation in einem entscheidenden Moment der 2. *Garten*-Szene beschrieben:

„AMALIA. Hier, wo Sie stehen, stand er tausendmal – und neben ihm die, die neben ihm Himmel und Erde vergaß – hier durchirrte sein Aug die um ihn prangende Gegend – sie schien den großen belohnenden Blick zu empfinden, und sich unter dem Wohlgefallen ihres Meisterbilds zu verschönern – hier hielt er mit himmlischer Musik die Hörer der Lüfte gefangen – hier an diesem Busch pflückte er Rosen, und pflückte die Rosen für mich – hier, hier lag er an meinem Halse, brannte sein Mund auf dem meinen, und die Blumen starben gern unter der Liebenden Fußtritt –

MOOR. Er ist nicht mehr?

AMALIA. Er segelt auf ungestümmen Meeren – Amalias Liebe segelt mit ihm – er wandelt durch ungebahnte sandigte Wüsten – Amalias Liebe macht den brennenden Sand unter ihm grünen und, die wilden Gesträuche

¹⁰⁶ Schiller an Goethe, 27. Februar 1798. In: Briefe II, S. 377.

¹⁰⁷ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 12.

¹⁰⁸ ebd., S. 11.

blühen – der Mittag sengt sein entblößtes Haupt, nordischer Schnee schrumpft seine Sohlen zusammen, stürmischer Hagel regnet um seine Schläfe, und Amalias Liebe wiegt ihn in Stürmen ein – Meere und Berge und Horizonte zwischen den Liebenden – aber die Seelen versetzen sich aus dem staubigten Kerker, und treffen sich im Paradiese der Liebe – Sie scheinen traurig, Herr Graf?

MOOR. Die Worte der Liebe machen auch meine Liebe lebendig.

AMALIA *blaß*: Was? Sie lieben eine andre? – Weh mir, was hab ich gesagt?“ (FA, S. 122-123)

In Amalias erstem Absatz eröffnet sie im *Garten* einen direkten Erinnerungsort – durch die ständigen „hier“- Hinweise verankert sie die Erinnerung in der konkreten szenischen Gegenwart. Die Mnemotechnik ist das hervorragende Mittel zur Vergegenwärtigung von der Erinnerung. Alles ist im Garten gespeichert. Auf diese Ortsbegehung nimmt Amalia den Fremden mit („Hier, wo Sie stehen, stand er tausendmal“) und dann fährt sie fort.

Die Frage Karls auf die immer noch für Amalia ungelöste Frage: „Er ist nicht mehr?“ scheint die Gedankenreise samt ihr zu entheben. Amalia imaginiert dem ungewissen Karl einen Raum, wider jegliche Hindernisse, durch die Kraft ihrer Liebe und begleitet ihn dabei, denn „Amalias Liebe segelt mit ihm“. Das Ziel ist auch hier wieder „das Paradiese der Liebe“ und an diesem bekannten Sehnsuchtsort angekommen, ist auch eine Außenwahrnehmung wieder möglich und die schlichte, wenn auch mitfühlende Frage nach dem Gemütszustand des Grafen/Karls kann gestellt werden.

Doch dessen Antwort ist fatalerweise vernichtend. Einerseits zeigt sie schon eine fühlende und empfindsame Neigung – er ist liebesfähig, aber andererseits trifft die Formulierung: „[d]ie Worte der Liebe“ in keinsten Weise die Dimensionen von Amalias Liebe, die mit ihrem ganzen Sein, ihrer ganzen Existenz verbunden ist. Nach dieser Lesart ist es nicht verwunderlich, wenn Amalia sich in den „Worte[n] der Liebe“ nicht wiederfindet, - deren Korpus auch darüberhinaus noch durch Amalias Ausführungen vitalisiert werden mussten („Die Worte der Liebe machen auch meine Liebe lebendig“). Amalias Liebe ist allgegenwärtig - und so großzügig, dass sie die neu erfundene Amalia samt Grafen in die „bessere Welt“ (FA, S. 123) einlädt und dadurch Hoffnung geben möchte.

Wenn zu den hiesigen Ausführungen von einem *gewagten* Begriff des *Abgrundes* gesprochen wurde, so ist hiermit weniger die obige Interpretation gemeint, sondern die Interpretationsgrundlage des Schillerschen Sprachbegriffs auf der *Basis von Dirk Oschmanns Sichtweise*.

Auch wenn dieser Hinweis bei vielen Ansätzen der Arbeit gegeben wurde, und Dirk Oschmanns Analyse sehr vertraut wird, so ist hier eine nochmalige Stellungnahme nötig. Es wurde immer mehr die Erkenntnis gewonnen, dass Schillers Sprachverständnis auch durch sein Sprachverständnis ergründet werden sollte, da es nun einmal das Material ist, um das es hier geht. Diese eigenständige Beschäftigung mit Schillers Sprachbegriff und dessen eventuellen Wandlungen war in dem nötigen Umfang aber leider für die Arbeit nicht mehr möglich.

Mit diesem Verweis soll nun wieder zu der zweiten *Garten*-Szene und der Ausgangsthese zurückgekehrt werden.

Wenn von einer ‚Überladung‘ des Gartens gesprochen wird, ist neben den bereits erwähnten Aspekten, der allgemein hohe Ton des Stückes, die Verwendung des *genus grande*, an dieser Szene zu exemplifizieren. Dirk Oschmann weist darauf hin, dass Schiller an der rhetorischen Tradition festhält und somit „im Unterschied zu etlichen Autoren seiner Zeit“¹⁰⁹ zu sehen ist, die die Natürlichkeit der Sprache herausarbeiten wollten.

Wie ist dies nun aber mit der *Verlebendigung der Schrift* zu vereinbaren, die im vorhergehenden Kapitel der Arbeit genannt wurde? In der Kombination, in dem Spiel der Kontraste dieser beiden Phänomene, die sich dadurch gegenseitig erhellen und verdeutlichen: „Ist die Sprache allgemein und künstlich, dann soll man auch nicht die Illusion des Gegenteils erzeugen, wie es die zeitgenössischen Ausdruckskonzepte tun. Und deshalb hält er [Schiller] an der Rhetorik fest.“¹¹⁰ Die Künstlichkeit der Sprache, als Mittel zum Aufzeigen des *Abgrundes* zwischen Amalia und Karl verwendet, eröffnet keine Illusionen durch die Künstlichkeit der Sprache, die per se Abgründe birgt.

Wenn Amalia sich am Ende der Szene wieder der Laute und ihrem Lied zuwendet, dann ist der darauffolgende Einsatz und ebenso schnelle Abbruch

¹⁰⁹ OSCHMANN, *Friedrich Schiller*, S. 10.

¹¹⁰ ebd., S. 13.

von Karl verständlich. Die Massivität von Amalias Vergötterung: „Mein einziger ist Nachstrahl der Gottheit, und die Gottheit ist Huld und Erbarmen!“ (FA, S. 123) und die Wahrheit der letzten Liedzeile Karls „Laß – mich fort – zum wilden Kriegestanze -“ (FA, S. 124), kann Karl nur fliehen lassen und quasi aus Amalias Raum vertreiben, weil er weiß, dass er Amalias Anspruch nicht erfüllen kann. Den Gleichklang der zwei Herzen und Geister, den Amalias Lied in der ersten *Garten*-Szene beschwört, findet hier wieder ihr Echo im Abgrund der Realität. Wenn dies erkannt wird, ist der versinnbildlichte Raum der größte Abgrund zwischen zwei Figuren, den es geben kann.

An der zweiten *Garten*-Szene wurde versucht, die ‚Überladung‘ des *Garten*-Raumes durch weitere räumliche Verfahren, wie der Mnemonik zur Errichtung von Erinnerungsräumen und der Individualisierung von Räumen, zu erläutern und aufzuzeigen, wie Schillers Sprachbegriff, in der hiesigen Interpretation, zur Erschaffung von versinnbildlichten Abgründen zwischen zwei Figuren herangezogen werden kann. Die Künstlichkeit der Sprache, die inhaltlich und formal angewendet wird, verhilft massiv zu Setzung der hochartifizialen Räume, die die Figur der Amalia zu verrücken scheinen.

6. Die drei Amalien – Die Aufbrechung einer Einheit zur Positionierung der Bedeutungslosigkeit

Wie angekündigt ist es inkonsequent nun einen Zwischenpunkt zu bilden und die bisherige Verfahrensweise zu brechen, um über eine Zwischen-Szene zu schreiben, aber sie scheint unbedingt notwendig, denn es handelt sich um den plötzlich inflationär auftauchenden Namen der Amalia.

Wie in der Einleitung beschrieben, ist es auffällig, neben der Figur der Amalia, plötzlich noch Kosinskys Amalia durch dessen Erzählung kennenzulernen und in der zuvor analysierten zweiten *Garten*-Szene Karls kurzfristig erfundene Amalia auftauchen zu sehen. Was bei Kosinskys Amalia eventuell noch als mehr oder weniger originelle Idee Schillers gelten könnte, um Karl endlich auf seine (erste) Amalia aufmerksam zu machen und dem Stück eine Wendung zu geben, die Karl nach Hause bringt. So ist die Verwendung noch einer dritten Amalia schon sehr rätselhaft. Gut, in der zweiten *Garten*-Szene selbst kann es als langsame Offenlegung der Wahrheit (Graf Brand = Karl) gesehen werden,

als Versuch in den imaginären Raum, den Amalia für Karl baut, selbst zu folgen, aber leider dabei zu scheitern, - zu verfremden anstatt zu eröffnen. Aber warum musste Karls Satz eingefügt werden: „Auch heißt sie Amalia wie Sie, gnädiges Fräulein.“ (FA. S.123)

Dies führt von der ‚originellen Idee‘ zu der Verfestigung von bewusster Darstellungsabsicht. Doch kann darüber hinaus auch ein Aspekt für das Thema der Arbeit, also Amalias Raum gefunden werden? Meines Erachtens unbedingt.

Die These ist, dass Schiller, durch die Verwendung der Vermehrfachung, die Figur der Amalia und ihre Konstruktion deutlich macht und somit ihren Raum im dramatischen Text sichtbar skizziert sowie in den Konsequenzen auslotet.

Wenn dieser These nach Schiller, durch die drei Amalien, die ‚echte Amalia‘ zur Diskussion stellt und auf die Frage hinweist, wer damit nun eigentlich gemeint ist, ja, wem sie ‚zugeordnet‘ ist, dann fragt er auch: von welchen Figuren werden die Amalien konstruiert, also welche anderen Figuren kommentieren, charakterisieren, lokalisieren und perspektivieren Amalia? Demnach auch schlussendlich, wie wird Amalia von Schiller eigentlich konstruiert?

Und da fällt auf, - in der ersten Raumanalyse wurde es bereits erwähnt, dass es von Beginn an bis zu einem gewissen Punkt Franz ist und nicht Karl. Durch Karl hätten wir in diesem Stück kaum etwas über Amalia erfahren. Seine einzige Lokalisierung (und Kommentar überhaupt) zu Amalia vor dem Zusammentreffen liefert er im I. Akt, 2. Szene: „Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen.“ (FA, S. 37). Das war es, - bis zu Kosinkys Erzählung im III. Akt, 2. Szene. Die Einführung der Amalia, die Kommentierung von ihrem Verhalten und Tun, die Hinweise auf ihre Gefühle und Gedanken, die Vorkonstruktion des Gartens, all das gibt es durch Franz – natürlich auch immer im Interesse der Figur Franz selbst. Der alte Moor ist in diesem Verhältnis fast zu vernachlässigen, obwohl er durch seine schwache Passivität und sein Eigenleid Amalia nicht nur „um die Freuden [ihrer] Jugend [brachte]“ (FA, S. 59), wie er selbst zugab, sondern die Tragweite für Amalias ganzes Leben vor lauter Selbstmitleid, gar nicht erfasst.

Als eine der Hauptfiguren schwimmt Amalia inselartig in dem Stück. Sie ist

„Amalia, von Edelreich“ (Personenverzeichnis), sie ist von Franz als „hülflöse Waise“ und „wardst gehalten wie Moors Tochter“ (FA, S. 93) benannt, aber verwurzelt ist Amalia nicht durch eigene Familie und Bezüge. Nie wird erwähnt, wer oder was „Edelreich“ ist. Schnell, zumindest erging es mir so, wird das „Edelreich“ mit ihrem Wesen verbunden und nicht mit ihrer Herkunft. Ihre Welt ist Karl. Ihr Aufenthaltsort das Schloss von Moor, aber mehr Vergangenheit oder Gegenwart hat sie nicht, weder durch ein Bild in der Ahnen-Galerie, noch einen anderen anvertrauten Menschen im Stück.

Die Anfangsüberlegung bei der Analyse war zunächst, ob die mehrfache Amalia nicht als eine Art ‚Bild‘ gesehen werden könnte.⁽¹¹¹⁾ Ein Bild, einem Poster oder Abziehbild ähnlich, das sich (junge) Männer von ihrem Schwarm in ihr Zimmer hängen und das einer Phantasievorstellung, aber keiner Realität gleicht, so greift das etwas zu kurz, auch wenn es meines Erachtens nicht von der Hand zu weisen ist.

Amalias Figur im Ganzen zu hinterfragen reicht noch weiter und zwar aus der Sicht der *Abwesenheit*. Und hier ganz konkret die Abwesenheit ihres Raumes in Karls Raum. Denn dadurch, dass Karl sich nicht selbst an Amalia erinnert, und die Erinnerung von außen, in Form von Kosinsky, kommt, wird der Raum von und um Karl zuvor nicht von dem Raum der Amalia tangiert. In Karls Geschichte musste keine große dramaturgische Vorentwicklung eingebaut werden. Als Amalia für Karl dramaturgisch sinnvoll war, taucht Kosinsky auf und damit auch Amalia, - von dessen entführter Amalia später nie wieder die Rede ist.

Auch wenn jetzt nicht auf Karls Raum eingegangen werden soll, so ist der frappante Unterschied zwischen dem Thema ‚Amalia & Karl‘ und ‚Karl & Amalia‘ immens. Und je neutraler dies gesehen wird, je wertfreier man die ‚Ignoranz‘ von Karl bezüglich dem langen Nichtvorkommen von Amalia in seinem Szenen-Leben sieht, desto faszinierender ist diese Konstruktion von Abwesenheit und Anwesenheit des jeweils anderen Raumes im Eigenen.

Und diese Konstruktion hat und unterstützt dann auch noch weitreichende

¹¹¹ Das Motiv und Thema des *Bildes* wird in den *Räubern* häufig verwendet. Aufgrund der Komplexität des Themas, kann hier leider keine Untersuchung davon stattfinden. Hieraus könnte aber eine interessante Folgefrage entstehen, z.B. das Bild der Amalia.

inhaltliche Folgen. Amalia ist bei Karl einige Male Anstoß zum Denken, aber er denkt nicht über sie nach, sondern über sich und die Folgen für sich.

Wenn Karl aus der zweiten *Garten*-Szene der Amalia flieht, dann verlässt er sie mitten im gemeinsamen Lied. Kaum bei den Räubern im Wald angekommen (FA, S. 127) singt er erneut zur Laute, aber er führt nicht etwa das gemeinsame Lied fort, sondern singt von Brutus und Cesar (FA, S. 129). Er reflektiert andere Themen: seine eigenen.

Und so mag es sein, dass er sich in der *Garten*-Szene zuvor nicht getraut hat, Amalia sein wahres und neues Ich zu zeigen, weil er merkte, dass er hier Vorstellungen und Erwartungen niederreißen würde. Aber es geschieht zum zweiten Mal, dass Karl ein vorher initiiertes Bild übernimmt – zuerst das von Kosinskys trauernder Amalia⁽¹¹²⁾ und dann das von Amalia selbst entworfene Bild⁽¹¹³⁾. Die Begeisterung über ihre Liebe zu ihm kommt nur in der *Galerie* zutage, wo er sich ehrlich (und vor allem allein für sich) und im Vergleich recht schlicht über die Liebe freut⁽¹¹⁴⁾ und später darüber, dass sie ihn nicht vergessen hat⁽¹¹⁵⁾. Aber er ist in beiden Szenen sehr schnell wieder bei anderen für ihn drängenderen Themen, - bei seinem Vater und dann auch bei dem alles auflösenden Verrat seines Bruders.

¹¹² Vgl. hier: „KOSINSKY [...], meine Amalia bleibt in den Klauen des Tygers, **verseufzt und vertrauert ihr Leben**, während daß meine Rache fasten, und sich unter das Joch des Despotismus krümmen muß. || MOOR *fällt ihm um den Hals*: Bruderherz! du folgst mir – **sie weint, sie vertrauert ihr Leben**. [...]" (FA, S.105, Hervorhebung MV).

¹¹³ Vgl. hier das zusammenfassende Bild Karls von Amalias Imagination: „AMALIA Er segelt auf ungestümen Meeren – Amalias Liebe segelt mit ihm – er wandelt durch ungebahnte sandigte Wüsten – Amalias Liebe macht den brennenden Sand unter ihm grünen, und die wilden Gesträuche blühen – der Mittag senkt sein entblößtes Haupt, nordischer Schnee schrumpft seine Sohlen zusammen, stürmischer Hagel regnet um seine Schläfe, und Amalias Liebe wiegt ihn in Stürmen ein – Meere und Berge und Horizonte zwischen den Liebenden – aber die Seelen versetzen sich aus dem staubigten Kerker, und treffen sich im Paradiese der Liebe - [...] || MOOR. Sie glaubte mich tot, und blieb treu dem Totgeglaubten – sie hörte wieder, ich lebe, und opferte mir die Krone einer Heiligen auf. Sie weiß mich in Wüsten irren, und im Elend herumschwärmen, und ihre Liebe fliegt durch Wüsten und Elend mir nach. Auch heißt sie Amalia, wie Sie, gnädiges Fräulein.“ (FA, S. 122-123)

¹¹⁴ AMALIA *schnell ab*. || MOOR Sie liebt mich! sie liebt mich! – ihr ganzes Wesen fing an, sich zu empören, verräterisch rollten die Tränen von ihren Wangen. Sie liebt mich! – Elender, das verdienstest du um sie! Steh' ich nicht hier wie ein Gerichteter vor dem tödlichen Block? Ist das der Sopha, wo ich an ihrem Halse in Wonne schwamm? Sind das die väterlichen Säle? *Ergriffen vom Anblick seines Vaters*.“ (FA, S. 109)

¹¹⁵ MOOR [...] [Daniel] sage mir, was macht meine Amalia? || DANIEL Gottes Lohn! Gottes Lohn! Ei, Herr Jerem! – Eure Amalia, oh, die wird's nicht überleben, die wird sterben vor Freude! || MOOR *heftig*: Sie vergaß mich nicht? || DANIEL Vergessen? Wie schwätzt ihr wieder? Euch vergessen? – da hättet ihr sollen dabei sein, hättets sollen mit ansehen, wie sie sich gebehndete, als die Zeitung kam, ihr wärt gestorben, die der gnädige Herr ausstreuen ließ – MOOR Was sagst du? mein Bruder –“ (FA, S. 118)

Die erste Reaktion von Karl auf die später im Wald erscheinende Amalia (FA, S.154) passt in dieser Hinsicht, weil es im Folgenden das Bild der konfrontierenden, allgemein verloren geglaubten Liebe ist, das ihn beschäftigt: „R. MOOR *zurückspringend*: Wer bringt dies Bild vor meine Augen?“ (FA, S. 155) Es ist nicht die Person, die er sieht. Es geht um das, was er im (verkörperten) Bild sieht.

Karls Raum ist von Ordnungs- und Machtfragen geprägt. Die Liebe, die ihn durchdringend beschäftigt, ist die des Vaters. Ebenfalls wertfrei gesehen: Wo geht es bei ihm - isoliert betrachtet - um Amalia?

Bei dieser Frage nun stehen bleibend, soll ein Abschluss des Analysepunktes gefunden werden.

Durch die Perspektivierung der Figur Amalia, durch die Aufbrechung ihrer Figur als eine Einheit, verdeutlicht Schiller die Verfahren der Konstruktion durch andere Figuren und lotet damit aus, welchen Raum und welche Auswirkungen (und ob überhaupt) sie im Stück (am Beispiel der Räume von Amalia und Karl) hat. Bei dem Einsatz der anderen Amalien geht es nicht nur um eine Raum-Konkurrenz, es geht um die Relativierung und Positionierung einer ganzen Figur in ihrer Bedeutung und Lebenskonstruktion.

7. „Schauplatz, wie in der letzten Szene des vorigen Akts.

[Nahegelegener Wald. Nacht. Ein altes verfallenes Schloß in der Mitte.]“. Der Tod im Gedankenstrich.

Wenn Amalia in den Wald kommt,¹¹⁶ dann ist die erste Wiederbegegnung zwischen Karl und den ihn nicht erkennenden Vater bereits vollzogen. Warum an dieser Stelle Amalia Karl sofort erkennt, kann nicht befriedigend beantwortet werden. Vielleicht, weil er hier in *seinem* Raum wirklicher ist, als in ihrem. Vielleicht weil man ihr auf dem Weg in den Wald sagte, dass sie auf den Vater und Karl treffen wird, was aus ihrem ersten Satz gefolgert werden könnte:

„AMALIA *mit fliegenden Haaren*: Die Toden schreien sie, seien erstanden auf seine Stimme – mein Oheim lebendig – in diesem Wald – wo ist er? Karl! Oheim! – Ha! *Stürzt auf den Alten zu*.“ (FA, S. 154-155).

¹¹⁶ FA, V. Akt, 2. Szene, S. 151-160.

Zumindest tritt Amalia in ihrer letzten Szene das erste Mal bewusst auf Karl. Sie erfährt, dass Karl der Hauptmann der Bande ist und nach einer kurzen Reflexionszeit steht sie doch zu ihm.

Nachdem Karl aber durch die Drohungen und Vorhaltungen der anderen Räuber eingesehen hat, dass er nicht einfach umkehren und mit Amalia ein neues Leben beginnen kann, fleht Amalia ihn an, sie zu töten, da sie ein neues Verlassenwerden nicht ertragen könne. Karl weigert sich und nachdem Amalia ihn vor den Räubern als feigen Angeber angeprangert hat, entscheidet sie sich offen zum Selbstmord. Im begonnen Abgang allerdings möchte ein anderer Räuber sie töten, aber Karl beansprucht die Tat für sich und ermordet sie.

Vielleicht wirft diese Einleitung nun die Frage auf, was daran als ein neues *Raum*-Kriterium herausgearbeitet werden kann. Wenn darauf die Antwort gegeben wird: Es soll aufgezeigt werden, *wie* und *wo* Schiller Amalias Tod beschreibt, dann ist damit nicht die Frage nach Mordwaffe und Umgebung gemeint, sondern welchen Raum ihr Schiller dafür konstruiert.

Um dies konkreter aufzeigen zu können, seien hier wiederum die nötigen Zeilen vollständig zitiert:

„R. MOOR *läßt ihre Hand fahren*: Es ist aus! – [...] – Rolle doch deine Augen nicht so – Er bedarf ja meiner nicht. Hat er nicht Geschöpfe die Fülle? Einen kann er so leicht missen, und dieser Eine bin nun ich. – Kommt, Kameraden!

AMALIA *reißt ihn zurück*: Halt, halt! Einen Stoß! einen Todesstoß! Neu verlassen! Zeuch dein Schwert und erbarme dich!

R. MOOR Das Erbarmen ist zu den Bären geflohen, – ich tödte dich nicht!

AMALIA *seine Kniee umfassend*: O, um Gottes willen, um aller Erbarmungen willen! Ich will ja nicht Liebe mehr, weiß ja wohl, daß droben unsere Sterne feindlich von einander fliehen – Tod ist meine Bitte nur. – Verlassen, verlassen! Nimm es ganz in seiner entsetzlichen Fülle, verlassen! [...] Ich habe das Herz nicht, zu stoßen. Mir bangt vor der blitzenden Schneide – dir ist's ja so leicht, so leicht, bist ja Meister im Morden, zeuch dein Schwert, und ich bin glücklich!

R. MOOR Willst du allein glücklich sein? Fort, ich tödte kein Weib!

AMALIA Ha, Würger! du kannst nur die Glücklichen tödten, die Lebenssatten gehst du vorüber. *Kriecht zu den Räubern*. So erbarmet euch meiner, ihr Schüler des Henkers! – [...] – euer Meister ist ein eitler, feigherziger Prahler.

R. MOOR Weib, was sagst du? *Die Räuber wenden sich ab.*

AMALIA Kein Freund? Auch unter diesen nicht ein Freund? *Sie steht auf.*
Nun denn, so lehre mich Dido sterben! *Sie will gehen, ein Räuber zielt.*

R. MOOR Halt! Wag' es – Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben! *Er ermordet sie.*

[...]

R. MOOR *auf den Leichnam mit starrem Blick.* Sie ist getroffen! Dies Zucken noch, und dann wird's vorbei sein – Nun, seht doch! Habt ihr noch was zu fordern? Ihr opfertet mir ein Leben auf, ein Leben, das schon nicht mehr euer war, ein Leben voll Abscheulichkeit und Schande – Ich hab' euch einen Engel geschlachtet. Wie, seht doch recht her! Seid ihr nunmehr zufrieden?

[...]

R. MOOR Sagst du das? Nicht wahr, das Leben einer Heiligen um das Leben der Schelmen, es ist ungleicher Tausch? [...]“ (FA, S. 157-159)

Die Frage des *Wie?* von Amalias Tod löste die Suche in den Zeilen aus und die Faszination darüber, wie Schiller dies notiert hatte ist immer noch groß, auch wenn der Inhalt der Grausamkeit nicht entbehrt: Amalia stirbt nicht nur durch Karl, sondern sie stirbt auch in Karls (Sprach)-Raum. Ein Gedankenstrich steht für das letzte Zucken. Sie stirbt in der Beobachtung von Karl. Hat keine letzten Worte. Keine eigene Regieanweisung. Sie stirbt in einem Satzzeichen.

Die Worte danach zeigen, dass der Leichnam von Karl als Anschauungsmaterial für die Räuber genutzt wird, als Beweis und Opfer für sie, nicht als gestorbene Amalia. Er hält sie nicht in den Armen oder betrauert sie mit Gesten, sondern Schiller sagt genau, wie Karl sich verhält, er blickt starr auf den Leichnam und beobachtet die letzte Regung. Es ist eine Außenansicht.

Amalia scheint aufgelöst. Und an dieser Stelle ist der Text radikaler als eine Inszenierung: Der besondere Tod von Amalia ist im Text sichtbarer als durch einen schwer wegzulöschenden Korpus auf der Bühne. Wurde zuvor in der Arbeit auf die Verlebendigung der Schrift eingegangen, so ist hier mit einem Satzzeichen genau das Gegenteil notiert, sie verpufft im Gedankenstrich. Ihre Existenz im Text endet.

Die Figur der Amalia besteht im letzten Szeneraum keine drei Textseiten. Zu Karl sagt sie einen bedeutenden Satz und dieser sei nochmals zitiert: „Ich will

ja nicht Liebe mehr, weiß ja wohl, daß droben unsere Sterne feindlich von einander fliehen – Tod ist meine Bitte nur.“ Sie hat demnach erkannt, dass sich in ihrem Hoffnungsort etwas verschoben und geändert hat und egal, was sie zu Beginn der Szene dazu gebracht hat, Karl wiederzuerkennen, so hat sich diese Verschiebung auf ihre Wahrnehmung bereits ausgewirkt: Amalia hat erkannt, dass es keinen gemeinsamen Raum gibt. Die „Sterne“ in ihrem Kosmos gehören nicht zusammen.

Amalias Ende, ihre Ermordung lässt sie aber vielleicht etwas vorschnell als ohnmächtiges Opfer erscheinen, denn das obige Groß-Zitat zeigt die Stufen dorthin. Als sie Karl gebeten hat, sie zu töten, weil sie vor dem Schwert Angst hat und er es ihr verweigert, reagiert sie in einer Art von Wut und Offenheit, die Schiller ihr auch schon in den Franz-Szenen gegeben hat: die Formulierung des „feigherzigen Prahlers“ wird verwendet. Das wirkt stolz und so treffend, dass die Masse der Räuber sich abwendet, weil sie trifft: „Weib, was sagst du?“, antwortet Karl.

Amalia entscheidet sich in ihrem letzten Satz und ihren letzten Bewegungen zu einem selbstentschiedenen Selbstmord. Aber die Form, in der sie das tut, ist ihrem Lebensraum treu. Sie sagt nicht einfach, dass sie sich umbringen möchte, sondern sie vergleicht sich mit einer mythologischen Frauenfigur von Größe: Dido. Sie erhebt sich, signalisiert Würde und Größe. Auf ihre Entscheidung möchte sie zugehen, bevor ein Räuber zielt und Karl die Ermordung übernimmt. Es ist Karl, der ihre letzte Entscheidung missachtet und sie eigenmächtig tötet und somit über sie verfügt. Er zieht ihren Sterbensraum an sich und somit in seine Macht. Hierin liegt meines Erachtens die größte Gewalttat, neben der Missachtung und Selbstfixierung Karls. „Gerade ihr Wille zur Verteidigung der eigenen Autonomie läßt sich mit traditionellen Rollenerwartungen nicht vereinbaren.“¹¹⁷ argumentiert auch Peter-André Alt.

Durch die Notation von Amalias Sterben in einem Satzzeichen und in der Einbettung in Karls Text und Beobachtung, erreicht Schiller einen großen Schlussakkord für Amalias Leben. Er zeigt nicht nur die erbarmungslose Seite der Schrift, die Klarheit und auch Radikalität in der Verwendung von Schrift,

¹¹⁷ ALT, *Schiller*, S. 290.

sondern er lässt auch die Lebensräume von Figuren aufeinanderprallen und ineinander untergehen. Die Kombination von subjektiven Räumen zeigt auch die Radikalität des Abgrundes zwischen ihnen.

Kurze Zusammenfassung

Die Beschreibung und Analyse der Szenenräume haben für die Figur der Amalia ein weites Spektrum an Raumeröffnungen ergeben. Es wurde sichtbar, dass durch die Frage der Methodik und der Verfahrensweise immer wieder neue Ansätze, Ebenen und Sichtweisen aufgezeigt und kenntlich gemacht wurden.

Schillers Sprachbegriff, obwohl hier in den Auslegungen von Dirk Oschmann referiert und angewendet, zeigt die besondere Seite, nicht nur über das Gezeigte nachzudenken, sondern auch über die Sprache an sich, und dadurch – also durch das Medium selbst, Verwendungen für Form und Stoff gleichermaßen zu finden und zu analysieren.

Häufig wurde aus konkreten ‚Kleinigkeiten‘, wie einer Laute oder einem Lied, Dimensionen ausgelöst, die ganze Metaräume schufen und zu Lebenswelten wurden. Aufgezeigt wurde aber ebenfalls, wie diese Lebensräume aufeinander prallen können. Sich gegenseitig abgrenzen und den Abgrund zwischen sich kenntlich machen.

Conclusio

Die Conclusio und somit das Ende dieser Arbeit, ist am einfachsten zu beginnen, mit der Rückbesinnung auf die eingangs gestellte Forschungsfrage und der Stellungnahme zu ihr.

Wo eröffnet Friedrich Schiller in den RÄUBERN die Räume der Amalia und genauer noch: Wodurch und wie lässt er diese entstehen?

Kann nach der Vorbereitung der Begriffe *Raum* sowie *räumliche Verfahren* und der Szenenanalyse darauf eine Antwort gefunden werden? Beginnen wir mit dem ersten Teil der Frage:

Wo eröffnet Friedrich Schiller die Räume der Amalia? Der vordergründige Akzent liegt hier auf dem *Wo*? Und hier stellt sich heraus, dass es eine enorme Bandbreite zum Ansatz für *Raum* gibt.

Die Setzung eines umrandenden Raumes, wie etwa *Amaliens Zimmer* beweist, dass nicht nur, die davon ausgehenden Assoziationen und die Szenenreihung bedeutend sind, sondern auch ein Fundament gelegt wird, um neue diffizilere Räume darauf entstehen zu lassen und zu etablieren.

Des alten Moors Schlafzimmer führt in den unaussprechlichen Raum der Trauer um Karl, der durch ein Off, einen Raum der Abwesenheit und aufgelösten Präsenz gesetzt wird. Zuvor spannt jedoch ein räumliches Koordinatensystem der Bewegungen, unter die Fläche der Dialoge, eine Tiefe und Unterschwelligkeit, die den Zustand der Amalia in dem vorherigen szenischen Raum einschreibt, um ihre Spuren zu hinterlassen. Eine räumliche Sphäre der Sehnsuchtsorte wird entworfen, indem ein verbindender Meta-Raum von Religion und Glaube geschaffen wird, der den Kulturraum erhebt zu einer Symbolisierung der Ewigkeit. Und so, ermöglichen es diese Konstruktionen, die Höhen und Tiefen des Jenseits und Diesseits zu verorten und zu verräumlichen.

Die erste *Garten*-Szene kann durch ihre symbolische Voraufgeladenheit der paradiesischen Sphäre nahezu entspannt eröffnet werden und durch das Mittel der Musik, bei der Entmaterialisierung des Körpers zu helfen, um diesen zu überwinden und ins Elysium zu gelangen.

Zeit- und Raumkontinuität ist in der *Gallerie* vonnöten, damit alle Figuren in ihrem gegenwärtigen Zustand der Erkenntnis gezeigt und geprüft werden

können. Die ersten Wiedererkennungen werden vorbereitet oder finden statt, aber sie scheitern auch, wie bei der Figur der Amalia.

Wenn sich Amalia und Karl in der zweiten *Garten*-Szene erneut wiedersehen, dann hofft alles Vorwissen auf eine Vereinigung, aber die Lebens- und Vorstellungsräume sind getrennt. Amalias imaginäre Räume der Verbundenheit zeichnen sich als einseitig ab. Diese Räume, die sie als gemeinsame erdacht hat, kann Karl nicht erfüllen. Er hat keinen Zugang, hat eine andere Ausgangsposition und den Raum nicht mit erdacht. Der Abgrund zwischen ihnen, zeichnet die Grenzen von Amalias Raum vor und ihre Isolation darin.

Fast davon ausgehend, kann der Einsatz von den vervielfachten Amalien gesehen werden. Amalia wird in ihrer Einheit dekonstruiert und dadurch in ihren generierenden Konstellationen offengelegt. Die anderen Amalien tauchen auf, wo sie nützlich sind und dramaturgisch sinnvoll. Doch woher kommt eigentlich Amalia? Die Frage nach der Herkunft wird gestellt, nach den Koordinaten des Ursprungs und des Werdens.

Dass Amalia in ihrer letzten Szene aus dem Schloss ‚entspringt‘¹¹⁸ und zu Karl in den Wald geführt wird, endet mit ihrer Ermordung durch Karl. Aber sie stirbt nicht nur durch Karl, sondern auch in Karls Sprachraum. In der Beobachtung und Beschreibung von Karl und nur notiert durch einen Gedankenstrich.

Unterschieden werden kann bei der Frage des *Wo?*, somit einerseits zwischen dem *Wo?* einer Szenenraum-Setzung, aber auch, an dem *Wo?* im Inhalt.

Ganz schlicht ist es jedoch auch möglich zu fragen: *Wo?* befindet sich ein Raum: Im Außen oder Innen? Im Schloss oder im Wald?

Andererseits kann nach dem *Wo?* auch gefragt werden, wenn gesucht wird, nach dem: *worin* befinden sich Räume? Was birgt die Möglichkeit zum Raum? So gezeigt an der Sprache und der Schrift, aber auch, in Gegenständen, wie etwa einem Requisit, der Laute.

Räume werden aber ebenso in Handlungen integriert und in gezielten Momenten hinzugefügt – lenken also den Handlungsfortgang, indem sie in neue Räume navigieren.

¹¹⁸ Vgl. V. Akt, 1. Szene: „BEDIENTER Amalia ist entsprungen [...].“ (FA, S. 149)

Schiller eröffnet Amalias Räume, wo sie Form und Inhalt sein könne, wo sie Form und Inhalt geben können. Und oft, sind sie aber auch beides zugleich: Amalias Raum.

Hier führt das erste Ergebnis gleich zur zweiten Frage: *Wodurch* und *wie* lässt Schiller die Räume entstehen?

In der Einleitung wurde darauf verwiesen, dass die Frage nach dem *wodurch*, nicht nur eine dramaturgische, sondern ebenso eine handwerkliche Frage sei. Hierzu zeigten sich die erläuterten Methoden der Kombination und Montage, die Funktionalität von verschriftlichter Sprache und dramenanalytischem Werkzeug als konkret anwendbar und ambivalent zugleich.

Die Dimensionen des Raumes sind somit, ein sich stets aktualisierendes Phänomen des Experimentes von Darstellung. Das Potential der Bewegung beschreibt hierbei den Vorgang der Aktualisierung und die Generierung von Raum.

Das Element der *Bewegung* und der *Zeit* sollte bei einer weiteren Untersuchung von Amalias Raum, genau hier ansetzen. Befragen, wo Bewegungen verlaufen, wo Bewegungen entstehen und wofür sie genutzt werden. Was ist das für eine zeitliche Dimension, in der Amalia lebt? Spannend, wie durch ihren Text Pausen des Erstarrens und des Schweigens gesetzt werden. Spannend, wie schnell sie handeln kann, aber auch wie lang sie warten kann.

Hat mich diese Arbeit über Amalias Raum dazu geführt, Amalias Fremdheit besser zu verstehen? Ja, und Schiller erklärt es fast selbst:

„Je entfernteren Zusammenhang sie mit der Welt [hat], desto nähern hat unser Herz mit ih[r]. – Ein Mensch, an den sich die ganze Welt knüpft, der sich wiederum an die ganze Welt klammert, ist ein Feigling für unser Herz. – Wir lieben das Ausschließende in der Liebe und überall.“¹¹⁹

¹¹⁹ FA, Schillers *Selbstrezension* der Mannheimer Aufführung seines Stückes, S. 297.

Bibliographie

Schiller, Friedrich von, *Die Räuber. Fiesko. Kabale und Liebe*, Gerhard Kluge (Hg.), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2009, (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 34).

SCHILLERS WERKE. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hrsg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke [1948ff.: Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hrsg. von Julius Petersen† und Hermann Schneider; 1961ff.: Begründet von Julius Petersen†. Hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese; 1979ff. Hrsg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel†; seit 1992: Hrsg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers; Redaktor Horst Nahler; seit 2000: Georg Kurscheidt.] Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar 1943ff.

ALT, Peter-André, *Schiller. Leben - Werk - Zeit. Eine Biographie (Band 1)*, München: Beck 2009, (Beck'sche Reihe, 1913).

BUTZER, Günter / Joachim JACOB (Hg.), *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart [...]: Metzler²2012.

FISCHER-LICHTE, Erika / Doris KOLESCH / Matthias WARSTAT (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005.

GFREREIS, Heike / Ulrich RAULFF (Hg.), *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*; Begleitbuch zur Dauerausstellung, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2009, (Marbacher Kataloge, 63).

GÜNZEL, Stephan (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010.

HALLET, Wolfgang / Birgit NEUMANN, *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld: Transcript 2009.

HENTIG, Hartmut von, *Wissenschaft. Eine Kritik*, München: Hanser 2003.

IMMER, Nikolas, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg: Winter 2008, (Jenaer germanistische Forschungen, 26).

- KOOPMANN**, Helmut, „Schiller und die dramatische Tradition. Die frühen Dramen: Schillers Montagetechnik und Kombinationsfähigkeit“, *Schiller-Handbuch*, Helmut Koopmann (Hg.), Stuttgart: Kröner ²2011, S. 143–154.
- KOOPMANN**, Helmut (Hg.), *Schiller-Handbuch*, durchges. & aktual. Aufl., Stuttgart: Kröner ²2011.
- LUSERKE**, Matthias / Grit DOMMES, *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Sonderausgabe, Stuttgart: Metzler 2011.
- MICHELSEN**, Peter, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers "Räubern"*, Heidelberg: Winter 1979, (Beihefte zum Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, 16).
- OSCHMANN**, Dirk, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München: Fink 2007.
- OSCHMANN**, Dirk, „Bewegungsästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert“, *Textbewegungen 1800/1900*, Matthias BUSCHMEIER / Till DEMBECK (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, (Stiftung für Romantikforschung, 35), S. 144–165.
- OSCHMANN**, Dirk, *Friedrich Schiller*, Köln: Böhlau 2009, (UTB Profile, 3029).
- OTTMANN**, Dagmar, „Klang der Sirenen und Sprache des Herzens: Zu Schillers Musikästhetik“, *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Walter HINDERER / Alexander VON BORMANN (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, (Stiftung für Romantikforschung, 40), S. 525–558.
- PFISTER**, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchges. und erg. Aufl. 1988, München: Fink ¹⁰2000, (Uni-Taschenbücher für Wissenschaft, 580).
- SCHILLER**, Friedrich / Georg KURSCHEIDT, Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11: Briefe I. 1772-1795*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2002.
- SCHÖSSLER**, Franziska, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler 2012.
- UBERSFELD**, Anne, „Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne“, *Texte zur Theorie des Theaters*, Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.), Stuttgart: Reclam 1991, (Universal-Bibliothek, 8736), S. 394–400.

Abstrakt

In der Diplomarbeit „Schillers *Räuber*. Die Dimensionen des Raumes und das Potential der Bewegung. Amalias Raum“ wird anhand der Begriffe *Raum* und *räumliche Verfahren* untersucht, wie in Schillers dramatischem Text Raum überhaupt entstehen kann.

Durch dramenanalytische Methoden, Schillers Kombinations- und Montage-technik sowie seinem Sprachbegriff werden die Szenenräume der Amalia befragt und anschließend analysiert.

Dabei stellt sich heraus, dass Schiller einen vielschichtigen Raumhorizont für seine einzige weibliche Figur im Stück *Die Räuber* entwirft.

Bei der Untersuchung sticht hervor, dass Raum als Form sowie als Inhalt fungiert und häufig sogar beides zugleich.

Dank

Es ist üblich, einen Dank zu schreiben und es ist auch üblich, dass dieser stets zutrifft. Es ist üblich, dass der Dank von der Sachlichkeit der zuvor geschriebenen Arbeit abweicht und die Bedingungen um die Arbeit herum mehr in den Vordergrund treten, als der Inhalt der Arbeit selbst. Manchmal wirkt dieser Umschwung befremdlich, manchmal wird eine gute Distanz bewahrt, doch wie soll nun *diese* Dankschreibung formuliert werden, bei der jede einzelne Seite, jeder einzelne Tag, eine solche Unterstützung erfahren hat? – Das ist schwer. Und so lange ich Zeit hatte darüber nachzudenken: es ist auch unmachbar. Die Tiefe des Dankes, den ich empfinde, wird im bald kommenden Alltag gesucht werden müssen. Für die Notation des Dankes, sei nun dieser Platz gewählt.

Zu allererst möchte ich meinen Eltern, Rosemarie und Hermann Vogelsang danken, dass sie mir dieses späte Studium ermöglichten und den Glauben daran hatten, dass es mir und meiner Zukunft gut tun wird. Diese stete und vertrauensvolle Unterstützung ist nicht selbstverständlich. Mama, ich danke Dir, für deine Korrekturen. Es war schön, dass Du die Arbeit so neu- und wissbegierig begleitet hast. Niemand weiß, was kommen mag und vieles in den letzten Jahren hätten wir nie erwartet, aber, ich bin ganz sicher – und diese Hoffnungsgabe habe ich von Dir erlernt – es wird alles irgendwann einen Sinn haben und wir werden ihn finden, irgendwann.

Meinem Mann, Torsten Hepe, danke ich für seine unendliche Geduld, für das lange Warten, für den häufigen Verzicht auf mich und für die wunderbaren Kochkünste sowie den stabilen Schokoladenvorrat. Unsere beiden Untermieter, Schiller und Amalia, haben sehr viel Raum eingenommen und Du wirst staunen, wie viel neuer Raum bald entstehen wird. Sie packen nun Tag für Tag ihre Koffer und werden bald reisen. Vielleicht werden sie uns sogar fehlen?

Ein Dank gehört ebenso an meine Chefin und meinen Kollegen, die mit manch spontanem Arbeitszeitenwechsel und viel Humor den Glauben an die Beendigung dieser Arbeit nie verloren haben. Wir haben alle viel über Formatierung gelernt.

Das Studium in Wien, das Lernen am Institut für Theater-, Film – und Medienwissenschaft, hat mir gezeigt, dass es häufig wichtiger ist, Fragen zu stellen, als Antworten zu haben. Ich danke vor allen Frau Prof. Meister, Herrn Prof. Hulfeld und Frau Prof. Marschall für ihre Seminare und Vorlesungen, auch wenn diese Arbeit nicht stellvertretend für meinen Dank stehen kann. Es war eine Ehre, Sie denken zu hören. Ein besonderer Dank muss Ihnen, Frau Prof. Meister, ausgesprochen werden, weil Sie meine Arbeit, trotz der Schlussphase des Diplomstudien-ganges, noch angenommen haben, obwohl ich so lange verschwunden schien.

Meinem Bruder Henning Vogelsang und seiner Frau Liu Meng sei besonders für die letzten Tage des Countdowns gedankt. Der Zeitunterschied hat die Nächte durch euch erträglich gemacht und die kleinen Text- und Bildnachrichten nicht minder.

Der unaussprechlichste Dank allerdings, geht an meine Schwester Kristina-Elisabeth Vogelsang. Was hätte ich ohne Dich gemacht, Kristina? Wie viele Länder und Städte haben Amalia und Schiller durch Dich bereist? Wie viele Stunden oder gar Wochen an Telefonaten, an allen möglichen Orten der Welt, haben sie bestimmt? Von China bis zum Rückbankbüro im Auto. Von Anfang bis Ende, und vor allem mittendrin, als alles so lange unmachbar schien? Dein Vertrauen in mich, hat mich geehrt, auch wenn ich es sehr strapazierte. Deine Gedanken und Fragen sind hochintelligent und wer, wenn nicht dein Humor, hätte es jemals geschafft mich immer wieder zu entknoten, denn „die nächste Krise kommt bestimmt!“? Deine Disziplin und dein Wesen sei mir in Zukunft ein ständiges Vorbild. Dir, Tinchen, sei diese Arbeit gewidmet: Ich danke Dir!

Lebenslauf

BERUFSPRAXIS

seit 08/ 2013	Mitarbeiterin im Künstlerischen Betriebsbüro, STAATSTHEATER KASSEL
10/2010 - 06/2011	Mitarbeiterin im Künstlerischen Betriebsbüro, SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH.
04/2010 – 07/2010	Hospitantz im Künstlerischen Betriebsbüro, BURGTHEATER WIEN
09/2002 - 07/2008	Regieassistentin sowie Abendspielleitung für Schauspiel und musikalische Produktionen (insgesamt 18 Inszenierungen); Koordinatorin von Projekten (Jubiläumsfeiern, Videoinstallationen, Fotoshooting des Spielzeitheftes etc.) und Künstlerisches Betriebsbüro/Disposition (in Vertretung) DEUTSCHEN THEATER IN GÖTTINGEN.

BESONDERE AUSZEICHNUNGEN

10/ 2011 – 09/ 2012:	Leistungsstipendium der UNIVERSITÄT WIEN
05/ 2013 – 08/ 2013:	Kurzfristiges Auslandsstipendium der UNIVERSITÄT WIEN, Forschungen für die vorliegende Diplomarbeit am DEUTSCHEN LITERATURARCHIV MARBACH und der HERZOGIN-ANNA-AMALIA-BIBLIOTHEK IN WEIMAR

WISSENSCHAFTLICHE TÄTIGKEITEN

12 / 2012	<i>Workshop</i> „Versetzte Einsicht. Fiktive Wendungen des Dokumentarischen.“ (<i>Projektleitung: Elisabeth Büttner, David Krych, Lena Stölzl, Vrääh Öhner</i>) Ko-Leitung eines Workshops
-----------	---

STUDIENVERLAUF

10/ 2008 – [2015]:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Diplom) Studienschwerpunkte: <ul style="list-style-type: none">➤ Management, Organisation & Verwaltung im Musiktheater und Schauspiel➤ Text- und Dramaturgieentwicklung➤ Publikums- und Rezeptionsforschung Titel der Diplomarbeit „Schillers Räuber: Die Dimensionen des Raumes und das Potential der Bewegung. Amalias Raum.“
--------------------	---

WEITERE QUALIFIKATIONEN

Zusätzliche Studienfächer

10/ 2001 – 07/ 2002

Studium der Komparatistik, Englischen Philologie
und Deutschen Philologie

GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT GÖTTINGEN,
Deutschland
